

Günter Grass et la France

Pour Étienne François

S'il fallait nommer un seul élément significatif du lien entre Günter Grass et la France, ce serait celui-ci : c'est « chez nous » — on admettra quelque autodérision dans cette exclamation chauvine —, c'est « chez nous » donc, dans la capitale française, que Günter Grass a écrit *Le Tambour*, ce chef-d'œuvre de roman tonitruant qui, quarante-six ans après sa parution (en 1959), reste l'un des plus importants romans allemands de l'après-guerre.

L'épisode parisien occupe assurément une place à part dans les souvenirs personnels de l'écrivain, qui l'évoque volontiers dans les nombreux essais d'auto-interprétation auxquels il se livre régulièrement, par exemple sa « Rétrospective sur *Le Tambour* ou l'Auteur comme témoin suspect » de 1973, ou encore dans les pages consacrées aux années 1956-1958 dans sa chronique très personnelle du xx^e siècle, *Mon siècle* (1999). Encore aujourd'hui, dans l'autobiographie de sa jeunesse et de sa propre genèse comme écrivain qu'il serait en train de préparer et qui devrait être publiée en 2006, comme il l'a révélé dans la presse, le prix Nobel de littérature 1999 terminerait le récit de ses années d'apprentissage précisément sur ce tournant majeur, mettant l'accent sur la période parisienne précédant la consécration littéraire. Il ne fait donc aucun doute que, de l'aveu même de l'écrivain, les années parisiennes ont joué un rôle déterminant dans son devenir et ont contribué à façonner dans le long terme sa vision du monde en général (et bien sûr de la France en particulier).

Le lieu d'élaboration du premier chef-d'œuvre de Grass n'est cependant pas le seul lien entre l'auteur allemand contemporain le plus célèbre et la France, loin s'en faut, et il est tout à fait légitime de s'interroger sur ces relations réciproques, aussi variées que productives.

On en retiendra quatre dans les pages suivantes. Trois points portent sur les apports français perceptibles dans l'œuvre de l'écrivain allemand : les échos importants de la vie intellectuelle française dans la pensée de

Grass, les maîtres français dans sa création littéraire, enfin la présence de la France comme thème particulier dans ses fictions romanesques. Quatrième point, renversant les perspectives, la réception de Grass par le public français donne un éclairage instructif sur les perceptions réciproques des deux côtés du Rhin.

Grass, un écrivain européen

Reste, et c'est sans doute par cette remarque contextualisante qu'il aurait fallu commencer, que la France, pour importante qu'elle soit dans la biographie comme dans l'univers mental de Grass, n'occupe qu'une place d'honneur dans la hiérarchie des pays les plus déterminants pour son appréhension du monde. Grass a pu être qualifié « d'auteur européen ¹ ». À juste titre, assurément. Il suffit pour s'en convaincre de passer en revue l'impressionnante cohorte des écrivains et des penseurs « fondus et retravaillés » dans son « atelier des métamorphoses », pour reprendre ce beau titre de Nicole Casanova ². Tous les plus grands classiques de la culture littéraire européenne sont là : Rabelais et Cervantès, ou encore Laurence Sterne, dont les imaginaires grotesques peuplent à l'évidence *Le Tambour* (1959) et *Le Turbot* (1977), Dante également, auquel Grass emprunte le schéma cauchemardesque de la descente aux enfers pour clore ses *Années de chien* (1963), Dostoïevski (l'une des grandes lectures d'enfance de Grass) et sa hantise de la faute qui « travaille » les personnages d'Oskar Matzerath ou du « Grand Mahlke » (*Le Chat et la Souris*, 1961), ou encore Shakespeare *via* Brecht dans la pièce *Les Plébéiens répètent l'insurrection* (1966)... Tout récemment, ce sont les *Contes* d'Andersen qui ont inspiré l'œuvre (graphique, cette fois) de Grass dessinateur ³.

Dans ce panthéon de la culture européenne, où les Français sont certes présents, mais sans prédominance frappante, la place des Allemands occupe, sans surprise, la position centrale : les premiers maîtres de Grass, qui restent les plus importants, sont à chercher du côté des trouble-fête des lettres allemandes, que ce soit dans le *Simplicissimus* baroque de Grimmelshausen, dans l'ambition de moquerie universelle de Jean Paul, l'ironie de Heine ou l'avant-gardisme formel d'Alfred Döblin. Goethe, Thomas Mann, Heidegger, Bertolt Brecht, référents fondamentaux, mais d'une autre manière, sont la cible de « meurtres du père » irrévérencieux et souvent jubilatoires. Plus sages, les frères Grimm sont de bout en bout déterminants ; ils sont quasi omniprésents à l'époque de *La Ratte* (1986),

1. Gerd LABROISSE, Dick VAN STEKELENBURG (dir.), « Günter Grass — ein europäischer Autor? », *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 35, 1992.

2. Nicole CASANOVA, *Günter GRASS, Atelier des métamorphoses. Entretiens*, Paris, Belfond, 1979.

3. *Der Schatten. Hans-Christian Andersens Märchen — gegeben von Günter Grass*, Göttingen, Steidl Verlag, 2004.

tandis que l'œuvre du « brillant causeur » Theodor Fontane, influence tardive, est détournée en grandes dimensions dans *Toute une histoire* (1995), ouvrant aux germanistes érudits et patients d'interminables pistes de recherches en matière d'intertextualité.

La galerie des classiques européens et des classiques allemands fournit ainsi l'essentiel des références littéraires de Günter Grass, dont chaque période, chaque roman presque, semble rendre hommage à ses différents maîtres, jusqu'au Fontane réinventé et réincarné de *Toute une histoire*. Faut-il préciser que cet embryon de liste est très loin de rendre la multiplicité des sources, des plus canoniques aux plus originales, dont se nourrit l'écrivain Grass, lecteur boulimique s'il en est, à l'image du « rat de bibliothèque » qu'il croque dans plusieurs dessins et gravures à l'époque de *La Ratte* ? Il faudrait ainsi assurément élargir le champ des influences reçues à la littérature mondiale, où l'on peut distinguer plusieurs grands ensembles d'intérêt. Les relations Nord-Sud et le sort de ce qu'on appelait le Tiers Monde sont ainsi peu à peu devenus une préoccupation majeure. Le devenir global du monde et les inégalités choquantes à l'échelle planétaire inquiètent Grass depuis son premier long séjour, suivi de plusieurs autres, à Calcutta en 1986. Dans l'univers de Grass, une figure emblématique de ce souci du monde est Salman Rushdie, qui a plusieurs fois dit tout ce qu'il devait lui-même au *Tambour* ou aux *Années de chien*, et qui a, à son tour, influé sur l'œuvre de Grass, par ses propres romans comme les *Enfants de minuit*, mais aussi comme icône de la liberté de pensée à l'échelle internationale, du fait de la condamnation à mort de Rushdie par les intégristes islamiques. Par un trait propre à la fois à la complexité et aux circulations de sens de notre monde globalisé, la France n'est pas obligatoirement aussi éloignée de cette thématique qu'il y paraîtrait au premier abord. En témoigne la sympathie publiquement affichée de Grass pour le combat politique du sociologue français Pierre Bourdieu en faveur d'une prise de conscience des responsabilités de tous dans la « misère du monde ». J'y reviendrai.

Ce qu'on appelait « l'Europe de l'Est » jusqu'à la chute du Mur constitue un autre pan fondamental des interrogations politiques de Grass, nourries de ses contacts personnels et de sa lecture de Soljénitsyne, des Polonais Czesław Miłosz ou Zbigniew Herbert, du Hongrois György Konrad, des Tchèques Vaclav Havel et Pavel Kohout (avec qui Grass entretient une correspondance pendant le « Printemps de Prague » en 1968). Cet intérêt ininterrompu pour l'« Autre Europe » (Miłosz) s'explique par les racines de Grass, né de parents germano-slaves (allemand et cachoube) en 1927 à Dantzig, devenu la ville polonaise de Gdańsk après 1945 : du *Tambour* à *En crabe* (2002), Dantzig et les relations germano-polonaises à travers l'histoire demeurent une source inépuisable d'inspiration pour leur auteur.

Les leçons de Paris : maîtres à penser et maîtres en littérature français de Günter Grass

Pour revenir à la France, il est certain que la trace française, bien réelle quoique plus ponctuelle et plus souterraine, pâlit dès lors qu'on la compare à l'omniprésence de la Pologne dans l'univers référentiel de Grass. On aura aussi remarqué que les caractéristiques de sa famille littéraire adoptive, les Cervantès, Grimmelshausen, Döblin et autres Fontane, relèvent plutôt du grotesque, du décalage et de la fantaisie, aux antipodes d'une certaine rationalité à la française, l'exubérant Rabelais confirmant la règle. Ainsi, en 1978, lorsque Jean-Claude Carrière et Volker Schlöndorff proposent à Grass un premier scénario pour leur célèbre adaptation cinématographique du *Tambour*, qui remportera la Palme d'or à Cannes en 1979, Grass le rejette comme « trop cartésien ».

Il est remarquable cependant que, coup sur coup, au début des années 1990, dans une période de profonde interrogation sur les choix politiques et identitaires de l'Allemagne réunifiée (rappelons que Grass s'était opposé à cette fusion rapide, préconisant une solution fédérale), la France ait constitué, avec la Pologne, une retraite imaginaire, un point d'observation extérieur, privilégié pour prendre du recul par rapport à l'Allemagne. Si la première fiction post-réunification de Grass, *L'Appel du crapaud* (1992), se situait à nouveau à Gdańsk, c'est la France (en l'occurrence les Cévennes, terres de mémoire huguenote) qui sert, au sens propre, de ligne de fuite pour le héros de l'épais volume qui suit, *Toute une histoire*, le « roman de la réunification » de Grass.

La nécessité de prendre du recul par rapport à la société allemande avait déjà guidé le choix de Grass de s'installer dans la capitale française en 1956. Il est à l'époque étudiant en beaux-arts à Düsseldorf, qu'il exècre, et débute comme apprenti sculpteur encore totalement inconnu. Un premier contact avec la France, dont témoignent des dessins de jeunesse, avait déjà eu lieu en 1951 lors d'un voyage en stop dans le sud du pays. Lorsque Grass, accompagné de sa jeune femme suisse, arrive en France avec le projet d'écrire un « gros roman », la scène intellectuelle et littéraire de Paris brille alors de tous ses feux. Le jeune couple s'installe dans une pièce insalubre au 111, avenue d'Italie. Il y restera jusqu'au départ pour Berlin en 1960.

Les tensions qui agitent la vie politique française, la brûlure récente de la défaite en Indochine, les « événements » d'Algérie, la crise de représentation de la IV^e République, marquent le jeune observateur étranger. Traumatisé par l'expérience cuisante du totalitarisme dans son propre pays, Grass prend part à des manifestations républicaines contre le « putsch » ouvrant la voie au retour de de Gaulle au pouvoir en 1958. L'auteur a récemment évoqué dans la presse son « expérience de la brutalité » de la police française :

Nous avons été copieusement battus. J'ai décidé de rentrer en Allemagne. S'il faut avoir affaire avec la police, autant en parler la langue. C'est plus facile pour répliquer⁴.

Mais c'est évidemment l'atmosphère intellectuelle qu'il goûte avant tout. C'est l'époque du Paris existentialiste, où les débats sont dominés par les querelles sans fin autour de Sartre, Camus, Aron et Merleau-Ponty, par les discussions sur les techniques narratives du Nouveau Roman, par le théâtre iconoclaste de Beckett, Adamov ou Ionesco, ces Parisiens d'adoption, par la démythification des fétiches sociaux chère à Roland Barthes, ou encore par l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. Tout cela d'ailleurs se retrouve chez Grass, à commencer par la mise en doute ironique, dans *Le Tambour*, de la « fin du roman » proclamée dans les salons parisiens.

Les structures binaires (du type « Le cru et le cuit ») qu'observe Lévi-Strauss dans ses recherches mythologiques exerceront ainsi une fascination créatrice, notamment dans la conception des *Années de chien*, roman traversé d'oppositions terme à terme (la neige et le sang, le froid et le chaud, etc.). Le théâtre de l'absurde, dont Paris est une capitale dans ces années cinquante, est proche de l'œuvre théâtrale de Grass, qu'on a parfois tendance à oublier au profit de ses romans. Si la dernière pièce écrite par Grass date en effet de 1969, la période de jeunesse correspondant aux années parisiennes est au contraire très productive. De l'atelier de Grass sortent à cette époque des pièces en un acte (*Aller et retour à califourchon*, *Tonton*, *Les Méchants cuisiniers*), farces impitoyables que n'auraient pas reniées Alfred Jarry ou Samuel Beckett. Ces pièces, loin des didactismes empesés et des impasses gratuites de l'absurde, manifestent cependant déjà les spécificités de Grass, telle cette importance frappante accordée à la hantise du passé.

Parmi toutes ces influences, la lecture de Camus est décisive⁵. Grass, à de nombreuses reprises, a rendu de vibrants hommages à l'auteur du *Mythe de Sisyphe*. De la fréquentation intellectuelle des essais de Camus, Grass tire à cette époque un des fils rouges de son œuvre ultérieure, à savoir la référence constante à la célèbre conclusion du philosophe français : « Il faut s'imaginer Sisyphe heureux. » Ce dépassement du sentiment d'impuissance ou d'inanité et de la mélancolie qui en découle réoriente vers l'action positive la perception tragique et angoissante de l'absurde, très forte dans son théâtre et sa poésie de jeunesse, ainsi que dans *Le Tambour*. Loin de glisser vers le nihilisme ou l'anarchie, comme l'avaient prédit trop rapidement ses premiers critiques, l'inventeur de

4. « Le Monde des livres », 6 octobre 2005.

5. Dieter HENSING, « Günter Grass und die Geschichte. Camus, Sisyphos und die Aufklärung », dans LABROISSE *et al.*, *op. cit.*, p. 85-121.

cet « étranger » au monde et à l'Histoire qu'est Oskar Matzerath s'engage au contraire, dès son retour à Berlin au début des années 1960, auprès de Willy Brandt et de la social-démocratie. Le choix de ce travail patient et constructif « à la base » de la société, digne de la lutte de tous les instants relatée dans *La Peste*, l'acceptation notamment des échecs et des reculs momentanés, tout cela ne peut se comprendre sans le *Sisyphe* de Camus.

Dans le même temps, l'opposition Sartre-Camus est l'occasion de choix argumentés et rationnels, auxquels Grass restera fidèle sa vie durant. La posture sartrienne de l'artiste engagé l'aide à définir sa propre position sur le sujet, à savoir que l'œuvre de l'écrivain et l'engagement du citoyen, qui peuvent être concomitants bien sûr, doivent cependant rester indépendants l'un de l'autre. Grass prend ici résolument parti pour l'auteur de *L'Étranger* et de *L'Homme révolté*, contre cette idée de littérature mise au service d'un message univoque, qu'il estime incarnée par Sartre en France et par Bertolt Brecht en Allemagne.

Le refus du modèle sartrien en littérature n'empêche pas une admiration, chez le citoyen engagé qu'est Günter Grass lui-même, pour la tradition et la vitalité des débats intellectuels dans l'Hexagone. Dans les années 1990, à l'époque de son regain d'activités politiques, c'est vers la France qu'il se tourne pour essayer de donner un écho médiatique dépassant les frontières à son combat contre les excès du libéralisme économique. Grass, sous le coup de la lecture de *La Misère du monde*, prend l'initiative d'une rencontre, filmée et diffusée sur Arte le 5 décembre 1999, avec le sociologue français Pierre Bourdieu, chef de file des partisans d'une « autre » mondialisation. Il impulse, sur le modèle de *La Misère du monde*, un recueil d'études sociologiques consacré aux « oubliés » de l'Allemagne réunifiée, *Dans un pays riche* (2003).

Si les lectures et les débats ont joué un rôle important, les contacts personnels avec des écrivains et des intellectuels français, comme Bourdieu, sont en revanche restés marginaux. À en croire les récits qu'il en a faits, les années passées à Paris ont plutôt été marquées par le travail acharné à son manuscrit et un isolement social assez profond. Bien qu'armé des recommandations du critique littéraire Walter Höllerer, Grass n'a pas cherché à fréquenter le milieu brillant du Paris rive gauche des années 1950. Il fait en revanche la connaissance de Paul Celan, lecteur d'allemand à Normale Sup', qui est déjà un poète connu sans être encore cette sorte d'icône de la poésie de langue allemande après Auschwitz.

Étrange destin qui a fait se croiser sur les bords de la Seine ces deux trajectoires d'apatrides ! Il ne s'agit pas de s'étendre ici sur le contraste saisissant entre Grass et Celan, entre les mots arrachés au silence de l'un et la logorrhée débridée de l'autre. Retenons simplement qu'une amitié difficile, approfondie par un sentiment de non-appartenance à la fois

commun et si différent de nature, réunit le romancier en gestation au poète déjà reconnu. Dans le champ clos de l'exil, au cours de longues promenades communes dans le Quartier Latin, vers l'avenue d'Italie ou la rue d'Ulm, ou de nuits copieusement arrosées — où Grass « sert de public aux monologues » du survivant — Grass écoute l'auteur hanté de *Pavot et mémoire*. Grass restera toujours conscient, comme il l'écrit dans son essai *Écrire après Auschwitz* de 1991, où il revient avec beaucoup d'émotion sur la figure de Celan, que c'est à Paris, au contact du poète, qu'il a compris « qu'Auschwitz n'a pas de fin ». Au-delà de ce mûrissement spirituel essentiel, le romancier débutant profite aussi du regard inspiré du poète. Par une intuition infinie, c'est en effet justement l'auteur de la « Fugue de la mort », poète de la désagrégation et de l'effacement, qui encourage Grass à obéir à son génie propre et à ouvrir les vannes de sa matière profuse. Les conseils de lecture de Celan à Grass sont lumineux : le futur auteur du *Tambour* et du *Turbot* découvre Rabelais, dans la truculente version allemande de Fischart qui exagère encore l'original. Rabelais rejoint dès lors les baroques allemands et le picaresque européen dans la galerie des modèles bigarrés et « anticlassiques » de Grass. Faut-il rappeler le lien évident qui unit et oppose les géants et bons vivants Gargantua et Pantagruel au vandalisme automutilateur du gnome Oskar Matzerath ?

En guise de conclusion partielle, il est possible de s'interroger sur la persistance et la profondeur de ces empreintes françaises. Depuis le milieu des années 1950, bien sûr, beaucoup de thèmes nouveaux sont apparus, de nombreux emprunts intellectuels ou littéraires ont tour à tour été placés au premier plan. La part des influences françaises dénombrées ici en a été nécessairement réduite. Le style de Grass a également fortement évolué, de l'exubérance rabelaisienne des débuts jusqu'au drame presque dépouillé de *En crabe* (2002). Affaiblissement ne signifie cependant pas disparition. De nombreuses sources d'inspirations françaises restent des références prégnantes et perceptibles jusqu'aux œuvres actuelles. Les transgressions carnavalesques à la Rabelais demeurent vives au moins du *Tambour* jusqu'au *Turbot*, ou, en se plaçant au niveau des personnages, d'Oskar Matzerath à la joyeuse nonne Margarete Rusch, dite Gret la Grosse, mais l'influence reste latente, comme le montre le recours typique à la scatologie dans *Toute une histoire*. Quant à Camus, dont Grass tire des leçons de vie, comme on l'a déjà dit, sa philosophie reste une clé essentielle pour comprendre jusqu'à aujourd'hui le subtil positionnement, chez Grass, de l'écrivain dans la cité ⁶.

6. K. STALLBAUM, *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*, Cologne, 1989.

Thématiques françaises dans les romans de Grass

Steidl, l'éditeur attiré de Grass depuis quinze ans, propose actuellement à la vente une « Hexalogie de Dantzig » en deux volumes, qui ajoute *Le Turbot*, *L'Appel du crapaud* et *En crabe* aux trois premiers romans habituellement regroupés sous le terme de « Trilogie de Dantzig » (*Le Tambour*, *Le Chat et la Souris*, *Les Années de chien*). C'est dire la présence continuelle, ininterrompue de la ville de son enfance, à laquelle l'Histoire avec un grand H l'a arraché en 1945, comme source inépuisable d'inspiration. À l'évidence, Grass n'a pas écrit d'hexalogie française ou d'hexalogie parisienne. Mis à part quelques dessins de jeunesse, datant de son voyage comme autostoppeur dans le Midi en 1951, la France n'apparaît comme thème et décor que dans deux romans. Il n'est pas inintéressant cependant de constater que ce ne sont pas les moindres, à savoir *Le Tambour*, première explosion du génie littéraire, et conçu à Paris, comme l'on sait, ainsi que *Toute une histoire*, la grande réponse littéraire de Grass à la réunification de l'Allemagne. Autre différence, comparé aux incessants retours à Dantzig, le recours à la France est moins viscéral et moins existentiel ; la place dévolue à la France résulte d'une approche plus intellectuelle et plus abstraite, plus fonctionnelle aussi. D'une certaine manière, Grass semble déléguer à la France le rôle de porte-parole de certaines idées étrangères à la tradition allemande, et qu'il s'agit de proposer comme autant d'autres voies possibles, ou du moins discutables.

Dans *Le Tambour*, dont on se souvient qu'il retrace les pérégrinations picaresques du nain Oskar, depuis son immeuble, son quartier et sa ville de Dantzig avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à son insertion désastreuse dans l'Allemagne de l'Ouest des années Adenauer, la France ne fournissait encore qu'un décor, et ne surgissait d'ailleurs qu'au détour d'un épisode singulier. Oskar, qui s'était lié à Dantzig avec la troupe des nains de cirque de l'artiste Bebra, part en tournée dans l'Europe allemande à la veille du débarquement de 1944. Selon le principe picaresque du témoin « d'en bas », il est justement en Normandie quand arrivent les Alliés, ce qui lui vaut d'assister en première ligne à cette page d'histoire, au cours de laquelle meurt tragiquement sa bien-aimée Roswitha.

À l'opposé de cette brève apparition, on peut parler de véritable trame française dans *Toute une histoire*, dont la géographie mentale semble reposer toute entière sur l'idée très originale que « la Sprée se jette dans le Rhône ». L'architecture éminemment complexe du roman, qui mélange hardiment les époques et se livre à des prouesses d'intertextualité, est structurée autour de la frontière ténue entre le héros fictif, Theodor Wuttke (« Fonty »), et son modèle historique Theodor Fontane, avec lequel il finit par se confondre, tant dans son comportement que dans sa façon de parler, truffée de citations originales. La France se glisse dans cette fiction

par le biais d'une furtive liaison, en 1944, entre une jeune Française, Madeleine, et le jeune Wuttke, alors soldat de la Wehrmacht dans Lyon occupé. Idylle tragique qui s'achève sur l'abandon de Madeleine enceinte et tondu à l'épuration comme « collaboratrice horizontale ». Dans le roman, ce drame est le fruit d'un malentendu, puisque Wuttke s'est brièvement retrouvé aux côtés des résistants français au printemps 1944, lorsqu'il a alimenté une radio de partisans de ses conférences prononcées sur des textes judicieusement choisis de l'œuvre de Fontane, allant de passages relatant la résistance prussienne à Napoléon à des extraits de son journal sur la France de 1870. Sur le canal clandestin de la Résistance, un classique de la littérature allemande, peu réputé pour ses sympathies révolutionnaires, se voit transformé en littérature subversive — par la grâce des acrobaties intertextuelles réalisées à partir de l'original fontanéen.

La petite fille née de cette union, prénommée elle aussi Madeleine, et devenue étudiante en littérature allemande, spécialiste de Fontane — comment aurait-il pu en aller autrement ? —, retrouve à Berlin la trace de son grand-père. Leurs retrouvailles permettent à Wuttke de reconstituer ce chapitre refoulé de sa vie, au cours de longues promenades dans le Berlin de l'après chute du Mur. Ces promenades, dont bien sûr les *Promenades à travers la Marche du Brandebourg* de Fontane constituent le lointain modèle, sont l'occasion d'une confrontation amusée des représentations politiques françaises et allemandes telles qu'on peut les imaginer de façon stéréotypée de chaque côté du Rhin. Tandis que le grand-père allemand porte la marque des traumatismes du siècle, sa petite-fille française, quoique trotskyste, le décomplexé dans son rapport ampoulé à la Nation. C'est ainsi la petite Française, au gauchisme bien jacobin, qui se réjouit de la réunification et ne trouve rien d'anormal aux réjouissances du 3 octobre 1990, alors que son grand-père ne parvient qu'à crier un dérisoire « Vive le Brandebourg » lors de ces festivités nationales. Plaidoyer, à travers la désarmante naïveté de Madeleine, en faveur d'un rapport « normalisé » à la Nation ? Grass semble ici jouer la polyphonie, lui-même, ses prises de position inquiètes au cours de l'année 1989-1990 sont là pour le rappeler, faisant plutôt partie de cette génération ouest-allemande *a priori* soupçonneuse quant aux bienfaits du national.

Quadrillant les lieux de mémoire berlinois et brandebourgeois, le duo transnational composé de Wuttke et Madeleine se met donc également en quête d'une identité allemande ancrée non pas dans une mémoire « purement » nationale, ce qui serait une restriction dangereuse, mais dans un héritage beaucoup plus riche et complexe. Le rappel de l'intégration réussie des huguenots, dont descendent Fontane, et par là même son double Fonty, dans le Berlin du XVIII^e siècle vaut comme modèle politique et social pour l'Allemagne en passe de se réunifier. On comprend dès lors

mieux la présence étonnante de la France dans ce roman aux interrogations apparemment si « cent pour cent allemandes ». Il n'est jusqu'à la disparition finale du héros dans les Cévennes qui ne fasse la nique au nombrilisme de la vie politique allemande au cours de cette année 1989-1990. Il y a une vie en dehors de l'Allemagne, semble vouloir dire Grass, lorsqu'il imagine ainsi son personnage de Wuttke-Fonty tournant le dos à l'Allemagne pour retrouver, loin des débats germano-allemands, sa petite-fille française. La boucle franco-allemande est alors bouclée, puisque le rappel des origines plurielles de chaque nation d'Europe (et de l'Allemagne en particulier) s'achève sur un credo multiculturaliste.

Günter Grass vu de France

Si la thématique française remplit une fonction bien définie chez Grass, et éclaire sa vision somme toute assez traditionnelle de la France, les lectures et les filiations littéraires françaises de Grass ne sont pas moins riches d'enseignements. Comme tout à l'heure, lorsqu'il s'était agi de contextualiser la place de la France dans la vision du monde de Grass, il peut être bon de commencer pareillement par des comparaisons, sachant que Grass est traduit dans plus de vingt langues⁷. La France ne se distingue sans doute pas de la moyenne des autres pays de réception, comme les États-Unis ou la Grande-Bretagne. Les deux terreaux les plus réceptifs et les plus sensibles sont indéniablement l'Allemagne et, une nouvelle fois, la Pologne : c'est à Varsovie, et non pas à Paris, que Grass jouit du statut de véritable icône de la réconciliation entre les peuples. Quant au rapport, confinant à l'hystérie, entre la critique allemande, le public allemand et l'écrivain vedette, notons qu'il est une « entrée » souvent empruntée en France, à la fois pour l'exégèse littéraire de Grass et pour commenter l'état et l'évolution des sensibilités politiques allemandes. Le pamphlet d'Olivier Mannoni, *Un Écrivain à abattre. L'Allemagne contre Günter Grass* (1997), en donne un exemple parfait.

Si l'on se penche maintenant sur les influences littéraires, c'est indéniablement *Le Tambour*, chef-d'œuvre de la littérature mondiale du xx^e siècle, qui a fait le plus grand nombre d'émules, et ce bien au-delà de l'Allemagne. Les filiations sont peut-être même plus nombreuses à l'étranger, même si l'influence est sensible sur *Le Parfum* de Patrick Süskind et sur certains auteurs de la jeune génération comme Thomas Brussig. À l'évidence, la vision déformée d'Oskar influence le « *realismo magico* » sud-américain : on pense aux *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez ou au *Manuel des inquisiteurs* d'Antonio Lobo Antunes.

7. Daniela HERMES, Volker NEUHAUS (dir.), *Günter Grass im Ausland. Texte, Daten und Bilder zur Rezeption*, Francfort-sur-le-Main, 1990.

La trace est aussi très forte sur les « *black comedies* » du roman américain contemporain, dans le style du *Monde selon Garp* de John Irving, ou de la star montante des lettres américaines Jonathan Safran Foer. Le héros de son dernier roman, *Extremely loud and incredibly close* se nomme Oskar. Dans la littérature anglo-saxonne en général, on a lu Grass : Salman Rushdie, proche ami de Grass, avec lequel il partage l'expérience du déracinement, ne cessera, pour ses *Enfants de minuit* ou ses *Versets sataniques*, de dire sa dette vis-à-vis du *Tambour* et plus encore des *Années de chien*. En Pologne, Grass joue un rôle-clé dans la redécouverte, par la jeune génération, de l'époque allemande, mise sous le boiseau à l'époque communiste. Le romancier de Gdańsk, Paweł Huelle, auteur de *Weiser Dawidek* en 1987, définit l'univers onirique de ses enfants polonais dans le Dantzig vidé de ses Allemands après 1945 comme la continuation locale de la *Trilogie de Dantzig*. Sur ce modèle, l'ancien Stettin forme le cadre d'une toute récente *Trilogie de Szczecin*, née de la plume de l'écrivain Artur Daniel Liskowacki. Les talentueux Olga Tokarczuk ou Stefan Chwin sont à l'évidence nourris de Grass ⁸.

En France, les cas sont plus isolés. C'est surtout l'écrivain nourri de culture allemande Michel Tournier, l'auteur de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, qui s'est revendiqué de la lignée de Grass. Dans de superbes lignes consacrées au *Tambour*, rassemblées dans les notes de lecture publiée sous le titre *Le Vol du vampire*, Tournier avoue son admiration pour le « mélange de réalisme aplati et de féerie noire » qui caractérise Grass. Son *Roi des Aulnes*, qui consigne l'odyssée d'un ogre géant, Tiffauges, prisonnier de guerre à l'époque du national-socialisme, met en scène une sorte d'envers du gnome Oskar dans les brumes « hyperboréales » d'une Prusse orientale, paysage natal de Grass, fantasmée depuis la France. Son jeu sur ce fond de vieux paganisme germanique qu'incarne la mythique « forêt allemande » n'est pas sans rappeler l'écriture « néo-mythologique » des *Années de chien* de Grass. Dans *Les Météores* enfin, Tournier développe à son tour les thèmes du zéro déchet, du recyclage et de la non dépense, qui révèlent un certain délire malthusianiste de constipation intégrale, à l'époque où Grass aborde ces mêmes questions dans *Le Turbot*, *Les Enfants par la tête* (1982) et surtout dans *La Ratte*.

La réception critique de l'œuvre de l'écrivain allemand en France semble entrer dans une phase d'approfondissement, avec la parution ces cinq dernières années des quatre premières monographies « grand public » en français ⁹. On y distingue deux ou trois grands centres d'intérêt,

8. Sur l'importante réception de Grass en Pologne et les nombreuses filiations littéraires polonaises, on pourra lire mon article et celui d'Evelyne SCHMITT dans *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 151, janvier-mars 2000. Également Henrik D. K. ENGEL, *Die Prosa von Günter Grass in Beziehung zur englischsprachigen Literatur*, Francfort, Peter Lang, 1997.

9. Voir la bibliographie.

significatifs d'une part de la manière dont est perçue la société allemande de ce côté-ci du Rhin — au-delà de l'œuvre singulière d'un écrivain —, et d'autre part des originalités spécifiques de Grass. Les lectures politiques sont la règle générale. Parfois, c'est l'engagement du citoyen Grass, depuis l'amitié avec Willy Brandt, qui ordonne toute l'interprétation de l'œuvre. Les deux titres qu'Olivier Mannoni a consacrés en 1997 et 2000 à Günter Grass, où il est question d'un « écrivain à abattre » et de « l'honneur d'un homme », dramatisent, sans doute trop, ce duel entre un pays et « son » auteur. Ils sont en tout cas typiques d'une focalisation sur la politique, déjà au centre des entretiens avec Françoise Giroud publiés sous le titre *Günter Grass, Écoutez-moi : Paris-Berlin, aller, retour* (1989), qui n'évite pas toujours l'écueil d'un certain appauvrissement des interprétations. La fascinante différence de Grass, pour un regard français, résulte ici de la combinaison, passablement étrangère aux traditions françaises, d'une posture critique féroce et d'un engagement politique et partisan responsable et durable en faveur d'un réformisme patient.

Un autre centre d'intérêt porte sur le traitement complexe du passé et les rapports ambigus de l'histoire et de la mémoire chez Grass, pris comme témoin et exemple des plaies de la mémoire collective allemande, un phénomène de crise mémorielle dont l'ampleur et la vigueur frappent toujours beaucoup à l'étranger, et en France en particulier. Analyser l'œuvre de Grass sous cet aspect revient à éclairer le rôle d'acteur de tout premier plan que l'écrivain a joué sur ce terrain, par ses prises de positions politiques d'une part, mais plus encore par les électrochocs qu'il est parvenu à produire au sein même de son œuvre de fiction, par sa manière, à la fois brutale et créatrice, de rompre les tabous. Dans ma propre étude *Günter Grass. Tambour battant contre l'oubli* (2002), par exemple, j'ai cherché à honorer l'apport majeur de Grass à la « littérature après Auschwitz », à rendre compte de l'effet libérateur de sa thérapie de choc et de ses provocations littéraires sur la société allemande, tout en cherchant à comprendre quelles innovations stylistiques ce défi de la parole libérée avait rendu nécessaires. Cette optique, inspirée des thèses d'Alexander et Margarete Mitscherlich sur le « deuil impossible », met en avant la contribution originale de Grass à la fameuse « *Vergangenheitsbewältigung* » (même s'il a lui-même toujours récusé ce terme, signalant très tôt que le passé échappait à ces essais de contrôle et de pacification postérieurs, et que la hantise du passé était justement ce qui « ne passait pas »).

Aux antipodes de ces lectures plus ou moins politiques ou psychanalytiques, la vision et l'usage littéraire que Michel Tournier fait de la prolifique matière grassienne, en privilégiant l'imaginaire non réaliste, la part irréductible du mythe et le traitement baroque du réel, représente un type d'approche différent mais très courant en France, illustré par la

fascination pour le « génie créateur » que l'on ressent dans les interviews menées avec Grass par Nicole Casanova (*Atelier des métamorphoses*, 1979), ou par la dernière étude monographique en date en français, *La Tambour littérature*, de Guy Astic. Fait significatif, Astic est par ailleurs spécialiste des romantiques noirs, de l'époque romantique aux créateurs et cinéastes contemporains, Nodier, Topor, David Lynch. Que ce soit la bigarrure baroque ou l'enracinement dans les traditions de la littérature populaire germanique, l'accent mis dans ces études finit toujours par souligner l'altérité irréductible de Grass. Cela peut se justifier, mais comporte aussi le risque de retomber dans certains clichés éculés sur les génies allemand et français comparés.

Inversement, essayer à tout prix de rattacher ces traits distinctifs à des références françaises connues, sans toujours citer l'éternel Rabelais, peut conduire à des contresens, comme celui, maints fois répétés, qui consiste à mettre sur un même pied *Le Tambour* de Grass et *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, alors que ce rapprochement avec l'auteur fasciste et antisémite de *Bagatelles pour un massacre* et de *L'École des cadavres* a le don d'exaspérer Grass — ce qu'on peut aisément comprendre. Ce réflexe a encore présidé au programme national de l'agrégation de lettres il y a quelques années ¹⁰.

On me permettra de terminer sur un point particulier qui m'est cher, et qui permet de dépasser l'horizon simplement binational de cette étude consacrée à ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler les « transferts culturels franco-allemands » (à savoir les phénomènes d'importations, de filiations, de réceptions culturelles de chaque côté du Rhin). Le rôle de Grass en Pologne a plusieurs fois été évoqué dans ces lignes. Il va de pair avec l'éminente place de Grass dans la mémoire de la « patrie perdue », c'est-à-dire des anciens territoires allemands de l'Est aujourd'hui lituaniens, russes, polonais ou tchèques. Ce versant centre-européen de l'œuvre de Grass, très discuté en Pologne ou en Allemagne, a depuis longtemps été repéré en France, mais surtout par les spécialistes, à l'image de l'article pionnier de Jean-Baptiste Neveux « Günter Grass le Vistulien ¹¹ ».

L'essoufflement de l'opposition des deux blocs, suivi de l'ouverture des frontières de 1989, a donné à la notion d'Europe centrale (*Mittleeuropa*) une actualité nouvelle, dont les échos se propagent jusqu'en France, de manière indirecte et atténuée. Le bon accueil réservé en France à *En crabe*, dernier roman en date de Grass, dont le sujet délicat, lié à l'un des complexes historiques germano-polonais les plus sensibles, aurait pu être une barrière pour la compréhension et le fait que, comme en Allemagne

10. Voir le manuel de préparation au concours par Crystel PINÇONNAT, Thomas SERRIER, Régis TETTAMANZI, *Échos picaresques dans le roman du XX^e siècle : Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit - Ralph Ellison, Invisible Man - Günter Grass, Le Tambour*, Paris, Atlande, 2003.

11. Dans *Études Germaniques*, n° 21 (1966), p. 527-550.

et en Pologne, la parution du livre ait été suivie d'une médiatisation autour de la question des Allemands expulsés d'Europe centrale en 1945¹², montrent la conscience progressive du grand public français pour ces thèmes difficiles dont Grass est l'un des représentants les plus connus et les plus complexes, et qui sont longtemps restés méconnus en France. Aux côtés des écrivains de langue allemande de Galicie et de Bucovine, de Prague et de Trieste, Grass « le Vistulien » invite ainsi également ses lecteurs français au voyage, réel ou « textuel », vers un paysage littéraire situé au cœur de l'Europe, au cœur de mille héritages croisés.

Thomas SERRIER

Thomas Serrier, ancien élève du lycée d'Estournelle de Constant de La Flèche, ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, maître de conférences à l'Institut d'études européennes de l'université Paris VIII-Saint-Denis, est actuellement chercheur invité au Centre d'études françaises (Frankreich Zentrum) de l'université technique de Berlin. Il a notamment publié : Günter Grass. Tambour battant contre l'oubli, Paris, Belin, 2003 et Entre Allemagne et Pologne. Nations et identités frontalières 1848-1914, Paris, Belin, 2002.

Bibliographie sélective

Il existe déjà une édition scientifique allemande de l'œuvre littéraire en dix-huit volumes : Günter GRASS, *Werke*, Volker Neuhaus et Daniela Hermes (dir.), Göttingen, Steidl, 1997-2002. La traduction française de l'œuvre de Günter Grass est dans sa très grande partie disponible aux éditions du Seuil (coll. « Points » pour les romans).

Introductions générales

Heinz-Ludwig ARNOLD (éd.), *Günter Grass. text + kritik* n° 1, 7^e éd. augmentée, 1997.

Michael JÜRGS, *Bürger Grass. Biographie eines deutschen Dichters*, Hambourg, Bertelsmann, 2002.

Volker NEUHAUS, *Günter Grass*, Stuttgart, Metzler, 2^e éd., 1993.

Dieter STOLZ, *Günter Grass zur Einführung*, Hambourg, Junius, 1999.

Heinrich VORMWEG, *Günter Grass*, Reinbek, 1996.

En français

Guy ASTIC, *La Tambour littérature. Günter Grass romancier*, Paris, Kiné, 2004.

Olivier MANNONI, *Un Écrivain à abattre. L'Allemagne contre Günter Grass*, Paris, Ramsay, 1997.

—, *Günter Grass. L'honneur d'un homme*, Paris, Bayard, 2000.

Thomas SERRIER, *Günter Grass. Tambour battant contre l'oubli*, Paris, Belin, 2003.

12. Ainsi dans la revue *L'Histoire*, n° 277, juin 2003 ; ou dans la série radiophonique *Les chemins de la connaissance* (France Culture), consacrant son sujet hebdomadaire aux « Allemands d'Europe centrale » (du 1^{er} au 5 mars 2004).