



## Le Tambour

**Un film allemand**

de Volker Schlöndorff  
(*Die Blechtrommel*, 1979, VM),  
**scénario** de Volker Schlöndorff,  
Jean-Claude Carrière, Franz Seitz  
et Günter Grass, d'après un roman  
de ce dernier,

**avec** David Bennent (Oscar  
Matzerath), Angela Winkler  
(Agnès Matzerath), Mario Adorf  
(Alfred Matzerath), Daniel  
Olbrychski (Jan Bronski), Suzanne  
Flon (la concierge).

**2 h 22 min**

**S'appuyant sur la vision d'Oscar, un enfant qui refuse obstinément de grandir, le film de Volker Schlöndorff reprend l'art du grotesque et de l'ironie du roman homonyme de Günter Grass, duquel il est adapté, et porte un regard caustique sur plusieurs décennies chaotiques de l'histoire allemande.**

# Folies d'adultes

*Histoire, allemand et éducation au cinéma, lycée*

En 1899, dans un champ non loin de Dantzig, un homme en fuite se réfugie sous les jupes d'une paysanne kachoube. De là naîtra Agnès Bronski qui elle-même mettra au monde le petit Oscar en 1924. Entre l'épicier allemand Alfred Matzerath et le cousin Jan Bronski qui se penchent sur son berceau, l'enfant ne sait qui est son père. Le jour de ses trois ans, Oscar reçoit un tambour en fer-blanc et décide de ne pas grandir pour ne pas ressembler aux adultes. Témoin de la montée du nazisme, le jeune garçon assiste à l'attaque de la poste de Dantzig le 1<sup>er</sup> septembre 1939 au cours de laquelle Jan est tué. Après le suicide de sa mère, il se joint à la tournée européenne d'une troupe de lilliputiens appartenant à un cirque qui travaille pour le Reich. Enfin, il est spectateur de l'entrée des troupes soviétiques dans sa ville de Dantzig et de la mort d'Alfred avant de partir pour l'Ouest.

## La page d'histoire

> **Expliciter le genre du film et dresser sa chronologie. Mettre en évidence la corrélation entre petite et grande histoire. Identifier et définir les différents registres narratifs.**

• **La structure dramaturgique.** À roman touffu, film foisonnant, baroque, débridé. Conçu comme un récit picaresque plutôt qu'une fresque historique et sociale étant donné qu'il appréhende la vie selon le point de vue fragmentaire et personnel d'un héros naïf bringuebalé au gré des événements, *Le Tambour* retrace près d'un demi-siècle d'une histoire allemande allant de 1899 à 1945. L'ensemble, qui s'appuie sur une chronologie linéaire ne reprenant que les deux premiers livres d'un roman qui en compte trois, est constitué d'une succession de saynètes reliées entre elles par le narrateur dont le regard et la voix off assurent l'unité. Plus précisément, l'action, située pour l'essentiel dans un faubourg de Dantzig (Gdansk), traite des relations entre Allemands, Polonais et Kachoubes (membres d'un peuple slave vivant à l'ouest de Dantzig), relations bientôt entravées par l'avènement du nazisme. Les ruptures de ton sont fréquentes et les tableaux narratifs s'enchaînent souvent sans souci de transition, à la manière du comportement capricieux de l'Histoire infléchissant le destin des hommes.

• **Grande et petite histoire.** Le récit débute certes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il ne prend vraiment son élan qu'à partir de la naissance d'Oscar en 1924, date marquante pour l'Allemagne puisqu'elle se situe un an après le putsch manqué d'Hitler et l'occupation de la Ruhr par les Français. 1927, l'année où Oscar reçoit son tambour et décide d'arrêter sa croissance en se jetant dans les escaliers de la cave (acte de rébellion face au tumulte social et familial), est aussi celle où l'opposition a le plus de chances de triompher face aux nationaux-socialistes. Puis, c'est l'irrésistible ascension du nazisme (implication d'Alfred dans les activités de propagande) et de l'antisémitisme (persécution du marchand juif Sigismund Markus), l'invasion de la Pologne par l'armée allemande au cours de laquelle la poste de Dantzig est attaquée (mort de Jan), la tournée européenne du cirque de lilliputiens au service de la Wehrmacht (avec pique-nique sur le mur de l'Atlantique) et l'entrée de l'Armée rouge à Dantzig (mort d'Alfred). On remarquera encore que nombre d'indices discrets scandent avec malice les fluctuations de l'histoire et leur impact sur la vie des hommes, à l'image du portrait de Beethoven remplacé par celui d'Hitler (et inversement à la fin de la guerre).

• **Une histoire métaphorique.** Comme on peut le constater, la vie chaotique d'Oscar et de sa famille est bien plus qu'un simple reflet des soubresauts de l'histoire, elle est métaphorique de la situation de la ville de Dantzig pendant l'entre-deux-guerres. Exactement comme Oscar qui refuse de choisir entre ses deux « géniteurs », l'un Allemand, l'autre Polonais, ce port hanséatique se trouve divisé entre les deux nations, allemande et polonaise, depuis la fin de la première guerre mondiale. D'autre part, il faudra voir le refus de grandir du gamin comme l'incapacité de la majorité du peuple allemand à mûrir afin d'affronter le monde du début du XX<sup>e</sup> siècle, préférant se réfugier dans l'idée fantasmagorique du Saint Empire millénaire du Reich. De même qu'Hitler entraîne toute une nation dans sa chute, Oscar est à l'origine d'une série de catastrophes telles que la mort de ses deux pères. Le parallèle entre la vie des protagonistes du film et l'histoire des deux pays apparaît encore clairement dans l'attaque de la poste de Dantzig marquant le début du second conflit mondial. L'épisode de la mort de Jan le Polonais qui se précipite dans le bâtiment pour sauver Oscar est à comprendre comme la métaphore de l'intégration forcée de la Pologne dans le grand Reich germanique. Enfin, la décision d'Oscar de grandir à nouveau à la fin du film correspond au moment où la nation allemande amorce un nouvel âge tourné vers la réflexion, l'analyse des erreurs, l'autocritique pour pouvoir renaître de ses cendres.

• **Tonalité et registres.** Bien que la mise en scène relève d'un certain classicisme, le ton général de l'œuvre, constamment soumis au regard critique d'Oscar, est souvent irrévérencieux, ironique, voire franchement sarcastique (à noter la présence railleuse de la musique destinée à renforcer l'aspect dérisoire de certaines scènes). De fait, l'image du « miracle économique » du début du siècle, propagée par les autorités officielles, s'en trouve profondément mystifiée. L'ironie souligne avec force le caractère tragi-comique des situations, invite à l'examen de conscience du peuple allemand et suggère d'endosser, à l'exemple d'Oscar lui-même, une part de responsabilité. Mimant les revers de fortune de l'Histoire, le film associe le comique burlesque à la fable allégorique. On pense en particulier à la scène de la naissance d'Oscar et à celle de la pêche aux anguilles, toutes deux tournées vers une sorte de naturalisme grotesque. La séquence liminaire où le futur grand-père d'Oscar est poursuivi par deux gendarmes parodie, quant à elle, les films muets en général et le comique burlesque des années 1910-1920 en particulier.

Rédaction Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes

Crédit photo ARD / Degeto

Édition Émilie Nicot et Anne Peeters

Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de *Télédoc*.

[www.cndp.fr/tice/teledoc/](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/)

## Le regard-témoin

> **Brosser le portrait du héros et analyser la nature du regard qu'il porte sur le monde. Définir le rôle joué par le tambour et les cris d'Oscar. Expliquer le sens de sa quête de la cachette.**

• **Oscar.** C'est parce que le monde des adultes l'effraie et le dégoûte qu'Oscar décide de ne pas le rejoindre. De petite taille (moins d'un mètre), affublé d'un costume traditionnel (bermuda et bretelles), une tête disproportionnée par rapport au reste du corps, des yeux globuleux d'où sourd un curieux mélange de naïveté et de maturité, Oscar est un être singulier à qui il est difficile de donner un âge. Ainsi figé dans son corps d'enfant durant 18 ans, ce jeune garçon est toujours nanti d'un tambour lui permettant d'éprouver le monde et de battre la mesure de l'humeur ambiante de manière accusatrice.

• **Le tambour.** Cet objet fétiche laqué rouge et blanc – jouet d'enfant autant qu'instrument de musique militaire – sert de médiateur entre la pensée et les sentiments d'Oscar et le monde qui l'environne. Substitut de la parole (l'enfant parle très peu), l'infantilisme du tambour déforme la réalité et influe sur le cours des événements. Au cours de la parade nazie par exemple, Oscar s'installe sous une estrade (l'un de ses endroits préférés avec les placards et autres cachettes que peut offrir un appartement) pour voir sans être vu. Alors qu'un orchestre joue quelques airs du folklore militaire, Oscar frappe sur son instrument et perturbe la concentration des musiciens. Quelques-uns luttent pour ne pas suivre le rythme du tambour, d'autres s'y rallient d'emblée, provoquant ainsi une dissonance parfaitement subversive. Enfin, c'est tout l'orchestre qui bat la même mesure qu'Oscar ; le pas de l'oiseau du dignitaire nazi est, quant à lui, parasité par de petits sauts incongrus, et c'est bientôt toute la foule tombée sous le charme du *Beau Danube bleu* de Strauss qui se lance dans une grande valse fraternelle. Irrésistiblement drôle, cette scène nous rappelle l'épreuve de force par chants patriotiques interposés entre Français (*La Marseillaise*) et Allemands (*Die Wacht am Rhein*) dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1942).

• **Cris et désordre.** Le moyen d'expression du tambour est relayé par des cris stridents qui permettent à Oscar de briser le verre à distance. Comme les coups frappés sur son tambour, ces hurlements sont tantôt la manifestation d'une peur panique face aux gens ou aux événements, tantôt l'expression d'une volonté de détruire l'ordre en place. Car entre les

deux aspects du monde (ordre et désordre) qui s'opposent et qui s'attirent, Oscar a un net penchant pour le débordement anarchique, cette outrance bachique – pratiquée par sa famille dont la moralité est plus que douteuse – qui l'écœure mais qui toutefois pervertit le système social érigé par les nazis. À l'image de sa ville natale, Oscar est partagé entre une double identité héritée de son père biologique, le cousin Jan Bronski, un Kachoube, fonctionnaire et amant de sa mère, qui a choisi la Pologne à la place de l'Allemagne en 1920, et de son père putatif, le Rhénan Alfred Matzerath, blessé au combat en 1918, qui participe dès 1933 aux manœuvres dominicales des équipes supplétives nazies.

• **Sexualité et amour.** Du point de vue psychologique, Oscar n'est pas un être complet. Totalement dénué du sens des responsabilités, le jeune garçon fait montre d'un comportement infantile. Toutefois, l'apprentissage de la sexualité, traité sous forme symbolique ou à travers des jeux érotiques (voir le crachat mélangé à de la poudre de limonade dans le nombril de Maria), est quasi normal. Oscar connaît même l'amour avec la lilliputienne Roswitha. Toutefois, comme une incarnation de la mauvaise conscience allemande, Oscar a un rapport ambigu à la femme, sinon à la matrice. À peine sorti du ventre de sa mère, le garçon, angoissé par ce qui l'entoure, semble n'avoir qu'une envie : y retourner. Le désir du retour à la matrice se traduit chez Oscar par un recours constant à la cachette, à l'obscurité prénatale, pour mieux observer le monde mais aussi s'en préserver. Cette place privilégiée de spectateur du monde lui tient tellement à cœur qu'il refuse de monter sur les planches quand son ami lilliputien Bebra le lui demande. Au fond, Oscar sait très bien qu'en devenant acteur de lui-même, il devra s'impliquer dans le monde des adultes et prendre parti. C'est pourquoi on le voit souvent en quête (régressive) des jupes des femmes, notamment celles de sa grand-mère, comme un rappel de la scène du champ de pommes de terre, acte fondateur de sa légende de la fuite et du refus.

## Pour en savoir plus

- GRASS Günther, *Le Tambour*, Seuil, coll. « Points », 2001.
- EISENSCHITZ Bernard, *Le Cinéma allemand*, Armand Colin, coll. « Cinéma-images », 2005.

**Au moment où il prépare son film adapté de l'œuvre de Günter Grass (1959), « le roman le plus infilmable » selon *Die Zeit*, Volker Schlöndorff est conscient que sa crédibilité dépend du choix de l'acteur qui incarnera Oscar. La chance lui sourit quand il rencontre David Bennent, fils de l'acteur Heinz Bennent, un garçon d'une douzaine d'années atteint de troubles de croissance. Ce choix satisfait tant le réalisateur qu'il renonce à tourner la fin du livre (qui va jusqu'à l'annonce de la mort de Staline en 1953) pour éviter de devoir le remplacer par un adulte. À propos de son jeune acteur, Schlöndorff déclare : « Oscar n'est pas un nain, c'est un enfant. En préparant l'adaptation, j'ai pensé au Chaplin des débuts. Oscar, c'est aussi *The Kid*. C'est la révolte de l'enfant contre le monde des grandes personnes. » Au milieu des années 1990, un épisode absurde fut ajouté à cette grande fresque sur la folie des hommes puisque le film fit l'objet d'une chasse aux sorcières aux États-Unis en raison des scènes de sexe explicites entre Oscar et la bonne Maria.**

# Histoire sans paroles

## Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

Plusieurs indices, tant chez les personnages que dans l'utilisation du décor et de la technique cinématographique, montrent que la scène d'ouverture du *Tambour* constitue une double parodie du cinéma muet et du comique burlesque américain.

Le cinéma burlesque en général se définit par ce qui est absurde, et ce qui est absurde est comique. Souvent, une situation banale est perturbée par l'irruption brutale d'un fait extraordinaire. La séquence liminaire de notre film, tournée à la fin des années 1970, est traitée sur le même mode comique. À cela s'ajoute une esthétique inspirée de l'époque du muet.

Après une ouverture au noir dans le style des premiers films muets, on voit une paysanne kachoube (Anna Bronski, la future grand-mère d'Oscar), tranquillement installée dans ses quatre jupes au milieu d'un champ et occupée à déjeuner de quelques pommes de terre cuites à la braise – on remarquera la monochromie de l'image proche du noir et blanc. Soudain, surgi de nulle part, un homme court à sa rencontre, deux poursuivants à ses trousses [1]. La vitesse des mouvements est légèrement accélérée, façon cinéma muet – l'effet est obtenu après que la scène a été enregistrée au ralenti au cours du tournage. Les gestes du personnage, ses déhanchements, ses sauts, ses bras levés au ciel en pleine course sont, eux, exagérément outrés. On pense immédiatement au comique burlesque américain des années 1910-1920 et plus précisément à la *slapstick comedy* de Mack Sennett avec ses hordes de *cops*, maladroits et idiots, lancés à la poursuite d'un voleur ou d'un évadé. La caméra est fixe, et la profondeur de champ, spécifique du cinéma muet, est amplement privilégiée afin de valoriser le décor dans lequel s'inscrit l'action. Capitale dans ce type de cinéma, la musique souligne, quant à elle, le caractère improbable de la situation avant de donner dans le registre mélodramatique à l'aide d'un mouvement de violons. Il s'agit ici de signaler l'importance symbolique de l'instant. Sorte de naissance à rebours, le geste-concepteur qui apparaît à l'écran est celui qui donnera le jour à l'idylle entre les deux personnages, à l'histoire plus tardive de notre héros conteur, donc à celle de notre film.

L'homme se jette aux pieds de la femme et implore son aide [2]. La stylisation de la scène est telle que la voix de l'acteur post-synchronisée semble détachée des images (n'étaient ses couinements de plaisir, on remarquera que la femme reste quasiment muette pendant la durée de la scène). Cet effet play-back, volontairement médiocre et proprement déréalisant, mime à son tour la difficulté de la synchronisation à l'époque du cinéma muet où celui-ci voulait devenir parlant (dans les années 1910, on enregistre les voix des acteurs puis on les filme en play-back). La femme accepte de cacher le fuyard sous ses jupes [3], créant ainsi une situation absurde caractéristique du burlesque où objets et personnes sont souvent détournés de leur emploi usuel pour en remplir un autre, inattendu, censé provoquer le rire. À noter que par sa trivialité mais aussi son maniérisme, l'image évoque le réalisme poétique, très présent notamment dans la deuxième séquence du film, avec deux de ses figures classiques : la paysanne au grand cœur et le « mauvais garçon » traqué par les autorités. Autre indice de référence au burlesque : les jupes offrent un abri pour se dissimuler et cachent en même temps un autre gag selon le principe de l'enchaînement en cascade des gags. En effet, alors que les deux nigauds de soldats s'agitent en tout sens pour retrouver Joseph Koljaiczek l'« incendiaire » [4], celui-ci est déjà occupé à concevoir celle qui deviendra la mère de notre héros (voir pour cela la fin de la séquence).

Le traitement des militaires relève de la pure tradition burlesque. Physiquement dissemblables (on pense au célèbre couple Laurel et Hardy), ils arborent tous deux des visages de parfaits abrutis, gages de leur incompétence. Gag classique [5], la paysanne, qui après avoir ostensiblement roulé des yeux à la manière des acteurs du muet, se paie leur tête, qu'ils ont fort dépitée, en les orientant dans une mauvaise direction. Aussi, pour faire montre de leur autorité (qui vient pourtant de leur faire défaut) et pallier leur faible intuition, ils se montrent exagérément soupçonneux et l'un d'eux donne même des coups de baïonnettes inutiles dans les tas de pommes de terre et de fanes. Ultime preuve de leur inefficacité, la pluie finit par les mettre en fuite (renversement de situation avec le début de la séquence). Véritable gimmick du burlesque, la force militaire (comme toutes les autres formes d'autorité) est tournée en dérision. Les soldats y sont toujours lourdauds, idiots et gauches, aveugles comme ici à ce qui se passe sous leurs yeux.