

(3) en 2

Le tambour qui disperse la voix qui brise *

Hélène Puiseux

Est-ce l'écrasante lucidité d'Oscar Matzerath qui a fermé la bouche des critiques français? ou la clarté de son impérative leçon politique? Toujours est-il que *Le Tambour*, palme d'or de Cannes 1979 (ex-aequo avec *Apocalypse now* qui semble avoir capté toutes les capacités d'analyse des cinéphiles) n'a suscité que de brefs articles. On lui donne des louanges mesurées : ainsi, Michel Ciment, dans *Positif* (n° 220-221, juillet-août 1979) parle de l'« adaptation intelligente, fidèle, bien interprétée » du roman de G. Grass, « exemple particulièrement réussi de cette tradition de qualité dont parlait Truffaut critique dans les années cinquante ». A moins que, tout aussi brièvement, on ne l'accable en tant que représentant bien léché du cinéma de papa : Yann Lardeau (*Cahiers du Cinéma*, n° 305, novembre 1979) voit le *Tambour* comme « un échec cinématographique » et « un succès du cinéma académique ».

Indiquons tout de suite les dimensions du livre¹ que l'on ne retrouve pas dans le film : tout d'abord, la folie du héros, qui écrivait le récit de sa vie dans un asile-prison psychiatrique². Ayant pris le parti de limiter l'adaptation aux deux premiers livres du roman, à quelques pages près (jusqu'à *Croissance dans le wagon de marchandises*, dernier chapitre du deuxième livre), Schlöndorff s'est ainsi dispensé de remplacer l'irremplaçable David Bennent dans le rôle d'Oscar, mais aussi condamné à donner pratiquement une sorte de happy-end au film : Oscar part vers l'Ouest, ayant décidé d'enfin grandir, il quitte son passé, sa grand-mère, ses morts, son tambour, et rien n'indique au spectateur que sa croissance ne sera que de 27 cm, le bloquant à 1,21 m dans l'anormalité et le conduisant à l'asile.

* A propos du film *Die Blechtrommel* (Le Tambour) de Volker Schlöndorff (RFA, 1979), d'après le roman de Günther Grass, avec David Bennent (Oscar), Mario Adorf (Alfred Matzerath), Angela Winkler (Agnès Koliajcek-Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski).

1. Republié récemment au Seuil, (Paris, 1980) dans une nouvelle collection de poche.
2. Cette évacuation de la folie explique le classicisme formel du film. Schlöndorff ne tourne pas pour le Cabinet du Dr Caligari mais dans la ville historique et réelle de Dantzig.

Autre dimension capitale évacuée par Schlöndorff : le mysticisme, l'une des composantes du délire d'Oscar, se réduit dans le film à une scène à l'église où, durant l'une des confessions hebdomadaires de sa mère Agnès (coupable d'adultère avec son cousin Jan Bronski) Oscar somme l'enfant Jésus de jouer de son propre tambour : à la limite, Schlöndorff montre cette rencontre Jésus/Oscar comme un caprice d'enfant mal élevé, alors qu'il s'agit d'une des tentatives de passation de pouvoir qui se renouvellent plusieurs fois dans le roman, entre Dieu et le héros, et qui aboutissent au « Ich bin Jesus, I am Jesus », que répond Oscar aux flics d'Interpol venus l'arrêter dans le métro, vers la fin du roman. Ni fou, ni mystique : ainsi m'est apparu David Bennent, ce prodigieux petit garçon blond, *sur qui repose tout le film*, sur sa voix à la fois énergique, aiguë et éraillée, sur la froideur de ses yeux bleus, impitoyables témoins de la dégoûtante comédie que le monde lui offre entre 1924 et 1945.

Par ce gommage de la folie mystique d'Oscar, en faisant de lui un personnage lucide et volontaire, Schlöndorff renforce, en l'isolant, l'aspect de critique sociale et politique du roman de Grass.

Premier accusé, la famille, ce monument bourgeois de menues tromperies, menues haines, menus intérêts commerciaux, institution bâtie sur le mensonge : Agnès aime Jan Bronski, épouse Alfred Matzerath et couche avec les deux hommes, si bien que la notion de « père » est faussée dès le départ dans la vie d'Oscar. Bon élève de Freud, il lui faudra donc tuer Jan et Alfred, le premier en septembre 1939, en l'entraînant dans l'historique défense de la poste polonaise de Dantzig contre les Allemands, le second au printemps 45, où Oscar obligera Alfred à avaler son insigne nazi pour le dissimuler aux envahisseurs russes, mourant ainsi par là où il avait péché. Les trois grandes parties du film sont ponctuées par la disparition de la famille, mort de la mère au cours de l'année 1938, mort de Bronski (1939), mort de Matzerath (1945) : mais, en réplique dérisoire, une famille aussi fausse, aussi ambiguë se reconstitue : Oscar, Maria et Kurt, officiellement fils d'Alfred, et peut-être fils d'Oscar. Institution risible mais en réalité indestructible, telle apparaît la famille. Une seule exception à la haine familiale d'Oscar est constituée par sa grand-mère (Koliajcek, née Bronski), dont l'image ouvre et ferme le film, près de son tas de pommes de terre, abritant sous ses quatre jupes couleur de terre, soixante ans d'histoire³.

Sorti de l'étroit appartement familial, Oscar se heurte aux « autres » : les enfants, tortionnaires pour qui se distingue d'eux; l'école où chacun se

3. Cette indestructible grand-mère n'est pas sans lien avec le « grand-père éternel » de *Sibériade* (URSS, 1979, Milhalkov-Kontchalovski) : tous deux ont le même rôle apaisant, solide, à l'écart des agitations politiques, assumant le quotidien, tout entiers occupés à vivre et à survivre au milieu des engagements éphémères des autres.

moule sans révolte dans des répétitions monocordes sous la direction faussement souriante de la maîtresse; le médecin, plus soucieux de ses articles scientifiques que de ses malades, la ville, où l'on doit constamment échapper aux tramways, aux vélos, aux voitures aveugles et dont le seul refuge est le magasin de jouets tenu par Markus, un Juif amoureux d'Agnès, qui sera victime de la Nuit de cristal.

Nul recours, pour Oscar, à attendre de l'Amour : la grande passion de Jan Bronski et d'Agnès Matzerath, et les petits désirs raisonnables et intéressés d'Alfred et de Maria, bonne engagée après la mort d'Agnès, se réduisent à une triste gymnastique des corps, ratée ou réussie, et, dans ce cas, empoisonnée par la culpabilité. L'amour discret de Markus pour Agnès n'éveille aucun écho chez cette dernière, trop occupée d'une part par Jan Bronski, d'autre part par le souci qu'elle a de son fils, ce même souci qui la conduira à mourir plutôt que d'avoir un nouvel enfant. Oscar n'est pas plus heureux que ses géniteurs : sa propre expérience avec Maria, si sensible aux charmes de la poudre effervescente, est détruite par la lourde concurrence d'Alfred, sa taille d'adulte, son magasin d'adulte. Quant à la charmante Roswitha, somnambule naine rencontrée au Théâtre des Armées, elle sera tuée le matin du débarquement par un obus américain, parce qu'Oscar n'a pas voulu aller lui chercher du café.

Les rencontres successives d'Oscar et de l'armée sont autant d'images au vitriol, machine à tuer et à éventrer lors de l'attaque de la poste polonaise et de ses employés inoffensifs, grands enfants faciles à tromper lors des séances d'illusionnisme du Théâtre aux Armées, soldats bornés et bernés sur le Mur de l'Atlantique, par un pouvoir invisible et aveugle aux réalités, l'armée apparaît comme un lieu où des imbéciles se transforment en assassins ou en morts, sans comprendre pourquoi. Un nationalisme meurtrier et bâti sur un double mensonge oppose Polonais et Allemands sur une terre qui n'appartient ni aux uns ni aux autres, chacun des successifs propriétaires écrasant la minorité kachoube installée sur le territoire de Dantzig depuis la nuit des temps. Et si Oscar s'engage au Théâtre aux Armées, ce n'est pas, bien sûr, par patriotisme, mais pour fuir l'échec de ses amours avec Maria et pour participer à une parodie de l'armée et des traditions allemandes : minuscules occupants de la France, Bebra et Roswitha en uniforme feld-grau, Félix et Kitty en costumes bavares entourent Oscar dans le petit costume marin de ses sept ans, et les cinq nains distraient l'armée de leurs tours de somnambules, de leurs comédies dérisoires, de leur bris de verres et d'ampoules, jusqu'au 6 juin 1944 où un camion militaire les rapatriera dans une Allemagne en ruines. Rencontre majeure, enfin, que celle d'Oscar et du parti national-socialiste : la première fois qu'il utilise son tambour, dans le film, c'est au cours d'une brève séquence où il est lui-même chef de file d'une petite troupe de 5 ou 6 enfants (les autres l'acceptent encore, il vient juste d'arrêter de gran-

dir) et où, tambourinant dans les rues de son quartier, il se heurte à un croisement, à un défilé de nazis aussi squelettique, 5 ou 6 partisans, aigle et tambour en tête, tambour d'Oscar contre tambour nazi, les deux troupes s'empêtrant et tombant. Une autre séquence beaucoup plus ample, montre Oscar perturbant, totalement, de dessous la tribune où il bat le Beau Danube Bleu, une grande fête du parti : Schlöndorff ancre la fête dans l'histoire, la présentant en sépia foncé comme les actualités de l'époque, avant de revenir à la couleur à l'apparition d'Oscar et de son tambour. Et c'est aussi l'évocation, tout au long du film, du nazisme « ordinaire » : l'inoffensif Matzerath s'inscrit au parti, le portrait d'Hitler remplace celui de Beethoven au-dessus du piano, et le voisin qui jouait l'Internationale à la trompette en 1927 chasse Markus, parce qu'il est juif, du cimetière où l'on enterre Agnès en 1938.

Une sorte d'anti-Hitler, Oscar ? C'est sur cet aspect, semble-t-il, que Schlöndorff a choisi d'insister, sur son anarchisme foncier : partout les battements de son tambour dénoncent la mise en rang, la mise en condition, la mise en hiérarchie, les rites sociaux, religieux, amoureux, les idéaux, le Travail, la Famille, la Patrie. Oscar, dans le film, c'est ce que nous devrions être, attentifs à percevoir et à dénoncer les hypocrisies et les suivismes de tous ordres, au risque de paraître, socialement, une anomalie. C'est un thème cher à Schlöndorff et les œuvres littéraires qu'il a adaptées jusqu'ici, de Musil (*Les désarrois de l'élève Törless*, 1965) à Marguerite Yourcenar (*Le coup de grâce*, 1976), en passant par H. Böll (*L'honneur perdu de Katharina Blum*, 1975) ou Kleist (*Michaël Kolhass*, 1968), répètent cette solitude de celui qui n'accepte pas les compromissions.

Ce film sur la solitude douloureuse contient également deux des plus beaux plans sur la mort : celui du visage d'Oscar, revenant de l'enterrement d'Agnès, assis dans une carriole entre Bronski et Matzerath, tous trois désemparés, les yeux de David Bennent exprimant toute la tristesse et l'abandon du monde; et le plan général suivant, complètement onirique - et surprenant dans un film de facture en effet si classique - où l'on voit cette même carriole, filant sur la route, sous les arbres courbés par le vent, en contre-jour, sorte d'ombre chinoise, image même de la distance implacable, noire et rapide, qui vous sépare de ceux qui viennent de mourir.

4. N'oublions pas qu'Hitler se proclamait lui-même *Le Tambour de la Révolution*. Oscar serait l'anti-tambour de l'anti-révolution nationale-socialiste, le tambour qui disperse contre le tambour qui rassemble, la voix qui brise contre la voix qui commande.