À contre-courant

Gabriele Wohmann et les Modernes

Wider den Strom. Gabriele Wohmann und die Moderne.

Against the Current. Gabriele Wohmann and the Moderns.

Benoît Pivert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1045>

DOI : 10.4000/germanica.1045

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 11-26

ISBN : 9782913857254

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Benoît Pivert, « À contre-courant », *Germanica* [En ligne], 46 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1045> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1045>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

À contre-courant

Gabriele Wohmann et les Modernes

Wider den Strom. Gabriele Wohmann und die Moderne.

Against the Current. Gabriele Wohmann and the Moderns.

Benoît Pivert

- 1 Nombreux sont les personnages d'écrivains et d'artistes qui peuplent l'œuvre de Gabriele Wohmann, romancière et nouvelliste née en 1932 à Darmstadt, dont le dernier recueil, publié en 2008 sous le titre *Schwarz und ohne alles*, témoigne de la vitalité d'une femme de lettres se définissant elle-même comme « graphomaniaque ».
- 2 Si l'œuvre fourmille d'écrivains et d'artistes, c'est parce que, comme Gabriele Wohmann le confie, ces derniers lui fournissent l'épaisseur psychologique qu'elle recherche chez ses personnages :

Proches les uns des autres, mes personnages de fiction le sont certainement plus ou moins. Ce sont naturellement des personnages compliqués, qui souffrent, qui échouent, qui essaient de nombreuses choses [...] il faut qu'ils aient une richesse, c'est le cas, par exemple, des artistes avec, en prime, ces quelques tourments intérieurs qu'ils s'infligent¹.
- 3 Qu'ils soient écrivain comme Robert Plath, le protagoniste de *Schönes Gehege* (1975), compositeur comme Hubert Frey, personnage central du roman *Frühherbst in Badenweiler* (1978) ou peintre comme Philine, héroïne de la nouvelle *Im Ried* («Das Salz, bittel», 1992), tous ces personnages ont en commun l'expérience de l'ennui, depuis l'incapacité à poser le pinceau sur une toile jusqu'à l'ennui existentiel le plus sombre en passant par l'hypocondrie.
- 4 À première vue, les héros de Gabriele Wohmann semblent vouloir démentir cette conception traditionnelle selon laquelle l'art serait, peut-être plus sûrement encore que l'amour, le remède à l'ennui. Toutefois, à y regarder de plus près, ce n'est pas l'art en soi qui, dans l'œuvre, apparaît comme impropre à arracher les personnages aux griffes de l'ennui. Ce qui est visé, c'est l'art contemporain et son incapacité à apporter la moindre consolation existentielle. Pis, avec ses modes et ses diktats, l'art contemporain apparaît pour les artistes comme un insupportable fardeau. C'est donc à son procès qu'assiste le lecteur dans une œuvre qui ne craint pas d'aller à contre-courant et de

préférer Bach et Schubert à la musique avant-gardiste. On ne peut s'empêcher de penser au Jean-Paul Aron des *Modernes* car, avec sa plume acerbe, Gabriele Wohmann emboîte tout comme lui le pas aux contempteurs d'une modernité creuse mais ivre d'elle-même.

I. La tyrannie de l'esthétique contemporaine

- 5 Pour leur plus grand malheur, les personnages wohmanniens sont affectés d'une sensibilité artistique intempestive. Robert Plath, l'écrivain cultivant la subjectivité, est entré en littérature à une époque où cette dernière se doit d'être « engagée », Hubert Frey, le compositeur amateur de Schubert, est entré au conservatoire alors que la tendance est au sérialisme intégral et Philine, le peintre, a le malheur d'avoir des démangeoisons figuratives en un temps où la mode est aux informels.
- 6 La première source de l'ennui des artistes wohmanniens est donc avant tout le carcan de l'esthétique en vigueur. Lorsque Hubert Frey dit être plus ému par un pot-pourri de Schubert massacré par l'orchestre du kiosque à musique de Badenweiler que par la cacophonie de la musique contemporaine, ce n'est qu'une provocation en réponse aux injonctions esthétiques en forme d'agression, de même lorsque Plath, l'écrivain, annonce fièrement que la nuit précédente, il n'a une fois encore pas rêvé de la lutte des classes.
- 7 À travers le malaise de ces différents artistes, c'est tout le champ de la création contemporaine que balaye Gabriele Wohmann, à commencer par la littérature qu'elle connaît bien. Combien de fois s'est-elle entendu reprocher, comme le rapporte Irene Ferchl, « de ne pas tenir compte à travers la représentation de problèmes individuels, du contexte social, de ne pas se livrer à une critique de la société »² ? Comme en écho, dans le roman *Schönes Gehege* (1975), l'écrivain Robert Plath s'entend dire par une étudiante anglaise venue lui rendre visite pour la rédaction de sa thèse : « Ne gâchez-vous pas et ne gaspillez-vous donc pas là cette possibilité que vous avez de vous engager ? » En effet, Robert Plath – comme son auteur – a le grand tort de s'époumoner dans le subjectivisme psychologique alors que ce sont, en littérature, les tambours de la politique comme Böll ou Grass qui donnent le la. Depuis la Grande Coalition de 1966 entre Chrétiens démocrates et Sociaux-démocrates, la littérature se sent investie d'une mission d'opposition politique. La naissance de l'Opposition extraparlamentaire (APO) et la révolte estudiantine de 1968 font naître des vocations littéraires et attisent davantage encore le feu politique qui anime la création durant ces années.
- 8 Pendant ce temps, Robert Plath, le héros écrivain du roman de Gabriele Wohmann demeure intimement convaincu que c'est, au contraire, dans la sphère intime que se nouent et se dénouent les névroses qui finissent par infecter une société entière, d'où sa prédilection pour une littérature intimiste qui n'a pas l'heur de plaire. D'où également les affrontements incessants entre, d'une part, l'écrivain, d'autre part, les critiques et le public en perpétuelle quête d'une bonne parole ou d'un « message ». Dans la bouche des critiques et des lecteurs uniquement préoccupés par les problèmes de la classe ouvrière et les fléaux du Tiers-Monde, l'épithète d'« intimiste » prend presque valeur d'insulte, « intimiste » n'étant qu'un euphémisme pour « réactionnaire », suprême injure d'un siècle progressiste.
- 9 L'ennui de Robert Plath naît, entre autres, de ce dialogue de sourds, des pressions permanentes et des critiques dictées par l'esprit du temps. Et bien qu'il s'en défende,

nombreux sont les monologues intérieurs de Robert Plath qui montrent son malaise face à son absence d'engagement. C'est comme s'il lui fallait se justifier face à lui-même tant la littérature engagée a fini par s'ériger en instance morale incontournable. Il y a fort à parier qu'à travers l'ennui et la lassitude de Plath, Gabriele Wohmann a décrit beaucoup de son propre ennui éprouvé lors de ses lectures publiques où toujours revenaient les sempiternelles attentes d'un message rédempteur. Il était fatal qu'un jour la coupe débordât. C'est de ce débordement que semblent être nées la rage et la lassitude qui inondent les pages de *Schönes Gehege*.

- 10 S'il est bien, par ailleurs, un personnage qui montre qu'une lassitude rageuse n'est pas qu'un oxymore, c'est celui du compositeur Hubert Frey qui, dans le roman *Frühherbst in Badenweiler* (1978), s'est réfugié dans une ville thermale pour tenter de résoudre une crise qui n'est pas seulement conjugale mais aussi professionnelle et intellectuelle. Lui, le schubertien à la sensibilité délicate, appartient à une époque où la musique ne s'adresse plus au cœur mais à l'intellect, où l'on ne compose plus pour toucher ou consoler l'auditeur mais pour l'étonner par les dissonances, le réveiller par des suites inattendues, le surprendre par l'expérimentation permanente.
- 11 Il appartient, de surcroît, à une époque où le discours sur l'art tend à supplanter l'art lui-même. Que de séminaires, de colloques et de conférences la logorrhée universitaire des années 1970-1980 n'a-t-elle pas engendrés ? Or, pour son plus grand malheur, Hubert Frey n'est pas seulement compositeur mais aussi professeur au conservatoire et donc, à ce titre, toujours sur la brèche, inondé et inondant les autres de discours théoriques. Il compose à l'ère du structuralisme débridé, de la panacée linguistique, de la psychanalyse lacanienne, à l'époque de l'obsession sémiologique où l'Europe intellectuelle se croit en possession des clés permettant l'interprétation de toutes les productions de l'esprit humain.
- 12 On ne s'étonnera donc pas de voir Hubert Frey dénoncer l'intellectualisation outrancière de la musique, l'invasion de son art par le discours sur son art, le triomphe de la théorie sur la musique :

Chers collègues, [...] il m'apparaît de plus en plus évident que c'est la mission qui m'a été confiée à votre conservatoire, avec sa pratique de la théorie, qui bloque ma productivité, pratique qui ne me correspond pas, pratique en vérité insupportable et même répugnante. Ce que nous pratiquons est un éloignement par rapport à la vraie musique. J'en ai assez de nos bavardages [...], c'est la trahison du beau³.
- 13 Si le personnage reste vague quant à la nature de la musique qu'on lui demande de composer, au détour d'une conversation avec son collègue Kleber, on apprend que c'est à Hubert Frey que l'on doit « une musique psychanalytique et un scintillement littéraire d'univers sonores »⁴.
- 14 Ce qui frappe quiconque n'est pas rompu aux étranges noces intellectuelles de la modernité, ce sont des accouplements aussi disparates. C'est là la pure expression de l'esprit du temps, une interpénétration de genres hétérogènes dans une frénésie avant-gardiste jubilatoire. De son côté, Herholz, le collègue d'Hubert Frey s'attaque à une pièce de théâtre musicale phonétique. Gabriele Wohmann a-t-elle forcé le trait ? Il suffit pour se persuader du contraire de lire ce que Henri Pousseur écrit dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale* en 1970. Il y est question d'« éclatement accru », de « négation multipliée », de « constellations plutôt que de phrases », de « tensions assumées et subissantes plutôt qu'orientées vers leur résolution »⁵.

- 15 On est loin des attentes de Hubert Frey à l'égard de la musique qui prend, selon lui, naissance dans le son avant que de jaillir du discours et qui s'adresse à la sensibilité et non à l'intellect. Son ennui est donc le fruit d'une esthétique musicale personnelle qui ne correspond pas aux exigences de son temps et ne peut pas s'exprimer dans les institutions officielles de son siècle comme un conservatoire ni d'ailleurs dans les salles de spectacle où la critique en vue encense les compositeurs avant-gardistes. Pour composer, Hubert Frey doit se corrompre, trahir « la vraie musique », d'où son dégoût de lui-même face aux lâchetés répétées qu'entretiennent l'ambition et la nécessité d'assurer son existence :

Aucune composition ne me semble actuellement restituer quoi que ce soit de mon état d'esprit du moment, toute expression musicale me semble, avant même que je lui aie donné naissance, comme par avance engoncée dans un corset artificiel, entravée dans son épanouissement et opprimée dans son besoin de se dire, péniblement chargée d'ambition universitaire. C'est, moquez-vous de moi si vous voulez, en fait, quelque chose d'aussi anodin et d'insignifiant que le concert de la station thermale qui, à l'heure actuelle du moins, suscite ce dégoût que j'ai de moi-même comme étant quelqu'un qui n'existe exclusivement que pour un public d'avant-garde. Et que ce public d'avant-garde considérerait même comme indispensable. Cette personne ne vient, au fond, répondre à aucun besoin spontané. Elle n'exauce même pas un désir secret, inexprimable⁶.

- 16 Le vocabulaire est éloquent et trahit la psychologie de Hubert Frey, le romantique, le « désir secret, inexprimable », la *Sehnsucht*. Nous sommes à mille lieues des artifices d'ingéniosité technique, de virtuosité intellectuelle, d'arrangements dérangeants dont se délectent collègues et critiques de Hubert Frey sous l'influence probable de la nouvelle esthétique.

- 17 Pourtant, même Pierre Boulez semble, dans un article publié dans la *Revue d'esthétique*, voler au secours du compositeur wohmannien qu'ennuient profondément les discours sur l'art qui ont fini par se substituer à l'art lui-même :

Adorno parle déjà des commentaires aberrants et ineptes dont les partitions actuelles s'accompagnent souvent elles-mêmes, et cela, d'autant plus volontiers, semble-t-il, qu'elles présentent moins d'événements musicaux dignes d'être commentés. [...] il faut bien constater que non seulement le commentaire s'enroule autour de l'inexistence de l'œuvre mais que cette absence de rapport à la réalité de processus créateurs le rend particulièrement « inepte »⁷.

- 18 Cette citation d'un compositeur « au-dessus de tout soupçon » de conservatisme réactionnaire permet de comprendre un peu mieux les états d'âme du héros de *Frühherbst in Badenweiler* qu'il eût sinon été tentant d'imputer à son naturel geignard d'hypocondriaque. Dans le droit fil de *Schönes Gehege*, le roman montre à quel point, lorsqu'elle devient tyrannique, toute esthétique finit par broyer la sensibilité individuelle de l'artiste. Contemporaine de la littérature engagée, la musique informelle n'avait-elle pas, dans sa tyrannie libératrice, le même pouvoir d'ennui ?

- 19 Plus peut-être que d'autres secteurs artistiques, le domaine des arts plastiques a connu des vagues successives qui, au cours des dernières décennies, ont porté au pinacle certains créateurs avant que de les laisser retomber dans l'oubli. À en juger par l'œuvre de Gabriele Wohmann, le succès des peintres serait plus aléatoire encore que celui des écrivains et compositeurs.

- 20 Dans l'ordre chronologique de parution, c'est le personnage d'Hans Eberhard-Wurff qui, le premier, entre en scène dans la nouvelle *Ein Fall von Leichtsinn* (1963). Au fil de ses rencontres avec Wurff, la narratrice prête une oreille faussement complaisante à

ses lamentations d'artiste méconnu, à sa « nausée de la culture » (*Kulturekel*) qu'il justifie dans des diatribes contre l'art contemporain. Le malheur a voulu qu'il restât attaché à la figuration à une époque où les figuratifs sont « hors-jeu »⁸. Et il n'a pas tort si l'on en croit Jean-Paul Aron dont *Les modernes* englobent aussi les années 1960 : « En 1954, à Paris, à New York, l'abstraction règne [...]. Dans les années cinquante, si l'on est "in" et point encore dans les dictionnaires, on fait de la non-figuration »⁹. Certes, on pourrait opposer à Aron Dubuffet ou le Pop Art mais la tendance est bien là et elle n'est pas à la figuration. On comprend aisément que l'époque est hostile à Hans-Eberhard Wurff et qu'il en conçoive une certaine amertume car il est toujours douloureux de voir son sens artistique nié, contrecarré par les canons de son temps. Gabriele Wohmann n'approfondit toutefois pas dans cette nouvelle le thème de l'ennui de l'artiste incompris. Tel n'est pas le cas du récit *Im Ried* publié en 1992. Entre *Ein Fall von Leichtsinn* et *Im Ried* les années ont passé. Pendant ce temps, l'esthétique de la négativité, ce refus catégorique de suggérer un sens à l'absurde, une beauté à la laideur, s'est radicalisée et en cela rapprochée de « l'art radical » tel que défini par Adorno : « Aujourd'hui, art radical signifie art sombre comme la couleur fondamentale »¹⁰. Comment dès lors représenter « les champs plantés de maïs, le ciel laiteux d'aujourd'hui »¹¹ se demande Philine Rübner, l'héroïne de *Im Ried*, à qui autrefois il suffisait de voir la mer pour que jaillisse l'inspiration. Mais des années d'esthétique de la noirceur forcée, d'abstraction obligée, de peinture informelle ont fini par éteindre chez elle toute étincelle créatrice.

- 21 Alors que Philine Rübner ne peut s'empêcher de penser à l'obscur foisonnement impénétrable des sous-bois et des fourrés, elle sait également que sa représentation, si ce n'est sous forme méconnaissable, lui est interdite car ce que l'on attend d'elle dans les galeries, ce sont « ces grands tableaux en noir, toujours et encore ce noir avec des nuances dont personne ne s'aperçoit »¹².
- 22 On sent une profonde compassion de Gabriele Wohmann pour Philine Rübner, malmenée par une esthétique imbécile du « n'importe-quoi-sauf-la-réalité ». Plus grave encore est la critique à l'encontre de cette esthétique de la noirceur qui semble interdire toute représentation du bonheur comme s'il n'existait pas. C'est contre cette définition moderne de l'artiste nécessairement martyr que se bat Philine Rübner. Elle a le sentiment d'avoir été trois jours *heureuse* dans le paysage de marais qu'elle a traversé. Elle aimerait représenter ce bonheur mais elle sait qu'elle encourrait sarcasmes et ricanements sceptiques car seul le malheur est devenu esthétiquement correct. Amère, elle constate : « Je suis heureuse [...]. Seulement, il ne faut pas que je songe à mon métier. Le bonheur est stérile. [...] Le bonheur et l'art ne sont pas faits l'un pour l'autre, mais la tricherie, elle, est faite pour l'art. »¹³. Ce n'est pas que le bonheur détourne de l'art ni qu'il faille souffrir pour créer – même si cela s'avère souvent – c'est plutôt que la représentation du bonheur est devenue incompatible avec un art fait de grisaille et de noirceur artificielles.
- 23 Parce qu'elle ne parvient pas à être indifférente au monde extérieur, qu'elle refuse de s'imposer des limitations dans la représentation et qu'elle éprouve même du bonheur au spectacle de la nature, Philine Rübner en vient à se demander si elle n'est pas malade. Triste modernité qui en vient à soupçonner le bonheur d'être un état pathologique.
- 24 *Im Ried* marque une aggravation par rapport aux œuvres qui l'ont précédé car malgré l'ennui que suscite chez Robert Plath la littérature engagée, le romancier parvient

encore à écrire. Philine, elle, tiraillée entre son inspiration et les canons d'une esthétique de la noirceur ne parvient à tirer de ses trois jours passés dans les marais qu'un « fatras de traits de pinceau noirs »¹⁴. Pour ne pas inquiéter son mari, elle évoque une arthrose de la main droite mais au cours d'un monologue intérieur, le lecteur apprend la véritable raison de cet échec : « C'est terminé, entre l'art et moi, c'est la fin. Il faut qu'en l'artiste brûle une espèce de petite lampe perpétuelle, la lueur de la production, elle ne doit jamais s'éteindre. La mienne est morte. Elle a fini de se consumer¹⁵. » Ici, l'art moderne a triomphé de l'artiste.

II. La contemplation esthétique chez Gabriele Wohmann

- 25 À première vue, l'art semble bien impropre à soulager l'ennui qui taraude les personnages wohmanniens, que ce soit l'ennui existentiel de Robert Plath, l'écrivain dont le père va mourir et pour qui l'ennui, c'est la pensée d'un possible néant, ou encore l'ennui mélancolique de Hubert Frey qui traîne son hypocondrie à travers les allées de la station thermale de Badenweiler. En réalité, le réquisitoire de Gabriele Wohmann est dirigé contre l'art contemporain à qui l'écrivain dénie toute vertu lénitive. Pour reprendre la formule de Flaubert selon laquelle « l'histoire des arts n'est qu'un martyrologe », Gabriele Wohmann semble dire que c'est l'histoire de l'art moderne qui est un martyrologe par les figures insensées que cet art impose aux créateurs contemporains. En revanche, fidèle en cela à la démarche schopenhauerienne, Gabriele Wohmann fait de la *contemplation* esthétique un remède à l'ennui. Chercher à comprendre ou à créer, c'est encourir le risque de l'échec. Il en va tout autrement lorsque, abandonnant la quête du sens qui met l'intellect au service de la volonté, source selon Schopenhauer de tous les désenchantements, l'être se laisse emporter par une mélodie ou s'abîme dans la contemplation d'un paysage. Tous les objets ne se prêtant pas avec un égal bonheur à la contemplation, Schopenhauer avait passé en revue divers types de paysages, différentes catégories des beaux-arts pour assigner à la musique le premier rang des remèdes. Gabriele Wohmann prend toutefois soin de préciser par l'entremise du personnage de Hubert Frey que cela ne vaut pas pour la musique contemporaine qui est la trahison du beau, cela vaut uniquement pour la musique classique, même malmenée par l'orchestre de la ville thermale de Badenweiler.
- 26 Rarement une œuvre littéraire aura comporté depuis ses débuts autant de références musicales présentées comme des antidotes à l'ennui. Lorsque dans *Schönes Gehege*, Robert Plath passe en revue les divers éléments de son réservoir de consolations, les cantates de Bach figurent en bonne place. Dans la nouvelle *Ein schöner Tag* du recueil *Treibjagd* (1970), l'héroïne entonne *Ich habe genug* et la cantate *Der beste Freund ist in dem Himmel* a donné son nom à une nouvelle du recueil *Der kürzeste Tag des Jahres* (1984). Dans le recueil *Paarlauf* (1979), on apprend que Philipp, le célibataire ennuyé de la nouvelle *Knoblauch am Kamin* mène un semblant de vie sur l'air de *Hier muss ich das Elend schauen*.
- 27 Tout aussi sollicité que Bach, Schubert à qui *Frühherbst in Badenweiler* se veut un vibrant hommage. Hubert Frey ne trouve pas de mots assez forts pour faire l'éloge d'une musique si émouvante que, lorsqu'elle retentit au hasard d'une promenade à travers Badenweiler, les larmes baignent ses joues. *An den Mond* et le *Wanderers Nachtlied* de

Schubert constituent également pour une large part le fonds de consolations de Robert Plath, le protagoniste ennuyé de *Schönes Gehege*.

- 28 Des consolations wohmanniennes, la littérature n'est pas absente. Si Robert Plath (*Schönes Gehege*) cite volontiers Goethe, le grand consolateur, c'est Tchekhov dont l'atmosphère semble avoir inspiré le titre du recueil *Ein russischer Sommer* (1988), Tchekhov mort à Badenweiler où son mémorial rehausse de sa présence l'éclat du séjour du compositeur wohmannien.
- 29 Étonnantes préférences que cette prédilection pour l'un des maîtres littéraires de l'ennui et « un artiste comme Schubert qui demandait déjà pendant la première période du romantisme s'il existait quelque chose comme de la musique gaie »¹⁶. Étonnant divertissement pour des hypocondriaques que d'entonner des hymnes à la mort empruntés au répertoire de Bach. Étonnante phrase que « contre la tristesse, la musique triste est un remède qui marche à coup sûr »¹⁷ (*Ein schöner Tag*). Mais l'étonnement se dissipe au souvenir de la *mimesis* aristotélicienne et des considérations schopenhaueriennes sur la contemplation esthétique. Une matière apparemment propre à susciter l'ennui comme la répétition de la désillusion, le lent ensevelissement dans une temporalité de sépulcre, l'enlissement dans le borborygme du quotidien, en bref, tout ce qui fait la matière du théâtre de Tchekhov devient, de par sa représentation même, un spectacle qui, dans sa mise en scène, se départ de l'ennui qui lui est inhérent dans la vie. L'ennui mis en scène perd son côté pesant. D'insoutenable, il devient regardable car ce ne sont plus les épaules du spectateur lui-même qu'il accable. Ce qui est donc le plus apte à nous divertir, c'est, contre toute attente, ce que nous connaissons le mieux. C'est pourquoi Hubert Frey, le compositeur ennuyé issu de la bourgeoisie intellectuelle, n'apprécie guère les films mettant en scène des défavorisés aux prises avec la loi :

Le pauvre diable qui passait à travers les filets de la loi ne le ramenait pas à lui-même et partant ne le divertissait point¹⁸.

- 30 Inversement :

Quand il [Hubert Frey] se mettait à l'abri à l'intérieur de l'action d'un film [...] alors son angoisse personnelle de la mort s'atténuait. Il se sentait mieux. Accueilli et entraîné dans une espèce de solidarité. Il était protégé par les personnages du film et quand le film l'ennuyait, il était encore protégé par les interprètes des personnages. Il se sentait bien plus en sécurité. Rien que des compagnons d'infortune que le sort avait placés dans une situation analogue à la sienne¹⁹.

- 31 Telle est bien l'expérience esthétique des personnages wohmanniens. Tandis que la création artistique que sous-tend la volonté court le risque d'être ennuyeuse et ce d'autant plus que les exigences esthétiques de l'époque sont ineptes, la contemplation esthétique – ici devant un écran de télévision – parvient à soulager l'ennui. Elle ne le guérit pas pour autant mais le remède est commode.
- 32 L'art, pris au sens large du terme, est chez Gabriele Wohmann plus consolation que divertissement. Il soulage plus qu'il ne suscite l'alacrité et procède tant de la *mimesis* aristotélicienne que de la morale de la pitié schopenhauerienne. C'est un art de la *sympathie* qui allège la douleur dans la représentation de son égal partage. L'effet de dédramatisation dans la distanciation et le sentiment d'une universelle souffrance se conjuguent pour alléger le plus pesant ennui. Dans une cantate de Bach, la mort perd de son pouvoir d'horreur et, représenté sur scène, l'ennui des *Trois sœurs* devient sympathique. Mais la musique de Bach et de Schubert – tout comme le théâtre de Tchekhov – appartient au passé, or c'est au présent que Robert Plath doit écrire et que

Hubert Frey doit composer. Comment écrire après Tchékhov, comment composer après Schubert, c'est à cette réflexion que convie implicitement l'œuvre de Gabriele Wohmann.

III. La question de la fin de l'histoire de l'art chez Gabriele Wohmann

- 33 On pourrait en sourire et dire avec Tchékhov :

Dire que l'art a vieilli, qu'il est entré dans une impasse, qu'il n'est pas ce qu'il devrait être, etc. etc., cela revient à dire que le désir de boire et de manger a vieilli et n'est plus ce qu'il nous faudrait. Bien sûr, la faim est une vieille nécessité, avec notre envie de manger nous sommes entrés dans une impasse, mais il faut pourtant manger et nous continuerons à manger, quelques stupidités que débitent les philosophes et les vieillards irrités²⁰.

- 34 Toutefois, la matière est assez sérieuse pour faire l'objet d'éminents travaux depuis *La crise de la culture*²¹ d'Hannah Arendt à *L'histoire de l'art est-elle finie ?*²² de Hans Belting en passant par *L'histoire de l'art est terminée*²³ de Hervé Fischer.

- 35 Interrogation chez les uns, affirmation chez les autres, la question de la fin possible de l'art transparaît chez Gabriele Wohmann dans le roman *Frühherbst in Badenweiler*, la nouvelle *Im Ried* et se trouve au centre de la nouvelle au titre éloquent *Nach Becketts Tod*²⁴ (1992).

- 36 Dans *Frühherbst in Badenweiler*, la question de la fin – ou de l'agonie – de l'art s'exprime subtilement à travers l'impuissance de Hubert Frey à créer :

J'ai vécu avec art et artifice en ignorant cette vérité fondamentale, cette sagesse première que tout ce qu'il y a encore à inventer en matière de musique a déjà été accompli depuis longtemps par nos prédécesseurs. Tout est déjà composé depuis bien longtemps !²⁵

- 37 Hubert Frey se trouve ainsi dans une impasse. Si la seule vraie musique est celle qui appartient au passé, que peut-il faire si ce n'est la plagier ? Et d'ailleurs, il ne s'en prive pas mais combien de temps encore pourra-t-il poursuivre le subterfuge ?

- 38 Il n'exagère donc rien en déclarant que le problème n'est pas qu'il ne veut pas mais qu'il ne *peut* pas continuer à travailler. Son impuissance n'est pas le résultat de sa neurasthénie mais de son incapacité à se livrer à des expérimentations qui constituent une trahison de la vraie musique. Schubert, le sublime libérateur des émotions contenues est donc aussi Schubert, le gêneur, le fossoyeur. Lorsque le roman s'achève, rien n'est résolu mais le problème dans les termes où le pose Hubert Frey est-il même soluble ? Peut-être n'est-ce pas un hasard si le compositeur envisage après son séjour à Badenweiler de se lancer plutôt dans l'écriture et de rédiger un traité sur l'effet de la pluie sur la sensibilité de l'homme au xx^e siècle ou un ouvrage sur Schubert, à mi-chemin entre la biographie et l'analyse. Peut-être a-t-il compris que son esthétique et l'ombre paralysante de Schubert ne pouvaient le conduire qu'à la stérilité et accroître son ennui. L'écriture le sortira peut-être de l'impasse... s'il s'y attelle un jour.

- 39 « Impasse »²⁶, le mot tombe aussi dans la nouvelle *Im Ried* où Philine Rübner refuse de souscrire aux canons esthétiques de la modernité sans pouvoir pour autant faire machine arrière, à moins d'accepter de ne pas être exposée. La jouissance qu'elle éprouve à la vue des champs aux têtes marron de tournesols fanés ne trouvera pas à s'exprimer. Les tournesols sont déjà peints, Van Gogh s'en est chargé. Vaut-il mieux

imiter Van Gogh ou transformer les tournesols en points sombres et indistincts sur fond de grisaille pour se conformer aux couleurs du temps ? On pourrait certes objecter que le monde est riche de bien d'autres choses que de têtes de tournesol mais ce serait tronquer le débat.

- 40 Puisque la figuration appartient aux siècles passés et que toute nature morte prendrait des allures de redondance, faut-il donc se résoudre à barbouiller des toiles en s'approchant au maximum du noir, la couleur de l'art radical selon Adorno ? Telle est l'alternative – excessive peut-être – dans laquelle Gabriele Wohmann fait se débattre l'héroïne de *Im Ried*. Parce qu'elle ne parvient à se résoudre ni à l'un ni à l'autre, Philine Rübner laisse tomber son pinceau. Elle n'écrit pas. Elle a seulement décidé de s'adonner comme elle l'a fait plusieurs jours dans les marais à une contemplation esthétique qui l'a libérée de l'ennui dans lequel la création l'avait plongée. La conclusion est sans appel. Accablé par le fardeau du passé et la tyrannie de la modernité, peut-on encore créer ?
- 41 Ce n'est sans doute pas un hasard si dans le recueil «*Das Salz, bittel*», la nouvelle *Nach Becketts Tod* fait suite à *Im Ried*. Dans le droit fil de la question « comment peindre aujourd'hui ? » surgit une interrogation analogue : « comment écrire après Beckett ? » Même si l'œuvre de Beckett n'est peut-être au fond que l'alibi par lequel Godwin, le protagoniste, tente de justifier sa léthargie et d'enjoliver sa paresse, la nouvelle donne lieu par la présence même de contradicteurs à un débat plus riche que dans les œuvres précédemment étudiées où le monologue intérieur des artistes ne laissait jamais émerger une réflexion dialectique.
- 42 En bref, les points de vue qui s'affrontent sont ceux qui suivent. À Godwin qui affirme à qui veut l'entendre qu'écrire n'a plus de sens après Kafka et Beckett, un visiteur malicieux rétorque qu'il eût alors mieux valu que jamais il ne commençât puisque ces écrivains avaient déjà fini avant que Godwin n'entrât en littérature. Jamais à court d'arguments, Godwin objecte que seule une tentative de dépassement permet de vérifier qu'un auteur est bien indépassable, justifiant par là-même ses débuts littéraires.
- 43 Un donneur de leçons de modestie s'en prend alors à ce fâcheux orgueil qui, plutôt que de pousser Godwin à écrire, le pousse à vouloir être le meilleur et donc le paralyse. Déplaçant légèrement le débat, c'est l'acte même d'écrire que Lola, la femme de Godwin, met en cause. Volant au secours de son mari dans des tableaux apocalyptiques, elle évoque tantôt le défrichement de la forêt amazonienne tantôt l'avenir incertain de la planète. N'est-il pas absurde de créer dans un monde en passe de se détruire ?
- 44 Surgit alors Babette, une amie de Godwin et Lola, qui encourage Godwin à se coucher : « Tout est fait. Tout est dit. À part les femmes au foyer à l'âge de la ménopause, de toute façon, plus personne ne lit de littérature »²⁷.
- 45 La nouvelle s'achève sans qu'aucun des points de vue en présence ne l'emporte. Gabriele Wohmann s'en tire par une pirouette : « Et voilà la dernière phrase de cette nouvelle que vous venez de suivre si votre persévérance vous a permis de tenir jusqu'ici²⁸. »
- 46 Le ton badin de la dernière phrase n'enlève rien au sérieux des questions évoquées dans ce texte. Certes l'ennui de Godwin n'a rien d'original. C'est ce sentiment bien ancien selon lequel « nous arrivons trop tard et tout a été dit » (La Bruyère). À chaque génération le passé s'impose de façon paralysante et pernicieuse. Virginia Woolf n'a-t-

elle pas envisagé d'abandonner le projet d'écrire à la lecture de Proust ? Combien d'écrivains n'ont-ils pas déjà cru qu'un point final avait été mis à la littérature ? Pour autant la place de Beckett ne doit pas être sous-estimée. Godwin n'est pas le seul à penser qu'il a conduit à son terme une entreprise de déconstruction de la littérature. Selon Plinio Walder Prado Jr. dans *Notes sur la résistance artistique*, les débuts de la démolition sont repérables déjà plusieurs siècles auparavant :

Une dissolution ou un déclin de l'art de narrer est observable au moins depuis l'époque de Flaubert. Depuis lors et jusqu'à Beckett, un tel dégoût ne fera que s'aggraver, en un sens, sous une forme ou sous une autre²⁹.

- 47 Toujours selon Plinio Walder Prado Jr., *L'innommable* de Beckett constitue bel et bien un point décisif dans la décomposition de la littérature :

Dans *L'innommable*, il ne reste même pas de protagoniste. Il n'y a que « l'impossible voix » de « l'infaisable être ». Ce travail de dérèglement ou de dissolution porte précisément sur les synthèses élémentaires constitutives de l'expérience qui défont et s'effondrent, dépossédant ou « dépropriant » la personne, déréalisant l'espace, désorientant et discontinuant le temps. De telles opérations en *dé-* sont exigées de la littérature pour qu'elle continue³⁰.

- 48 La question est de savoir si Beckett n'a pas déjà conduit l'opération à son terme humainement possible. Or si Beckett constitue effectivement le sommet de toute remise en cause, une fois franchi le sommet, on ne peut plus que retomber et c'est cette perspective de retomber qui rebute Godwin.

- 49 La nouvelle de Gabriele Wohmann pose donc en filigrane une question essentielle : que faut-il penser de tous ceux qui continuent à écrire après Beckett et, n'en déplaise à Valéry, à faire sortir la marquise à cinq heures ? Faut-il voir dans leurs productions un signe de vitalité de la littérature malgré et après Beckett ou un bavardage superflu et diffusant qui s'entretient lui-même ? Plinio Walder Prado Jr. invite à se méfier des apparences :

Il ne faut sans doute pas croire que la possibilité historique d'une fin de l'art ou de la littérature est un mirage sous prétexte que des nouveaux romans paraissent à chaque saison, donnant lieu à des comptes rendus, à des critiques et à des prix littéraires etc. Il se pourrait bien que ce bruit et ces activités soient précisément la forme sous laquelle l'art et la littérature agonisent aujourd'hui³¹.

- 50 Dans la nouvelle *Nach Becketts Tod*, l'auteur joue donc avec le feu car le lecteur ne peut s'empêcher de s'interroger sur ce qui pousse Gabriele Wohmann à écrire après Beckett. En ce sens la nouvelle est audacieuse car les réponses ne sont pas forcément flatteuses. Qu'est-ce au juste qui conduit Gabriele Wohmann à écrire ? Est-ce une forme de modestie, une manière d'apporter sa pierre à l'édifice de la littérature en se souvenant que les petits ruisseaux font les grandes rivières et qu'à défaut de dépasser Beckett, il est toujours possible d'aplanir le terrain pour celui ou celle qui la dépassera ? N'est-ce pas plutôt pour elle une façon de cultiver l'échec à la Thomas Bernhard que de continuer à écrire tout en sachant la partie perdue et Beckett peut-être indépassable ? À moins que ce ne soit du cynisme. Puisque les rares lecteurs ont faim et continuent de manger, Gabriele Wohmann publie bon an mal an son recueil ou son roman sans hésiter à se plagier. À quoi bon leur servir du Beckett ou mieux que du Beckett ? Ce n'est pas un auteur des plus digestes. Pourquoi alors ne pas continuer comme par le passé à faire sortir la marquise à cinq heures ? Pourquoi ne pas laisser à d'autres le soin de s'acharner sur le cadavre de la littérature ? Même agonisant, un roman nourrit encore son homme. Pour preuve, le héros de *Nach Becketts Tod* s'est fait construire une villa luxueuse et son auteur, Gabriele Wohmann, habite la chic Rosenhöhe de Darmstadt.

Mais nul n'empêchera les esprits les plus critiques de se demander si pour une large part les nouvelles de Gabriele Wohmann ne sont pas une pâle copie des nouvelles de Tchekhov avec cette même conscience des souffrances silencieuses qui débordent un jour dans une crue d'amertume, ces mêmes personnages de femmes en attente, en souffrance, aux espoirs déçus ? N'a-t-on pas déjà lu cela ailleurs cent fois ?

- 51 Pourtant quel que soit le regard, indulgent ou sévère, que l'on porte sur l'œuvre de Gabriele Wohmann, force est de constater que l'écrivain n'est pas seulement le peintre des solitudes éplorées et des couples mal mariés qu'on a souvent voulu faire d'elle. Comme nous avons essayé de le démontrer dans cette étude, son œuvre est riche de questions dérangement, de critiques à l'encontre de l'esprit de son siècle et d'invitations à la réflexion sur l'avenir de l'art et de la littérature et, même si Gabriele Wohmann laisse au lecteur le soin de trouver les réponses, il faut lui reconnaître le mérite d'avoir su poser à ses contemporains les questions essentielles, aussi inconfortables fussent-elles.

NOTES

1. «Untereinander Verwandte sind meine geschriebenen Figuren mehr oder weniger gewiss alle. Sie sind natürlich komplizierte, leidende, scheiternde, manches versuchende Personen, sie müssen ergiebig sein, das zum Beispiel sind Künstler mit ihren paar zusätzlichen Selbstquälereien.» *Gabriele Wohmann – Auskunft für Leser*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1982, p. 37-38.
2. «Der Vorwurf, durch die Darstellung individueller Probleme nicht den gesellschaftlichen Kontext zu berücksichtigen, nicht gesellschaftskritisch zu sein.», Irene Ferchl: *Die Rolle des Alltäglichen in der Kurzprosa von G. Wohmann*, Bonn, Bouvier, 1980, p. 85.
3. «Liebe Kollegen, [...] wird mir immer klarer, dass es der Lehrauftrag an Ihrer Hochschule mit seiner mir nicht gemäßen, ja in Wahrheit unerträglichen, sogar widerlichen Praxis des Theoretischen ist, der meine Produktivität blockiert. Was wir betreiben, ist eine Entfernung von der wahren Musik. Ich habe unser Gerede satt [...] Es ist der Verrat am Schönen.» *Frühherbst in Badenweiler*, (1978), cité d'après l'éd. Fischer, Francfort/Main, 1988, p. 12-13.
4. «Eine psychoanalytische Musik und literarisches Gefunkel von Klangwelten», *ibid.*, p. 123.
5. Henri Pousseur : *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie, 1970, p. 44 sq.
6. «[...] keine Komposition kommt mir augenblicklich so vor, als gebe sie etwas von meiner derzeitigen Subjektivität wieder, jede musikalische Äußerung wirkt im voraus, ehe ich sie gemacht habe, auf mich wie in ein konstruktives Korsett gezwängt, behindert an Entfaltung und in ihrem Aussagebedürfnis unterdrückt, mühselig beladen von akademischem Ehrgeiz. Es ist, lacht mich aus, wenn ihr wollt, etwas so Beiläufiges und nicht Belangvolles wie das Kurkonzert, das mich zumindest momentan vor mir selber ekeln lässt, vor mir als einem, der ausschließlich für ein Avantgarde-Publikum sogar unentbehrlich wäre. Er stillt ja kein unwillkürliches Verlangen. Er erfüllt ja keinen heimlichen, nicht auszusprechenden Wunsch.» *Frühherbst in Badenweiler*, p. 107.
7. Pierre Boulez : « L'informulé » in : *Revue d'Esthétique*, Toulouse, 1985, n°8, p. 25-26.

8. «[...] wir Gegenständlichen [...], wir sind abgemeldet.» *Ein Fall von Leichtsinn* (1963), cité d'après le recueil *Ein unwiderstehlicher Mann*, Reinbek, Rowohlt, 1975, p. 104.
9. Jean-Paul Aron : *Les Modernes*, cité d'après l'édition Gallimard-Folio, Paris, 1991, p. 102-103.
10. Theodor W. Adorno : *Théorie esthétique*, trad. française de M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 62.
11. «Die Äcker, auf denen der Mais stand. Den heutigen milchigen Himmel», *Im Ried* in «*Das Salz, bitte!*», Munich, Piper, 1992, p. 67.
12. «[...] diesen Bildtafeln in Schwarz, immer wieder Schwarz mit Nuancen, die keiner erkennt», *ibid.*, p. 72.
13. «Ich bin glücklich [...]. Nur darf ich nicht an meinen Beruf denken. Das Glück ist unergiebig [...] Das Glück und die Kunst sind nichts füreinander, aber die List, die ist was für die Kunst.» *Ibid.*, p. 68-69.
14. «Schwarzes Gestreichel», *ibid.*, p. 76.
15. «Es ist aus, zwischen mir und der Kunst ist Schluss. Im Künstler muss so eine Art Ewiges Lämpchen glühen, das Produktionsglimmen, es darf nie verlöschen. Meins ist aus. Abgebrannt.», *ibid.*
16. T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 63.
17. «Gegen Traurigkeit hilft traurige Musik mir fast zuverlässig», G. Wohmann : *Ein schöner Tag in Treibjagd*, 1962, cité d'après l'édition Reclam, Leipzig, 1982, p. 5.
18. «Der arme Schlucker, der zwischen die Maschen des Gesetzes fällt, wies ihn nicht auf sich selber hin und lenkte damit auch nicht von ihm selber ab», *Frühherbst in Badenweiler*, p. 52.
19. «Wenn er sich aufbewahren ließ im Innern einer Filmhandlung, [...] dann milderte sich seine persönliche Angst vor dem Tode. Er fühlte sich besser. In einer Solidarität aufgenommen und mitgezogen. Er war geschützt von den Filmfiguren, und wenn der Film ihn langweilte, dann immer noch geschützt von den Darstellern der Filmfiguren. Er empfand sich als viel sicherer untergebracht. Lauter Leidensgenossen. Schicksalsgefährten», *ibid.*, p. 51-52.
20. Roger Grenier : *Regardez la neige qui tombe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 75.
21. Hannah Arendt : *La Crise de la culture*, 1968, traduit de l'anglais par M. Cassin, Paris, Gallimard, 1972.
22. Hans Belting : *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, traduit de l'allemand par J.F. Poirier et Yves Michaud, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1996.
23. Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée* : Paris, Balland, 1981.
24. *Nach Becketts Tod*, recueil : «*Das Salz, bitte!*», 1992.
25. «Ich habe kunstvoll künstlich gelebt und immer über die Grundwahrheit und prinzipielle Einsicht hinweg, dass alles an Musik noch zu Erfindende längst von den Vorgängern erledigt ist. Es ist längst alles komponiert!», *Frühherbst in Badenweiler*, p. 38.
26. «Aus dieser Sackgasse [...] zurück in die offene weite Region des Wirklichen», *Im Ried* in «*Das Salz, bitte!*», p. 72.
27. «Alles getan. Alles gesagt. Außer Hausfrauen im Klimakterium liest sowieso kein Mensch mehr Belletristik.», *ibid.*, p. 97.
28. «Und so lautet der letzte Satz dieser Erzählung, der Sie, wenn bis hierhin Ihre Ausdauer gereicht hat, soeben gefolgt sind», *ibid.*, p. 106.
29. Plinio Walder Prado Jr : « Notes sur la résistance artistique » in : *Revue des Sciences Humaines*, n°229, 1993, Université de Lille III, p. 163 sq.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*

RÉSUMÉS

Les nombreux artistes que le lecteur croise à travers l'œuvre de Gabriele Wohmann semblent vouloir réfuter cette opinion communément admise selon laquelle l'art serait, davantage encore que l'amour, un remède à l'ennui. Ce n'est pas tant l'art en soi qui apparaît impropre à soulager l'ennui qu'un art contemporain incapable de prodiguer quelque consolation existentielle. Pire encore, avec ses modes et ses mots d'ordre, l'art actuel ressemble à un insupportable fardeau sous lequel les artistes menacent de s'effondrer. C'est contre cet art étranger à la vie que Gabriele Wohmann dirige son réquisitoire. Elle ne craint pas d'aller à contre-courant et de préférer les maîtres anciens tels que Bach, Schubert ou Tchékhov. Toutefois, la musique de Bach et de Schubert tout comme le théâtre de Tchékhov appartiennent au passé. Or c'est au présent que les artistes wohmanniens doivent créer. Comment écrire après Tchékhov, comment composer après Schubert, c'est à cette réflexion que convie l'œuvre de Gabriele Wohmann qui ne fait pas l'économie de la question sur la fin possible de l'histoire de l'art.

Die vielen Künstler, denen der Leser in Gabriele Wohmanns Werk begegnet, scheinen jene weit verbreitete Ansicht widerlegen zu wollen, nach der die Kunst noch besser gegen Langeweile helfen soll als die Liebe. Schuld ist nicht die Kunst an sich, sondern vielmehr die zeitgenössische Kunst, die als existentielle Trostspenderin versagt. Schlimmer noch, mit ihren Trends und Losungen erscheint die Kunst der Gegenwart wie eine unerträgliche Bürde, unter der Künstler zusammenzubrechen drohen. Gegen diese lebensfremde Kunst führt Gabriele Wohmann einen Prozess. Sie schreckt nicht davor zurück, wider den Strom zu schwimmen und altbewährten Meistern wie Bach, Schubert oder Tschechow den Vorzug zu geben. Aber Bachs oder Schuberts Musik ebenso wie Tschechows Dramen gehören der Vergangenheit an. Gabriele Wohmanns Künstler dahingegen müssen hier und jetzt schaffen. Wie kann man nach Tschechow schreiben oder nach Schubert komponieren? Zu dieser Auseinandersetzung lädt Gabriele Wohmanns Werk ein, in dem die Frage nach dem möglichen Ende der Kunstgeschichte nicht ausgespart wird.

Throughout the work of Gabriele Wohmann, the reader meets a number of artists who seemingly refute the commonly-held opinion according to which art relieves boredom better than love. It is not art in itself which is apparently incapable of relieving boredom, but contemporary art and its incapacity to provide any existential consolation. Even worse, with its trends and watchwords, the art of today appears to be an unbearable burden that overwhelms the artist. This form of art, which has nothing to do with life, is the object of Gabriele Wohmann's indictment. The author is not afraid to swim against the current by saying that she prefers the old masters like Bach, Schubert or Chekhov. However, Bach's and Schubert's music, as well as Tchekhov's dramas belong to the past whereas Gabriele Wohmann's artists must create in the present. How can one write after Chekhov, how can one compose music after Schubert? These are the questions Gabriele Wohmann asks in a work that poses the question of the possible end of the history of art.

AUTEUR

BENOÎT PIVERT

Université de Paris XI