

Un corps étranger
La question de la Pologne dans
***Le Tambour (Die Blechtrommel)*¹ de Günter Grass**

Lorine Grimaud-Bost
Professeur agrégée de lettres,
Doctorante Littérature et poésie comparées
Université Paris Ouest-Nanterre La Défense

Le corps d'Oskar, le « nain de Danzig » est un corps étranger dans le paysage romanesque européen et plus particulièrement dans le paysage littéraire allemand de l'après guerre. Il est étranger en ce sens qu'il échappe aux catégorisations parce qu'il est d'un autre territoire, qu'il est de l'autre côté d'une frontière, infranchissable pour le lecteur. En effet, il est à la fois *alter* et *alienus*, Autre en tant que personnage de fiction, et étranger à tout type de fiction connu jusqu'ici. Le héros de Günter Grass décide *in utero* de cesser sa croissance à l'âge de trois ans et de ne jamais parler.

Les années de guerre verront le nabot déambuler en tambourinant sur son tambour, car Oskar n'utilise pas le langage articulé, les mots : Oskar parle une « langue étrangère » au sens proustien, l'Autre langue avec laquelle il grandit mais demeure cependant à jamais enfant / *infans* : il ne s'exprime qu'au moyen de tambourinages sur son instrument de fer blanc. Malgré tout et surtout malgré Oskar, le corps d'enfant est un jour secoué de soubresauts, alors que les russes ont envahi et libéré Danzig, et c'est dans une douleur absolue qu'Oskar grandit par crises de croissance successives, sans pouvoir se soustraire aux volontés de sa chair qu'il ne maîtrise plus.

On² a beaucoup dit que ce roman paru en 1959 signait la modernité romanesque européenne en ce sens que l'écriture de Günter Grass, bien plus que le sujet dont il traitait d'ailleurs, a fait l'effet d'une bombe dans la littérature des années soixante. En effet, l'enjeu de ce roman n'était pas tant la culpabilité allemande ou la bonne ou la mauvaise conscience allemandes qu'il convenait alors de secouer, mais il résidait plutôt dans le ton employé. Les

¹ Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1997 [1960, Herman, Luchtenhand Verlag, Darmstadt] et pour la traduction française, Günter Grass [Jean Amsler, trad.], *Le Tambour*, Editions du seuil, Paris, 1997

² Jessica Wilker en particulier dans « *Le Tambour*, le bruit et l'innommable : Voyage au bout des mots », Cours d'agrégation, Collège Sévigné, 2004 ; mais aussi Guy Astic, *Le Tambour littérature, Günter Grass romancier*, Editions Kimé, Paris, 2004, 294 pages.

questions posées à la société de l'après-guerre s'incrument dans l'esthétique elle-même qui demeure d'ailleurs une interrogation bien longtemps après avoir posé des questions. Cette grande fresque où naît le nain Oscar qui reparaitra dans certains romans de « La trilogie de Danzig »³ décale à ce point les regards sur le roman et ses personnages et sur le personnage de roman comme vision du monde, que tout à coup, le fameux « Ecrire après Auschwitz »⁴ devient possible et devient même nécessaire. Et Grass ne le dit pas, il le frappe, il le scande, les mots de son roman échappant toujours au saisissement du sens. Et c'est alors dans l'insensé d'un texte étranger à toute forme, étranger surtout aux conventions romanesques qu'il dynamite, mais qui sait jouer de ces conventions, de l'histoire des formes et des références artistiques et culturelles, que jaillit un sens inouï, précisément parce qu'il y a là quelque chose d'inédit.

Nous verrons donc d'abord qui est ce héros au Moi fragmenté, ce narrateur mis en abyme dans le narrateur et qui s'exprime par le truchement du tambour, meilleur moyen d'interroger en oblique une identité nationale en miettes, pour nous pencher ensuite sur la question du territoire. Le territoire de la Pologne, certes, mais surtout le territoire corporel d'Oskar, confisqué puis jalonné par la parole du père, ausculté, déchiré, sans parole et métonymie de la terre polonaise. Nous verrons ici que si l'identité du héros-narrateur est problématique, elle l'est à l'image de celle de Danzig et de la Kachoubie. Enfin, nous terminerons par ce qui signe, peut-être, la modernité de ce roman dans le sillage duquel de nombreux autres se sont inscrits, en voyant de quelle manière insolite l'enfant tente de se construire ou de se reconstruire, et la place que tiennent dans ces processus la littérature, l'écriture, l'esthétique du fragment et de la répétition.

I. Un héros narrateur au Moi fragmenté

Oskar en effet, s'il est un drôle de personnage, est avant tout un étrange narrateur. Un narrateur dictateur en quelques sortes, puisque le récit qui parvient jusqu'au lecteur a été dicté par Oskar à Bruno, son infirmier. Cette dictée se fait par le tambourinage d'Oskar et non pas par un récit verbalisé, Bruno quant à lui écoute et confectionne en ficelles nouées les

³ La « Trilogie de Danzig » est composée du *Tambour* [*Die Blechtrommel*] paru en 1959, *Le Chat et la souris* [*Katz und Maus*] paru en 1961 et *Les années de Chien* [*Hunderjahre*] paru en 1963.

⁴ Car écrire après Auschwitz est impossible, selon le philosophe Theodor W. Adorno. Une analyse de cette aphasie a été publiée par Annette De la Motte, chap. « L'écriture du silence au XXème siècle sous le signe d'Auschwitz », in *Au-delà du mot: une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, Ars Rhetorica, pp. 86-107, Verlag Berlin-Hambourg, Münster, 2004, 267 pages.

personnages de cette étrange histoire. Quand Oskar ne tambourine pas, il écrit en poursuivant son tambourinage sur une machine à écrire. Mais cette identité du héros est d'emblée problématique dans la formulation du pronom sujet. Parfois « je », parfois « Oskar », le narrateur parle de lui indifféremment à la première ou à la troisième personne sans qu'aucune logique apparemment ne guide son choix ni n'organise les ruptures de l'instance énonciatrice. Si le procédé est déroutant pour le lecteur, la fragmentation du Moi néanmoins est probablement chez Grass la meilleure, voire la seule façon de représenter une conscience, nécessairement fragmentée, nécessairement étrangère à elle-même à certains moments. C'est ainsi d'ailleurs que dans son autobiographie⁵ même, Günter Grass retrouve cette stylistique toute particulière quand il lui faut dire enfin son engagement volontaire, où il reprend cette rupture du système énonciatif.

Oskar construit dès le début du roman une personnalité de narrateur non fiable, à la fois l'un et l'autre et susceptible d'un simulacre d'auto-analyse distanciée par le truchement du jeu des pronoms qu'il tord en fonction de son besoin de dissimulation ou de sa volonté d'exhibition.

1. Puis, cette identité est érigée sur le tambourinage obsédant

Tout d'abord en effet, Oskar s'identifie à son tambour – on ne sait plus d'ailleurs lequel des deux, du petit garçon ou du jouet, est l'objet éponyme du roman -. Oscar est le tambour et Oskar ne parle que grâce à son tambour. Le tambour suit Oscar et double Oskar à chaque instant, quand sa mère est là et quand elle le laisse quelques heures le temps d'aller rejoindre son amant et cousin Jan, à la maison, en famille : partout. Le narrateur ne marque aucune différence entre lui et le tambour comme dans ce passage, alors que lui, Oskar est en train de crier :

« Niemand wollte Oskar die Trommel nehmen, trotzdem schrie er. Nicht etwa, daß ihm eine Taube ihren Dreck auf die Trommel geworfen hätte, um ihm einen Schrei abzukaufen.“ (p. 130)

« Personne n'en voulait au tambour d'Oskar ; Oskar cria quand même. Non pas qu'un pigeon ait crotté sur mon tambour afin de lui arracher un cri » (p. 106)

⁵ Günter Grass (Claude Porcell, trad.), *Pelures d'oignon [Beim Hauten der Zwiebel]*, Editions du Seuil, Paris, 2007, [Steidl Verlag, Göttingen, 2006].

Et il poursuit ainsi la confusion pronominale entamée dès la première page, abolissant la frontière entre moi et l'autre, entre la première et la troisième personne. Si l'enfant ne s'exprime qu'en tambourinant, l'adulte qu'il est devenu est à un moment tailleur sur pierre où le martèlement remplace le tambourinage, et dans la maison de santé d'où il narre sa vie, il a trouvé sur la machine à écrire un substitut au tambour. Le tambour jalonne toute la vie d'Oskar, les carcasses des anciens tambours sont là comme autant de feuillets garderaient la trace de ce qui a été dit, et pour finir, comme l'analyse Jessica Wilker, le monde devient pour Oskar un gros tambour et l'univers frappe au rythme obsédant du tambour. En outre, le tambour d'Oskar s'il sert à verbaliser ce que l'enfant muet ne peut dire, est aussi un outil pour se remémorer le passé, un instrument qui fait revivre l'enfance⁶ et qui ouvre à l'intériorité du personnage, une intériorité qui serait à l'extérieur de lui :

« Und ich suche das Land der Polen, das verloren ist, das noch nicht verloren ist. [...] [...] suche ich Polen auf meiner Trommel und trommle: Verloren, noch nicht verloren, schon wieder verloren, an wen verloren, bald verloren, bereits verloren, Polen verloren, alles verloren, noch ist Polen nicht verloren. » (p. 135)

Et je cherche le pays de Pologne, pays perdu qui pour moi n'est pas encore perdu. [...] [...]moi, je cherche la Pologne sur mon tambour ; et je tambourine : perdue, pas encore perdue, déjà de nouveau perdue, perdue pour qui, perdue bientôt, perdue déjà, Pologne perdue, perdue comme tout le reste, Pologne pas encore perdue. » (pp.109-110)

Rythmé en allemand par les sonorités du „*verloren*“.

2. Un personnage palimpseste

Autre particularité de la personnalité de cet enfant, c'est de s'être construite, comme le roman, sur des morceaux choisis, sur les pastiches et les parodies, d'avoir opté pour une identité palimpseste où le fragment constitue la chambre d'échos du Moi.

a) Goethe et Raspoutine

L'exemple le plus éloquent est probablement celui de Goethe et Raspoutine, convoqués par le héros narrateur comme des emblèmes. Oskar ne lit pas Goethe ni la vie de Raspoutine comme tout un chacun pourrait le faire, il prélève certaines pages des œuvres et fabrique son livre au moyen de ces pages. A l'image des deux pères d'Oskar dont nous reparlerons, les deux auteurs alternent dans la vie d'Oskar, existent à l'état de fragments pour

⁶ p. 707, version originale « Am Atlantikwall oder es können die Bunker ihren Beton nicht loswerden », et p.567, version française « Sur le mur de l'Atlantique ».

constituer *in fine* un socle sur lequel va s'ériger l'identité du personnage. Dans le chapitre « Raspoutine et l'ABC »⁷, Oskar qui a échoué à entrer à l'école primaire à cause de son tambour et de son cri vitricide (puisque s'il ne parle pas, il crie néanmoins et a le pouvoir de briser le verre), cherche tout de même le moyen d'apprendre à lire. Il va trouver une maîtresse en la personne de Gretchen Scheffler qui n'a pas eu d'enfant et n'aspire qu'à en dorloter un. La bibliothèque de Gretchen est constituée de tout-venant car celle-ci ne lit plus depuis qu'elle tricote, précise Oskar, contribuant à renforcer l'analogie entre sa narration, cette femme et le fil du texte. Et c'est dans un coffre à livres qu'Oskar découvre tout de même les deux ouvrages qui vont se révéler tellement importants pour lui :

« Gretchens Büchergestell sprach ich ein Buch zu, das über Soll und Haben abrechnete, und etwas über Wahlverwandtschaften von Goethe sowie den reichbebilderten dikken Band: Rasputin und die Frauen.“ (p. 111)

« Dans le déballage de livres de Gretchen, j'avisai un livre qui faisait un bilan par doit et avoir, un texte sur certaines *Affinités électives* de Goethe et un gros volume richement illustré : *Raspoutine et les femmes*. » (p. 90)

Et Oskar ne va ensuite cesser d'osciller entre Goethe et Raspoutine, il « balance » entre le « sorcier-guérisseur » et « l'omniscient », craint le jugement de l'un contre l'autre, mais se construit de ces projections. C'est aussi en arrachant les pages qu'il réussit à se constituer une anthologie de morceaux choisis, choisis dans les œuvres de Gretchen. Ce rapport d'Oskar au texte, est boulimique et pathologique. Terroriste aussi puisque l'intégrité physique du livre est constamment entamée, comme celle du narrateur difforme, les pages disparaissent pour être ingérées et connaîtront une nouvelle vie, un nouvel assemblage après la lecture qu'Oskar en aura faite. Seuls le texte et les auteurs sont appelés à la rescousse dans les moments importants, ils semblent être les seuls éléments stables, d'un monde qui n'est que mascarade, et ce couple de deux personnalités radicalement différentes se mue en une figure tutélaire à deux visages, un Janus Olympien et Dionysien à la fois. Cette problématique des mots du texte et du corps du texte, déchiré, fragmenté, d'une narration puzzle finalement, se prolonge dans l'épisode de la chair à boyaux où le boyau charcutier est au sens propre rempli du hachis des pages et où le texte, du coup, se fait chair⁸.

b) L'affirmation d'un héritage culturel européen : mosaïque et puzzle

⁷ P. 103, version originale « Rasputin und das ABC », p. 83, version française « Raspoutine et l'ABC ».

⁸ P. 264, version originale « Glaube Hoffnung Liebe », pp. 213-214, version française « Foi, Espérance, Amour »

La théorie du roman selon Grass est posée d'emblée dans *Die Blechtrommel* et analysée ainsi par Jessica Wilker :

« [...] Grass écrit un roman qui, sous les apparences d'un schéma narratif des plus traditionnels, sera finalement 'plus moderne' que les tentatives les plus désespérément novatrices des 'Nouveaux Romanciers'. Il feint d'adopter les procédés de la narration classique pour les miner de l'intérieur. Il y a donc, certes, une interrogation sur le mode d'écriture, mais elle n'entraîne nulle mise en question du genre lui-même ni, *a fortiori*, de l'œuvre littéraire. »⁹

Cette absolue modernité pourtant est fortement enracinée dans le patrimoine. Quelques exemples ici n'épuiseront pas le nombre incalculable des références et des révérences grassiennes. L'intertexte est saturé de renvois à Rabelais, à Cervantès, mais on y trouve aussi les aventures de Simplex Simplissimus, *Hamlet* et Yorick ou encore *Macbeth*, Dante sur l'escalator du métro parisien, l'évocation du Mythe de Sisyphe et celle d'Ulysse. *La Bible* aussi est constamment reprise et parodiée, réécrite et retissée avec le fil de la narration de Grass et les références se répondent d'ailleurs pour inscrire ce roman-ci dans une ample histoire des formes. C'est d'ailleurs justement l'instrument, le tambour, qui est lui-même souvent au centre de ce tissage, réinscrivant, la Pologne, la parole et la littérature dans un complexe qui montre à quel point le texte peut se substituer à la terre, nous ramenant bien à cette idée que le texte déchiré, c'est la Pologne à l'Histoire morcelée. Après avoir jeté le tambour dans la tombe de son père, Oskar devenu adulte en a reçu un autre, cadeau d'un certain Raskolnikov, il tambourine et remonte à l'origine :

« [...] peitschten mich in mein Zimmer, ließen mir jene Trommel entgegenkommen, die mir der Maler Raskolnikoff geschenkt hatte, als er die Madonna 49 malte; [...] [...] einen Stock auf das Blech fallen, ach, und das Blech gab Oskar Antwort, der war gleich mit dem zweiten Stock hinterdrein; und ich begann zu trommeln, der Reihe nach, am Anfang war der Anfang [...]“ (pp. 666-667)

« [...] [je] me lançai dans ma chambre où m'attendait le tambour que m'avait donné le peintre Raskolnikov quand il peignait la Madone 49. [...] Puis, comme par hasard, je laissai une des baguettes tomber sur la tôle, ah ! et la tôle répondit, et aussitôt suivit la seconde baguette. Et je commençai à jouer du tambour en suivant l'ordre : au commencement était le commencement. » (p. 536)

C'est alors que s'ensuit dans cette parodie biblique qui s'étire en une seule phrase sur près de trois pages dans la version allemande, la litanie des épisodes de la vie d'Oskar

⁹ Jessica Wilker, *Op. Cit.*

jusqu'au champ de pommes de terre Kachoubes de ses origines ; et c'est de cette manière entre autres, que l'origine de l'histoire et le territoire des origines se trouvent indissociablement mêlées à nouveau.

3. *Die Schräge*

Car l'objectif de Grass est d'interroger en oblique (*die Schräge*) une identité nationale en miettes, celle de la Pologne, pour construire celle du roman où la logique le dispute à l'esthétique du fragment.

a) Les ficelles du récit

Il y a d'abord cet étrange procédé qui consiste à faire en sorte que le corps et le récit d'Oskar soient transcrits par les ficelles de Bruno. Dès l'*incipit* du roman, le nœud de sens se trouve dans ces ficelles, représentations nouées et durcies, figées au plâtre, épinglées comme les insectes de l'entomologiste. Il s'avère que ces ficelles sont celles d'un corps-texte, qu'elles constituent des enchevêtrements où les espaces entre les fils dessinent les corps : les creux y sont le plein du récit, exactement comme la taille et la forme des mailles d'un filet emprisonnent le poisson. Les créations de ficelles nouées de Bruno, ces vulgaires ficelles qu'il transforme puisqu'il est « artiste » selon Oskar, sont en fait les fils et les ficelles du récit renouées par Oskar et par Grass et qui prennent la forme du corps du nabot et celle des autres personnages, et tout un monde se trouve ainsi figé et ficelé :

« Der Gute scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um sich erkenntlich zu geben, ein neuestes Knotengebilde. [...] Er knotet ordinäre Bindfäden, die er nach den Besuchsstunden in den Zimmern seiner Patienten sammelt und entwirrt, zu vielschichtig verkorpelten Gespenstern, taucht diese dann in Gips, läßt sie erstarren und spießt sie mit Stricknadeln, die auf Holzsockelchen befestigt sind.“ (p. 9)

« Le brave homme semble goûter mes récits car, à peine lui ai-je fait avaler une couleuvre que, pour se faire connaître à son tour, il me montre sa dernière création de ficelle nouée. [...] Il noue de vulgaires ficelles qu'il ramasse, après la visite, dans les chambres de ses patients et qu'il démêle ; il en fait des avortons cartilagineux complexes, les plonge dans le plâtre, les laisse se solidifier et les larde d'aiguilles à tricoter pour les fixer à de petits socles de bois. » (p. 9)

b) L'album de photos : page blanche de l'histoire ?

En outre, ces représentations renvoient à ce qui semble avoir déclenché le récit d'Oskar : les photos de l'album de photos : une composition sans mots, mais une parole faite

de juxtapositions sur la page blanche de l'*album*. L'*album* est en effet un ensemble de tableaux que le nain va faire revivre, il est aussi, comme le roman, un ensemble aléatoire et fait d'éléments disparates qu'il faut souvent recoller.

c) La Pologne en miettes

Bien que maintenue ainsi collée, rigidifiée et ficelée, l'identité d'Oskar comme celle de la Pologne, sont néanmoins en miettes, c'est bien pour cette raison d'ailleurs qu'il y a autant besoin de ficelle, de plâtre et de colle. L'identité polonaise est rappelée par Oskar dès le premier chapitre où, après avoir brièvement présenté sa situation de pensionnaire d'une maison de santé, il remonte « longtemps avant [lui] », sous prétexte qu'il convient de « commémorer une bonne moitié de ses grands-parents » avant de parler de soi, et il présente la « grand-mère maternelle d'Oskar »¹⁰. Et l'identité nationale, dans ce roman c'est avant tout l'identité d'Oskar ; elle est étonnante, presque monstrueuse au sens où l'entend Corneille dans son épître dédicatoire de *l'Illusion Comique*, pièce qu'il qualifie d' « étrange monstre ». Car ici aussi tout est baroque, hybride, le corps d'Oskar en particulier, mais ce corps est un héritage, le tambour et le récit n'en sont que les prolongements. Ce corps est la terre polonaise déchirée et rendue muette par tant de conquêtes et de combats. Le prolongement rouge et blanc du tambour qui parle pour l'enfant, rappelle d'une part les couleurs de la Pologne, mais ces triangles alternés rouges et blancs qui décorent le fût du tambour, sont aussi autant de dents qui semblent avoir avalé, dévoré, englouti une parole des origines impossible à articuler maintenant. Il s'agit d'une identité nationale paradoxale, définie par la lisière et par la marge plus que par l'appartenance. Oskar a besoin pour se présenter à son lecteur, de remonter deux générations avant lui et le lieu où il situe l'aïeule qu'il nous présente, est un lieu en marge : « au bord d'un champ de pommes de terre » [*am Rande*], à la fois dans et entre « dans ses jupes » [*in*] et « entre deux paniers presque pleins » [*zwischen*]. Mais la description s'affine « en plein [*im Herzen* (au coeur de)] pays Kachoube, près de [*nahe bei*] Bissau » et néanmoins elle s'auto-détruit immédiatement « mais plutôt du côté [*noch näher* (encore plus près)] de la briqueterie », l'incongruité de la précision concernant la briqueterie est encore renforcée par le grand nombre des indications topographiques qui suivent, comme si le lieu allait échapper :

¹⁰ Premier chapitre

« vor Ramkau saß sie, hinter Viereck, in Richtung der Straße nach Brentau, zwischen Dirschau und Karthaus, den schwarzen Wald Goldkrug im Rücken saß sie [...]“ (p. 13)

« non loin de Ramkau, derrière Vierek, en direction de la route de Brenntau, entre Dirschau et Karthau, avant derrière son dos la sombre forêt de Goldkrug[...] » (p. 12)

Là, pas moins de 5 noms propres ne réussissent pas néanmoins à permettre une localisation de ce lieu à jamais perdu et qui ne fait que circonscrire finalement, l'espace qui se trouve sous les jupes en cloche. D'ailleurs, le chapitre 2¹¹ précise ce qui sera décliné tout au long du roman et en particulier par les couleurs du tambour d'Oskar. Alors qu'Oskar raconte les raisons pour lesquelles son grand-père Koljaiczek a dû changer d'identité :

« Weil er, der eine Zeitlang die Flößerei aufgeben, in einer Sägemühle bei Schwetz gearbeitet, dort Streit mit dem Sägemeister wegen eines von Koljaiczeks Hand aufreizend weißrot gestrichenen Zaune brechen, brach sich der Sägemeister je eine weiße und eine rote Latte aus dem Zaun, zerschlug die polnischen Latten auf Koljaiczeks Kaschuberrücken zu soviel weißrotem Brennholz, dass der Geprügelte Anlaß genug fand, in der folgenden, sagen wir, sternklaren Nacht die neuerbaute, weißgekälkte Sägemühle rotflammend zur Huldigung an ein zwar aufgeteiltes, doch gerade deshalb geeintes Polen werden zu lassen.“ (p. 26)

« Parce que, ayant pour quelques temps abandonné le flottage, il avait travaillé dans une scierie près de Schwetz et s'y était chamaillé avec le patron. C'était à cause d'une clôture que la main provocatrice de Koljaiczek avait peinte en rouge et blanc. Histoire probablement de montrer de quel bois il se chauffait, le patron de la scierie arracha de la clôture une latte rouge et une blanche et, cognant sur le dos kachoube de Koljaiczek à grands coups de lattes polonaises, il en fit un joli tas de petit bois bicolore. Mais Koljaiczek battu et pas content, prit la mouche. La nuit suivante, qui était si l'on veut étoilée, il fit de la scierie neuve, fraîchement crépie à la chaux, par l'adjonction de flammes rouges, un délicat hommage à une Pologne partagée, mais qui pour ce motif, n'a jamais été réunie » (pp. 22-23)

En d'autres termes, le narrateur postule que la division de la Pologne est l'acte de ce grand-père quasi demiurge, prophète en tout cas¹². Identité problématique et en marge aussi pour Oskar car, résidant d'une maison de santé, il est en marge de la société et s'il est dans cet Hôpital Psychiatrique, c'est qu'il n'est pas en prison, autre marge. Le roman des origines de Günter Grass hisse l'histoire familiale au rang de légende étiologique, fondatrice d'une terre sans territoire, d'un lieu innommable, et le texte du roman devient de ce fait porteur de la parole polonaise.

¹¹ « Unterm Floß“ / „Sous le radeau“

¹² Puisqu'il porte le prénom de Joseph et que le nain le compare à Joseph le Patriarche qui fit entre les hébreux en Egypte.

II. Territoire confisqué puis jalonné

1. Quel nom ?

Territoire confisqué puis jalonné, meurtri et ausculté, le corps d'Oskar est semblable à la Pologne dont est originaire Günter Grass : c'est-à-dire déchiré, sans parole, infantilisé et aux frontières mobiles. L'identité du héros d'emblée problématique comme l'est celle de Danzig, pose problème en ce sens que, bien qu'ayant une généalogie maternelle épique, le héros nourrit des doutes sur l'identité de son père, c'est alors le registre Symbolique, la mise en mots qui seront affectés par cette succession de confusions. Qui est-il finalement ? Le fils de Jan Bronski, figure parodique du prince Vronski, ou bien le fils de Matzerath, l'épicier ayant épousé sa mère qui se prétend être son père, militant au parti nazi ? Oskar sera à l'origine de la mort de ses deux pères, le réel (mais lequel est-ce ?) et le putatif. Alors qu'on enterre le dernier des deux, Matzerath, il y a Kurt. Il s'agit du fils présumé d'Oskar mais aussi fils présumé de Matzerath – on voit alors que la question de la lignée est une suite de malentendus ou bien de questions de points de vue, tout comme l'ensemble du roman souligne l'interrogation sur le point de vue : la figure tutélaire n'est jamais certaine et elle est toujours double -. La génération qui prend la relève et qui enterre la dépouille du nazi n'a pas plus la parole que la précédente et ce sont des actes, en l'occurrence un jet de pierre, qui remettent en marche la croissance d'Oskar. Cette pierre semblable à celle lancée par le petit David sur le géant Goliath, constitue la première borne réelle qui va permettre de jalonner le territoire, de le nommer et de le narrativiser.

2. Oskar au corps-tambour

Le corps d'Oskar demeure longtemps, pendant tout le temps de la guerre, le terrain muet sur lequel se rejoue l'histoire de la Pologne en général et de la Kachoubie en particulier : son corps est alors prolongé d'un double parlant, le tambour. Ce tambour dentu est aussi métonymie ogresque de cet enfant qui a nécessairement besoin de tuer son père pour échapper à l'emprise que celui-ci avait sur lui par le langage et en particulier par les phrases prononcées lors de la naissance d'Oskar et qui signaient déjà et irrémédiablement, le devenir de l'enfant. Le prénom Oskar n'est d'ailleurs que l'anagramme de la racine *Orcas* à l'origine du terme « ogre ». Ce père nazi doit absolument être nié - et d'ailleurs le déni s'organise dans la logique d'Oskar pour lui substituer un autre père, Jan – et c'est le langage qui se trouve affecté dans cette négation du père : Oskar ne parle pas. Son corps prend la marque de ce qu'il y a là à signifier, l'enfant demeure *infans*, muet et petit.

III. Une reconstruction insolite

Oskar va alors construire son identité sur un rapport à l'écrit en général et à la littérature en particulier. Probablement Grass répond-il ici à Adorno avant même qu'il n'ait posé sa question sur la possibilité d'écrire après Auschwitz. La vanité de l'art déplorée par le philosophe est minutieusement auscultée dans ce roman. Qu'il s'agisse du jazz, de la sculpture, de la peinture ou encore de la littérature, l'expression artistique semble être la seule capable de porter une parole par ailleurs inarticulable, et le roman lui-même montre à quel point l'inénarrable de la déportation certes, mais surtout l'inénarrable de Grass lui-même, trouve pourtant une voie ici pour être formulé. Et de plus, la terre Polonaise semblant si difficile à circonscrire, à nommer, Danzig si fragile et la Kachoubie tellement apparentée à l'Eden perdu, le roman en particulier mais la littérature en général, semblent constituer la seule terre promise à la fois pour Günter Grass et pour Oskar en exil dans son propre corps.

1. Une fréquentation incongrue de l'écrit

Puisque ce n'est pas sur les ruines de la Pologne fumante qu'Oskar va pouvoir trouver le « patrimoine » qui lui manque, tout petit déjà il passe par une fréquentation incongrue de l'écrit et de la littérature. Le roman en effet, est à la fois renaissance du roman européen d'une extraordinaire inventivité et d'une absolue modernité, mais pour cela, il est aussi pastiche de l'ensemble du patrimoine européen. Il s'agit d'une intégration du roman européen dans le roman de Grass, d'une prise en compte de l'histoire des formes, la seule histoire possible puisque l'Histoire ne le fait appartenir à rien, et en même temps que Grass prend en compte l'épaisseur de l'histoire littéraire européenne, il fait preuve d'une géniale irrévérence et se met dans une posture résolument iconoclaste. Le seul territoire sûr est celui de l'art : il convient alors d'atomiser et de réemployer tout l'art du roman. En outre, avant même de brouiller la narration par des ruptures dans le système énonciatif, Oskar présente sa vision du héros de roman et donne en quelques sortes une double carte d'identité, la sienne et celle du personnage de fiction prétendant finalement que l'homme est seul et qu'il n'y a pas de héros, sauf à être de l'autre côté de la porte, c'est-à-dire dans un monde qui est celui de la folie d'Oskar, au-delà de la stricte raison et de la rationalité. Ceci est posé dès le début du roman, comme une programmation pour un renouvellement des formes. Une identité problématique et en marge, que même la généalogie qui suit ne parvient pas à éclairer. La fin du roman

laissera le lecteur aussi circonspect qu'au début. On sait des choses sur Oskar, mais on ne sait rien de lui, car tout est bluff et feintise.

2. Capturer la parole à la gorge du père

Alors, si le roman met en scène un enfant sans parole, celui-ci n'est pas néanmoins sans aller, à l'instar d'un petit Poucet qui dupe l'ogre, capturer cette parole détenue par le père, à la gorge même de ce dernier. Et le chapitre « La route des fourmis » est à ce titre intéressant en ce sens qu'on y assiste d'une part au meurtre du père, meurtre symbolique mais mort réelle (l'aveu de la volonté de tuer interviendra ultérieurement), et que d'autre part, par un jeu de grossissement à la manière de Rabelais, les questions de la culpabilité et du narrateur démiurge y sont à nouveau inscrites. Le chapitre commence en effet par une scène de piscine où le héros se trouve sur un plongeur : on lui demande de sauter et cette scène se double d'une scène de tribunal dans laquelle on lui demande d'avouer. Le saut ni l'aveu ne peuvent advenir : Oskar ne sautera pas car il a peur, mais Oskar n'assumera pas non plus car il est lâche, et ces deux scènes sont présentées comme un spectacle, un théâtre. Le spectacle magnifique est éclairé par Danzig en feu : tout y brûle dans une description grotesque, bouffonne, décalée. Oskar joue à se voir lui-même entre « je » et « il », il abolit les frontières temporelles pour superposer des événements à la structure identique : partout son regard crée l'histoire qu'il narre. Mais ce n'est pas un fils mourant qui implore son père, c'est un fils coupable qui va donner au père un symbole étouffant et qui va le tuer. En effet, Oskar qui a dans la main l'insigne nazi de son père, s'en débarrasse parce qu'il lui endolorit la paume : il le rend à son père qui ne trouve d'autre solution, en présence de tous les soldats russes, que de l'avaloir pour tenter de le faire disparaître. Bien évidemment, ce symbole ne passera pas, étouffant Matzerath et conférant alors à Oskar orphelin, la place de père. Danzig est alors le centre du monde, mais il s'agit d'une Danzig en flammes, réduite en cendres, un trou dans l'Europe elle-même déchirée dans un monde qui s'auto-anéantit. La conscience est réduite à un biscuit impossible à cuire et la boucle se ferme entre les préoccupations incongrues de Matzerath mort de tant d'insouciance du bien collectif et Danzig consumée.

« Das war aber nicht der erste Brand der Stadt Danzig. [...] die die Ziegel gotischer Backsteinkunst zum hundertstenmal brannten, ohne dadurch Zweiback zu gewinnen. [...] In der Großen Mühle wurde roter Weizen gemahlen. In der Fleischergasse roch es nach verbranntem Sonntagsbraten. » (pp. 512-513)

« Ce n'était pas le premier incendie de Danzig. [...] Et de recuire pour la centième fois les briques de l'architecture gothique, mais sans parvenir à en faire du biscuit. [...] Au Grand Moulin on moulait des coqs rouges. Dans la rue des bouchers ça sentait le rôti du dimanche brûlé. » (p. 413)

Ce surplomb d'Oskar ouvre au chapitre suivant sur une histoire de la Pologne, autre facette de cette identité en perpétuelle construction car perpétuellement brûlée et reconstruite, déchirée et recousue.

3. La chair-texte

Mais c'est aussi l'apprentissage de la lecture sur les cicatrices d'Herbert : le verbe est incarné, et c'est là tout le cheminement du roman que de faire chair le verbe d'Oskar alors que sa chair même porte la trace du refus du verbe. Oskar perçoit l'écriture de l'alphabet et en particulier de l'alphabet Sütterlin comme quelque chose d'effrayant, et il rêve d'une écriture qui serait la retranscription exacte des événements. C'est l'arbitraire du signe qui est ici dénoncé, de manière paradoxale d'ailleurs parce que Oskar s'est présenté à nous comme l'auteur du roman que nous lisons. Néanmoins, il faut à Oskar que le verbe se fasse chair. Cette topique traverse tout le roman, qu'il s'agisse de mouliner des dictionnaires pour en emplir des boyaux et confectionner ainsi des saucisses, ou qu'il soit question de graver dans la pierre tombale des épitaphes ; chair et texte vont de pair et particulièrement sur le corps d'Herbert. En effet, les cicatrices d'Herbert Truczinski sont les marques incarnées des événements subis par le corps de son ami. Oscar peut donc non seulement y lire ce qui s'est passé, mais il y lit aussi toute une géographie européenne dans un mouvement labyrinthique peut-être, mais néanmoins unificateur. Tous ces lieux sont réunis sur le même parchemin et constituent l'identité d'Herbert, emblème dans le roman d'une Europe meurtrie et cicatricielle.

4. Une mise en scène quasi géo-graphique de l'écriture.

Car en effet, l'identité d'Oskar qui passe par la parole absente et refusée, par le refus aussi de l'écriture, est aussi bien sûr une question de territoire. Le corps d'Oskar est et restera monstrueux tant qu'il n'aura pas été narrativisé et la seule chose susceptible de lui conférer un sens, c'est le tambour aux couleurs de la Pologne. La géographie c'est l'histoire de la terre polonaise mais cette histoire narrée par Oskar est surtout une histoire de graphie. Le territoire en effet, c'est un nom, mais un nom dont le sens se perd sous deux pages et demi d'une litanie débitant les invasions et partages successifs de la Pologne, les dynasties et les conquérants qui tour à tour se partagèrent Danzig :

« Zuerst kamen die Rugier, dann kamen die Goten und Gepiden, sodann die Kaschuben, von denen Oskar in direkter Linie abstammt. Bald darauf schickten die Polen den Adalbert von Prag. Der kam mit dem Kreuz und wurde von Kashuben oder Pruzen mit der Axt erschlagen. Das geschah in einem Fischendorf, und das Dorf hieß Gyddanyzc. Aus Gyddanyzc machte man Danczik, aus Danczik wurde Dantzig, das sich später Danzig schrieb, und heute heißt Danzig Gdansk. Bis man jedoch zu dieser Schreibart gefunden hatte, kamen nach den Kaschuben die Herzöge von Pommerellen nach Gyddanyzc.“ (p. 520)

« Vinrent d’abord les Rugiens, puis les Goths et les Gépides, ensuite les Kachoubes dont Oskar descend en ligne directe. Peu de temps après, les Polonais envoyèrent Adalbert de Prague. Il vint avec la croix, et les Kachoubes ou Borusses l’occirent avec la hache. Cela arriva dans un village de pêcheurs appelé Gyddanyzc. De Gyddanyzc on fit Danczic, Danczic devint Dantzig, qui plus tard s’écrivit Danzig ; aujourd’hui Danzig s’appelle Gdansk. Mais avant qu’on ait trouvé cette orthographe, après les Kachoubes, ce furent les ducs de Pomérolie qui vinrent à Gyddanyzc. [...] » (p.419)

Cette brève énumération qui revient à Gyddanyzc de manière spiralaire pour développer ensuite tous les événements, mariages, alliances, divisions, invasions et reconquêtes qui ont fait l’histoire de la ville, inclut ici la question de l’écriture et de l’orthographe, plus loin, celle de la sonorité « La paix d’Oliva. Quelle jolie sonorité paisible. » (p. 420) avant que ne reprenne le tambourinement des conquêtes et l’énumération rythmée comme sur une tôle de fer blanc, celle du tambour bien sûr, des numéros de chacun des régiments ayant défilé sur Danzig. L’énumération se termine par une improbable reconquête :

« Merkwürdigerweise kamen diesmal nach den Russen keine Preußen, Schweden, Sachsen oder Franzosen; es kamen die Polen. “ (p. 523)

« Chose curieuse : cette fois-ci après les russes, ce ne furent ni des Prussiens, ni des Suédois, ni des Saxons, ni des Français qui vinrent : ce furent les Polonais. » (p. 421)

Ce chapitre est celui de l’enterrement de Matzerath, le nazi étouffé par son insigne, le père d’Oskar, c’est aussi bien évidemment la renaissance d’une Pologne délirante où l’on porte les sous-vêtements sur les uniformes, où l’intérieur des maisons se trouve exhibé sur les trottoirs. Ce chapitre s’intitule « Soll ich oder soll ich nicht ? » / « Dois-je ou ne dois-je pas ? » et telle est la question que se pose Oskar alors que dans le cimetière de Saspe où est déjà enterré Jan Bronski son père présumé, on est sur le point d’inhumer Matzerath, son « vrai » (?) père. Le texte est alors scandé par cette question lancinante, comme le début du chapitre faisait défiler les envahisseurs, sur le même rythme, c’est maintenant une question obsédante, décomposable en deux propositions.

Il n'est plus seulement question alors d'entrer en rupture, de renouveler l'histoire des formes. C'est la rupture elle-même qui est condition première de la production de sens, c'est dans la faille que l'œuvre de Grass porte une parole à la fois renouvelée et désenchantée, c'est aussi dans le creux matriciel du tambour que résonne une voix qui s'articule par l'intermédiaire des baguettes du nain, lequel tambourine parce que toute parole est vaine. Il n'y a que l'œuvre baroque, celle qui met en scène l'illusion, qui peut commencer, sinon à rendre compte de la vérité, au moins de la réalité.