

Le Tambour, de Schlöndorff

Adapté du roman éponyme de Gunther Grass, *Le Tambour* raconte la vie d'Oskar, un gamin Kachoube du Dantzig des années 1920 qui décide de cesser de grandir, écœuré par les adultes, refusant de s'impliquer, d'entrer dans leur monde sordide, à la fois hypocrite et conformiste. Barricadé dans son corps d'enfant et dans des postures d'arriéré mental (alors qu'il est très intelligent), protégé par l'étrange pouvoir de briser le verre de ses cris suraigus et sempiternellement armé de son petit tambour, sur lequel il fait rouler ses colères, ses farces ou l'air du temps, il vit en marge de la société tout en circulant à l'intérieur ; il observe, relate, ricane. Les nazis arrivent, comme les vilaines bêtes des contes pour enfant ; le portrait de Beethoven est déjà remplacé par celui d'Hitler et le son de la radio succède tout aussi vite à celui du piano sur lequel la mère d'Oskar chantait des chansons d'amour à son amant (son cousin polonais), sous l'oreille complaisante de son mari (allemand). La mère d'Oskar, Agnès, devient folle et meurt, cependant que son mari, Alfred Matzerath, et son cousin, Jan Bronzki, choisissent leur camp : les Allemands pour l'un, les Polonais pour l'autre. Dantzig est annexée au Reich, les Polonais sont éliminés, Jan est fusillé. La guerre arrive. Alfred épouse la jeune fille venue l'aider au magasin, à la grande rage d'Oskar qui en est amoureux et dont le corps d'enfant est parfois trop étroit pour ses désirs d'adulte. Naît un enfant qu'Oskar, qui a eu une aventure avec sa belle-mère, considère comme son fils. Durant la guerre, le jeune tambour rejoint une troupe de nains et de lilliputiens qui traverse l'Europe pour distraire les troupes du Reich ; il y tombe amoureux d'une lilliputienne italienne qui meurt dans un bombardement. Revenu à Dantzig, il assiste à la mort de son père et, décidé à grandir, part en Allemagne de l'ouest avec sa belle-mère et son fils, laissant sa grand mère en pays Kachoube, désormais sous occupation soviétique.

Schlöndorff a eu l'excellente idée de rester fidèle au roman, aussi bien du point de vue narratif (le narrateur en voix off est Oskar) que de celui de la trame (quoique le film ne couvre qu'une partie du roman) ou du ton (très légèrement drolatique mais articulé à des séquences plus brutales, plus acerbes et sarcastiques, évocatrices des tableaux d'Otto Dix), ne le trahissant que par souci de synthèse. Afin de ne pas étouffer un propos dense et parfois violemment critique sous les effets techniques, la mise en scène et la photographie demeurent classiques, sobres, sauf aux moments où l'audace formelle est nécessaire, *en soi* expressive, comme dans les séquences burlesques du début du film ou dans celle de la naissance d'Oskar. Schlöndorff a aussi choisi de brouiller les pistes, de gommer les signes qui permettent au spectateur de distinguer ce qui relève de la seule subjectivité d'Oskar de ce qui relève de faits objectifs, sans néanmoins aucune forme d'onirisme. La formidable séquence du rassemblement des nazis de Dantzig, durant laquelle Oskar, caché sous les gradins, perturbe la rythmique des musiciens censés jouer des marches et des hymnes, pour finalement leur faire adopter des tempos de jazz et de valse, et, derechef, transformer les militants en couples de danseurs, en est un exemple : le spectateur ne sait si l'évènement se déroule vraiment de cette manière ou si Oskar fantasme. Qu'importe puisque cette séquence est une allégorie (très ellulienne, d'ailleurs) de la force, de la capacité de résistance de l'individu en face du système. On notera au passage que tous les détails de cette allégorie sont significatifs – par exemple, la manière dont se comporte l'officier nazi attendu à ce rassemblement : celui-ci prend mécaniquement (pour le donner à un subordonné qui le jette aussitôt dans la voiture) le bouquet de fleurs que lui tend une petite fille dont il caresse, tout aussi mécaniquement, le menton. Ces gestes sont ceux d'un homme qui n'est plus que son rôle, qui n'est plus qu'un rouage de chair huilé par un pouvoir dépersonnalisant.

Plus métaphorique encore, la séquence durant laquelle Agnès, son mari, son amant et Oskar se rendent sur une plage pour y acheter des anguilles que le brave Matzerath veut préparer pour son épouse. Ces anguilles sont pêchées grâce à un appât qui n'est autre qu'une tête de cheval. La vision de cette tête grouillante rend Agnès malade en sorte qu'elle devient incapable de manger la cuisine de son cuisinier de mari puis sombre dans la folie. Il s'agit, bien entendu, d'évoquer le nazisme, de montrer que ses aspects séduisants (la cuisine de Matzerath, militant nazi) ont des origines morbides ; il s'agit aussi, au travers du trio amoureux formé d'une Kachoube, d'un Allemand et d'un Polonais, d'évoquer les rapports

entre les trois peuples, sans doute aussi la relative complaisance des Kachoubes vis-à-vis des Allemands ; comme la majorité des habitants de Dantzig, Agnès choisit l'Allemagne, donc le nazisme, et abandonne ce faisant son identité kachoube (notamment sa langue) ; elle en meurt d'écœurement. De fait, Oskar – qui se sert de son tambour comme jadis les lépreux de leur crécelle – est la mauvaise conscience de tous les membres de sa famille, son « nanisme », un reproche constant à leur lâcheté, leur infantilisme, leur manque d'engagement moral et de lucidité. Et quand il contraint son oncle à entrer dans la poste polonaise assaillie par les miliciens nazis, l'amenant ainsi à la mort, il met cet être sympathique mais veule en face de ses responsabilités. Bien entendu, il en va de même lorsqu'il plante le badge du NSDAP dans la main de son père au moment précis où arrivent les soldats soviétiques, qui l'abattent. Durant tout le film, Oskar, quand bien même il se perçoit plutôt comme un observateur, est bel et bien un acteur de son destin et de celui de ses proches. Il n'est en retrait que des événements, pas des consciences. Il va même jusqu'à provoquer celle de Dieu dans une autre séquence d'anthologie : attendant, dans la nef d'une église, sa mère qui se confesse, il place le tambour et les baguettes dans les mains d'une statue d'ange, enjoignant violemment Dieu de réagir, de battre le tambour, en vain... Les hommes restent décidément livrés à eux-mêmes. Ou au tambour d'Oskar.

Que les choses soient claires : *Le Tambour* n'est pas seulement un film politique ; il ne montre pas que la construction des cauchemars collectifs ; et, du reste, la colère d'Oskar ne bat pas seulement la mesure pour dénoncer la folie des Hommes qui se glissent dans les majuscules. Il met aussi en scène la passion amoureuse, celle d'Agnès et de Jan, son cousin. C'est ici le jeu des acteurs plus que la mise en scène qui est à souligner : l'interprétation littéralement « borderline » de la gracile Angela Winkler rend le personnage d'Agnès à la fois fragile et langoureux, faible et audacieux, touchant et agaçant. Agnès est un personnage si émouvant qu'il est presque impossible de regarder, sans gêne, la principale scène d'amour du film : dans une chambre d'hôtel, Jan et sa jeune cousine font l'amour, avec frénésie, mais sans artifice ; l'exaltation des deux amants semble démesurée eu égard à leurs frugales caresses. Il n'y a rien de tendre ou d'érotique dans cette scène : il y a un amour cru, primaire, intense mais sans densité – quelque chose d'adolescentin qu'il est un peu absurde, voire ridicule, de considérer chez des adultes. Les roulements de tambour et les cris suraigus d'un Oskar perché sur le clocher d'une cathédrale y mettront brutalement fin. C'est que l'enfant qu'il est encore à ce moment éprouve, pour sa mère, un amour absolu mais ambivalent puisque nimbé de dégoût pour son hypocrisie et sa mollesse d'âme. Le seul personnage envers lequel Oskar fait montre de respect est peut être sa grand-mère – par l'histoire de laquelle il commence son récit et finit sa vie d'homme au corps d'enfant. Car, une fois le cauchemar terminé, Oskar veut grandir. Devenir un grand homme avec un petit « h », se prendre les pieds dans la vie : marcher à contretemps.

Frédéric DUFOING