



HAL
open science

**Quête et intertextualité: Une étude thématique de
l'œuvre en prose de Göran Tunström (sous la direction
de Marc Auchet)**

Annelie Jarl Ireman

► **To cite this version:**

Annelie Jarl Ireman. Quête et intertextualité: Une étude thématique de l'œuvre en prose de Göran Tunström (sous la direction de Marc Auchet). Sciences de l'Homme et Société. Université Paris IV Sorbonne, 2004. Français. NNT: . tel-02285540

HAL Id: tel-02285540

<https://normandie-univ.hal.science/tel-02285540v1>

Submitted on 12 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris IV - Sorbonne
U.F.R. d'Études Germaniques
École Doctorale IV
"Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés"

THÈSE

pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV
Discipline : Études scandinaves

QUÊTE ET INTERTEXTUALITÉ

Une étude thématique de l'œuvre en prose de
Göran Tunström

Dirigée par M. le Professeur Marc AUCHET

Présentée et soutenue publiquement par

Annelie JARL IREMAN

le 24 novembre 2004

Jury :

M. le Professeur Marc AUCHET (Paris IV)

Mme le Professeur Annie BOURGUIGNON (Nancy)

M. le Professeur émérite Régis BOYER (Paris IV)

M. le Professeur Björn LARSSON (Lund)

M. le Professeur Jean RENAUD (Caen)

Till Josef Rydén

– för att du en gång öppnade upp dörren till litteraturens magiska värld.

Till min älskade Peter

– utan dig hade den här avhandlingen aldrig blivit skriven.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde et sincère gratitude à Marc Auchet, dont les conseils et les critiques m'ont permis de mener à terme ce travail. Mes remerciements vont aussi à Jean-François Battail, qui m'a aidé au commencement de ce projet. Que soit ici vivement remercié Jean Renaud, pour son soutien et son encouragement. Je remercie aussi de tout mon cœur François Emion, qui a bien voulu relire mon travail et François Coadou qui, grâce à ses vastes connaissances et son sens de la langue française, m'a énormément aidé. Merci à Peter, pour m'avoir sauvée chaque fois que l'ordinateur refusait de m'obéir et pour avoir cru en moi lorsque moi-même je doutais, et à Christophe, qui sait pourquoi. Enfin, je tiens à remercier le personnel de la bibliothèque universitaire de Linköping et de la bibliothèque des Langues Vivantes Etrangères et Droit-Lettres à Caen, où la plupart de mes recherches ont eu lieu.

Sommaire

Introduction	p. 6
PREMIÈRE PARTIE :	
<i><u>ÉTUDE DE QUELQUES ÉLÉMENTS NARRATIFS</u></i>	p. 30
I. L'ancrage réel-fictionnel	p. 33
II. Le discours narratif	p. 43
III. Le mouvement narratif	p. 71
DEUXIÈME PARTIE :	
<i><u>ANALYSE THÉMATIQUE DE LA QUÊTE</u></i>	p. 82
I. La quête d'une langue vivante	p. 84
II. La quête de la liberté individuelle	p. 109
III. La quête de l'Autre	p. 144
IV. La quête des relations	p. 206
TROISIÈME PARTIE :	
<i><u>ÉTUDE DE L'INTERTEXTUALITÉ</u></i>	p. 241
I. L'intertextualité littéraire	p. 248
II. L'intertextualité mythique	p. 284
III. L'intertextualité chrétienne	p. 304
IV. Les noms des personnages	p. 329
V. L'intratextualité	p. 333
Conclusion	p. 347

Avertissement

Nous ferons référence aux livres de Tunström traduits en français et les citerons directement dans le corps du texte, en indiquant les numéros de pages en note. Toutes les citations extraites de livres non encore publiés en français ont été traduites par nos soins, qu'il s'agisse de passages tirés de l'œuvre de Tunström ou bien d'ouvrages critiques. Nous renvoyons alors à la pagination des œuvres originales et le texte suédois se trouve en note de bas de page. Nous utiliserons également, dans le texte courant, notre propre traduction des titres de ces livres, mais en indiquant le titre original entre parenthèses lors de la première mention. Chaque œuvre littéraire sera suivie de l'année de sa première publication en langue originale la première fois qu'elle apparaîtra dans le texte.

Introduction

Brève présentation de l'œuvre

Göran Tunström (1937-2000) fait partie des écrivains suédois les plus importants de la deuxième moitié du XX^e siècle. Il est né dans le Värmland et la ville où il a passé son enfance, Sunne, est devenue son univers littéraire. Le titre du dernier livre publié de son vivant est le seul qui contienne le mot Sunne et on peut y voir quelque chose de symbolique, car, chez Tunström, tout commence et tout finit à cet endroit. Il constitue l'univers littéraire tunströmien et ce sont, au reste, ceux qui ont pour cadre Sunne qui sont les plus connus de ses livres, presque déjà des classiques. Son importante production, en tout une quarantaine d'œuvres (dont 28 publiées sous forme de livres), comprend des romans, dont quelques-uns autobiographiques, dix recueils de poésie, des nouvelles, un récit de voyage, un livre philosophique sur l'existence et l'écriture, des contes pour enfants, des pièces radiophoniques... Bien qu'il ait fait ses débuts littéraires avec un recueil de poésie, ce sont avant tout ses romans qui lui ont valu sa renommée, dans son pays, mais aussi à l'étranger. Tunström est donc surtout un prosateur et ensuite seulement un poète. Ses écrits pour le théâtre ont été accueillis de manière assez négative par la critique. Son seul succès dans ce domaine a été le théâtre radiophonique, que l'on peut plutôt, dans son cas, appeler de la poésie théâtrale. De tous ses livres, sept seulement ont été traduits en français. Il reste, malgré quelques grands succès, relativement peu connu en France. Nous commencerons par conséquent par présenter brièvement l'œuvre de Tunström, pour faciliter la compréhension de notre analyse, en resituant celle-ci dans son contexte littéraire et en citant les thèmes principaux de ses romans et de ses nouvelles.

Tunström écrit des livres où se mêlent différents genres et qui présentent divers niveaux de sens. On trouve dans ses romans un mélange de réalisme et de fantastique. Le lecteur ne sait pas toujours ce qui se passe et ce qui ne se passe pas dans l'histoire ; ce qui est "vrai" et ce qui est "faux". Son œuvre est comme un hybride de genres, où l'on trouve de la poésie, du réalisme, de la philosophie, des mythes, de la "*skröna*", etc.

La *skröna* est une histoire comique et fantastique, qui a normalement un fond de vérité, mais qui est exagérée et devient finalement mensongère. La *skröna* fait partie de la littérature orale, surtout dans la région de Värmland. Un exemple de *skröna*, chez Tunström, est le passage sur le roi canon, dans *L'Oratorio de Noël*¹ (1983), où Alfons raconte qu'il a survolé l'Europe. Après ce récit, Splendid explique à Sidner que son père a un peu exagéré, mais qu'il a le droit de le faire. Göran Tunström est, sans aucun doute, de ce point de vue comme de beaucoup d'autres, un héritier de la tradition littéraire de la région du Värmland, où il a grandi et où plusieurs conteurs du même genre que lui ont aussi vu le jour. C'est en particulier le pays de Selma Lagerlöf (1859-1940), qui a sans doute exercé une grande influence sur Tunström. De même, on décèle chez ce dernier un plaisir de raconter, typique de la tradition littéraire du Värmland. Mais on peut également observer l'influence du modernisme, du romantisme, de la littérature classique, ainsi que de certains écrivains particuliers comme Lars Ahlin (1915-1997). Certains critiques ont discerné deux aspects dans l'écriture de Tunström. Magnus Bergh distingue par exemple des textes moins sérieux, qu'il appelle « l'aspect secret, caché, apocryphe de l'œuvre de Tunström ».² Ce sont des textes qui, étant moins réfléchis, sont moins difficiles à lire, comme le roman "policier" *Le Cas des framboises (Hallonfallet*³, 1967) ou le récit de voyage *Partir en hiver*⁴ (1993). Ces livres sont également moins sombres que ses romans plus sérieux, qui sont souvent tragiques, mais, comme le souligne M. Bergh, ils sont tout aussi importants, car ils fournissent des clés de lecture pour toute son œuvre.

Plusieurs critiques ont montré que Tunström occupe une position à part par rapport aux écrivains de son temps. Il a en effet été un adversaire déclaré du nouveau roman qui, à son époque, influençait énormément les auteurs suédois. Les années cinquante ont été une décennie à l'esprit plutôt individualiste. Par contre, dans les années soixante, le climat politique était tendu (la guerre du Vietnam...) et on demandait aux écrivains un

¹ Göran TUNSTRÖM, *L'Oratorio de Noël*, publié dans *Œuvres romanesques*, Paris, "Thesaurus" Actes Sud, 1999, p. 159-465.

² « den hemliga, undangömda, apokryfiska sidan av Tunströms författarskap » Magnus BERGH, "På spaning efter den tunströmske läsaren" ("A la recherche du lecteur tunströmien"), *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 23.

³ Göran TUNSTRÖM, *Hallonfallet*, Stockholm, Bonniers, 1985.

⁴ Göran TUNSTRÖM, *Partir en hiver*, Paris, Terres d'Aventure/Actes Sud, 1988.

engagement. Chez Tunström, cet engagement politique s'exprime parfois dans des poèmes¹, mais il n'est jamais devenu un écrivain politique. Reidar Nordenberg constate que la littérature, après 1968, devait traiter des problèmes de société, mais que Tunström a toujours défendu la pluralité d'expression.² C'est pourquoi, selon Nordenberg, il n'a pas beaucoup publié dans les années soixante : sa langue ne convenait pas à la politique et il n'a jamais pu accepter les réponses toutes faites, ni par rapport à la religion, ni par rapport à la politique. *La Boule de pissenlit (Maskrosbollen*³, 1962) a été publié au début de cette décennie et *Le Cas des framboises* est sorti en 1967, mais sous le pseudonyme Paul Badura Mörk. Comme l'explique Rolf Alsing :

Tunström a écrit 'Le Cas des framboises' à une époque où les exigences d'engagement politique étaient fortes et par moments même un peu étouffantes au point de vue artistique. Il avait un peu de mal à respirer dans ce climat, et ce n'était pas seulement à cause de son asthme.⁴

Tunström explique lui-même ce problème dans la préface d'une nouvelle édition du roman, publié en 1985, cette fois sous son propre nom : « A chaque changement de cours dans les questions esthétiques et morales, certains gagnent une identité, d'autres la perdent et moi, je faisais définitivement partie des perdants. Au début de ma carrière d'écrivain, tout avait été relativement facile – et tout est devenu plus facile quelques années plus tard, lorsque je me suis décidé à renoncer aux exigences que je voyais partout : l'histoire était dirigée contre moi personnellement. Raconter était un péché et raconter, c'est ce que j'avais envie de faire. »⁵ Si pendant ces années difficiles, Tunström n'a pas beaucoup publié, il a quand même écrit, en attendant un milieu

¹ Voir surtout son recueil *De andra till hälften synliga (Les autres à moitié visibles)*, Stockholm, Bonniers, 1966.

² Reidar NORDENBERG, "Göran Tunström – på ögonhöjd med alla" ("Göran Tunström – au même niveau que tout le monde"), *Personhistorisk tidskrift*, 98 (1), 2002, p. 74.

³ Göran TUNSTRÖM, *Maskrosbollen*, Stockholm, Bonniers, 1995.

⁴ « Tunström skrev "Hallonfallet" i en tid då kraven på politiskt engagemang var starka och stundtals rent av en smula konstnärligt kvävande. Han hade litet svårt att andas i det klimatet, och det var inte bara astmans fel. » Rolf ALSING, "Tunström och mordet i hallonfallet" ("Tunström et le meurtre dans le cas des framboises"), *Aftonbladet*, 21/04/2002.

⁵ « Vid varje kursändring i estetiska och moraliska frågor är det några som vinner en identitet och andra som förlorar den och jag tillhörde definitivt förlorarna. I begynnelsen av min skrivarbana hade allt gått relativt lätt - och det skulle gå lättare några år senare, när jag beslöt mig för att avstå från de krav jag tyckte mig se överallt: historien var riktad mot mig personligen. Att berätta var synd och berätta var vad jag hade lust till. » Préface, *Hallonfallet*, p. 2.

culturel plus favorable, dans lequel il ne se sentirait plus enfermé :

Puis parut un décret ordonnant que tout le monde devait écrire comme Robbe-Grillet. Pendant quelque temps on s'attarda à décrire les mains. Pendant quelque temps on écrivit de mauvais romans documentaires. Puis ce fut la période des effondrements, puis celle des nouveaux espoirs.¹

Dans les années soixante-dix, il “triumpha” sur son temps et trouva son propre chemin en se libérant du climat culturel de son époque, comme un enfant se libère de l'autorité de ses parents, et en commençant à fabuler, à parler de l'aspect invisible de l'existence et à chercher sa propre identité. Comme l'observe S. Hammar, le climat culturel et politique dans les années 60 et 70 était contre l'art, pour la réalité.² Dans ces conditions, les gens avaient perdu une partie importante de la réalité : l'imagination. Tunström a cependant, selon S. Hammar, compris que l'invisible n'est pas moins réel que le visible. Cela ne signifie cependant pas que l'auteur, en refusant d'être un écrivain engagé, a entièrement refusé de s'occuper des problèmes du monde. Ses romans combattent par exemple l'oppression de la femme.

Si le climat culturel a été défavorable à Tunström pendant les premières décennies de sa carrière d'écrivain, il s'inscrit plus facilement dans la littérature scandinave d'après 1980. Dans le dernier chapitre de l'*Histoire des littératures scandinaves*, intitulé “Les années 1980, une simple mise en perspective”, Régis Boyer dénombre quatre tendances littéraires³ : la littérature scandinave des années 80 reste attachée au modernisme, elle continue le débat féministe, elle retrouve les grands motifs atemporels, comme l'amour et la mort et elle abandonne le réalisme strict pour à nouveau parler du symbolique et du mythique. L'orientation la plus caractéristique de Tunström est la troisième. R. Boyer voit dans le retour en force de ces grands thèmes atemporels une conséquence des excès de la littérature politique et de la monotonie du réalisme socialiste, et un rejet du dogmatisme et de la prédication bien ancrée dans l'esprit luthérien.⁴ Cette tendance consiste, selon R. Boyer, en une redécouverte de la complexité de l'existence humaine. La littérature pose à nouveau les grandes questions spirituelles, psychologiques, sociales

¹ *Partir en hiver*, p. 22.

² Stina HAMMAR, *Duets torg*, Stockholm, Tomas Hammar, 1999, p. 187-189.

³ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 460-475.

⁴ *Ibid.*, p. 467-470.

et morales. Les romans de Tunström « nous proposent une analyse psychologique sans complaisance de notre temps et du héros qui le peuple, et aussi toute une série de moyens de transfigurer l'un et l'autre ».¹ Boyer parle donc de Tunström sous cette rubrique, tout en précisant qu'il a également sa place sous la rubrique "Le recours au symbolique et au mythe", puisque le constat selon lequel « le monde est profond » est à nouveau actuel parmi les Scandinaves.² Le monde est absurde et l'homme tente de trouver un sens à l'aide, par exemple, du roman historique ou mythique. Tunström utilise en effet les mythes et nous trouvons aussi chez lui « cet intérêt vivant pour le passé, ou le sans-âge, la tradition ou les grands invariants ».³ L'œuvre de Tunström se situe à la frontière entre le modernisme et le postmodernisme, puisqu'elle a débuté dans les années 60 et s'est terminée dans les années 90 et nous trouvons, chez lui, des influences de ces deux courants. Il n'y a pas de doute que Tunström s'est révolté contre certains éléments du modernisme : son nihilisme, sa raison, ses certitudes, son dogmatisme, sa standardisation, son immobilisme, son refus du passé, son élitisme, son expérimentation romanesque... Nous essayerons, par conséquent, de situer l'œuvre au sein du contexte postmoderne, mais aussi de démontrer qu'elle se positionne par rapport à ce mouvement.⁴ En Suède, les critiques littéraires n'ont véritablement commencé à parler du postmodernisme dans la littérature que dans les années 90, suite aux grands bouleversements des années 80 (évolution de l'URSS, chute du mur de Berlin, mines fermées...) lorsque la société est entrée dans l'ère postindustrielle et que le monde des médias de masse a pris la relève.⁵ Tunström semble s'inscrire dans ce mouvement bien que son œuvre ait débuté plusieurs décennies auparavant, ce qui ferait de lui un annonciateur de celui-ci. Bo G. Jansson ne parle cependant pas de lui dans son livre sur le postmodernisme nordique.

Malgré la grande diversité de ses romans (de genres, etc.), nous y découvrons aussi une uniformité de thèmes et de motifs. Citons quelques-uns de ces grands thèmes, avant

¹ *Ibid.*, p. 470.

² *Ibid.*, p. 470-471.

³ *Ibid.*, p. 473.

⁴ Notre définition du postmodernisme s'appuie sur celle qu'en donne Yves BOISVERT dans *Le Monde postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1996 et, en ce qui concerne le postmodernisme suédois, sur celle qu'en donne Bo G. JANSSON, *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Uppsala, Hallgren och Fallgren, 1996.

⁵ A l'exception de Lars Gustafsson et peut-être de Stig Larsson qui sont considérés comme les seuls postmodernistes des années 80. Bo G. JANSSON, *ibid.*, p. 153.

de passer aux objectifs de cette étude.¹ L'œuvre contient un fond religieux, un mélange de protestantisme, de catholicisme, de judaïsme et de religions primitives. R. Alsing se pose la question de savoir si Tunström est un théologien littéraire, ce qu'ont soutenu plusieurs critiques.² Il estime, pour sa part, que ce n'est pas le cas, car Tunström ne prêche rien, même si ses livres ont sans doute de quoi inspirer certains pasteurs. Il nous semble en effet que les questions religieuses que Tunström se pose sont plutôt des problèmes existentiels généraux. Les thèmes abordés, dans un style riche en images et en expressions fortes, sont universels, car il parle de la condition humaine et des affres de l'existence. L'auteur cherche le sens de la religion et de la vie en général dans un monde où l'espace est très réduit entre la réalité et le rêve, entre la raison et la folie. Il parle aussi des injustices de la société, de la solidarité, de la morale et des conventions. Le souvenir et l'irréversibilité du temps qui passe jouent également un rôle important. Beaucoup de ses personnages, tout comme Tunström lui-même, ont perdu un proche, perte qu'ils n'acceptent jamais. Ainsi, si la communauté est fondamentale et possible, la séparation menace toujours. Dans *Le Buveur de lune*³ (1996), l'auteur parle de « la gigantesque histoire de manque qu'est la vie ».⁴ Ce deuil qui fige et qui détruit est toujours présent mais, en même temps, il peut ouvrir à une nouvelle vie. Si les ombres règnent, elles peuvent être éclairées par une lumière mystique. La force motrice chez Tunström était en effet certes le manque, mais comme le souligne R. Alsing, un autre moteur plus important existait aussi chez lui : l'abondance.⁵ Il était rempli d'histoires ; il fallait qu'elles sortent.

Tunström est également connu pour son humour, ce qui peut sembler paradoxal vu les thèmes tragiques de ses livres. Il mélange en effet les grandes questions existentielles et l'humour burlesque ; le sérieux et le comique, car il serait impossible de parler de ce désespoir, de ce chagrin et de cette mélancolie, sans sauver le lecteur par l'humour. Ses histoires sont merveilleuses et souvent incroyables. Il se moque des gens, mais jamais de manière méchante ou méprisante, et ne les juge pas mais les accepte comme ils sont. Il montre que même les gens différents sont, au fond, un peu comme

¹ On trouvera également dans l'Annexe B un bref résumé de chaque roman utilisé dans l'étude.

² Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll (Môme de pasteur et boule de pissenlit)*, Stockholm, Bonniers, 2003, p. 109-127.

³ Göran TUNSTRÖM, *Le Buveur de lune*, Paris, Actes Sud/Babel, 1997.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁵ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 48.

tout le monde et qu'ils méritent tous de la compassion. Son humour chaleureux ressemble beaucoup à celui de Gustaf Fröding (1860-1911). Un personnage comme Stellan, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*¹ (1999), est compliqué, car, étant ridicule et comique, il est loin d'être un héros. Pourtant nous l'aimons, parce que Tunström voit les défauts des gens afin de mieux les comprendre. Mieux encore, il observe les aspects remarquables de chaque personne. Il a aussi un don de se moquer de tout, même de ce qui est normalement tabou, par exemple la religion (tout fils de pasteur qu'il était). Grâce à cet humour, sans lequel ils ne se présenteraient que comme un voyage en enfer, ses livres sont malgré tout lisibles. Comme l'explique I. Eliasson, Tunström amène, par sa technique narrative, le lecteur dans « le paysage montagneux des sens ».² Ainsi, le lecteur est projeté entre la joie et le chagrin ; quand la douleur est insupportable, l'auteur soulage la peine avec l'humour. Son livre le plus sombre, *Le Voleur de Bible*³ (1986), est d'une certaine façon aussi son livre le plus comique. Parfois l'humour semble servir à donner au lecteur un faux sentiment de sécurité, comme c'est le cas au début de ce roman.

L'état de la recherche

Les recherches sur Göran Tunström se trouvent encore dans une phase préliminaire. Une première thèse de doctorat a été soutenue par Anita Varga au Département de Littérature de l'Université de Göteborg en 2002.⁴ Dans cette thèse, intitulée *Comme dans un miroir (Såsom i en spegel)*, A. Varga analyse surtout les techniques narratives du roman *L'Oratorio de Noël*. En étudiant la relation entre les thèmes et la forme, elle a pu constater que cette correspondance joue un rôle important dans la composition de l'œuvre en tant qu'ensemble artistique. Elle a observé que deux techniques narratives sont utilisées parallèlement : la transtextualité et un système de correspondances entre les différentes parties. Nous reviendrons à ce travail pendant notre étude. Une autre thèse, écrite par Skans Kersti Nilsson, intitulée *Le Paradis perdu (Det förlorade*

¹ Göran TUNSTRÖM, *Le Livre d'or des gens de Sunne*, Paris, Actes Sud/Leméac, 1999.

² « sinnenas kuperade landskap » Ingemar ELIASSON, "Författaren granskad av en trogen läsare" ("L'auteur examiné par un lecteur fidèle"), *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 66.

³ Göran TUNSTRÖM, *Le Voleur de Bible*, publié dans *Œuvres romanesques*, Paris, "Thesaurus Actes Sud", 1999, p. 467-802.

⁴ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, Skellefteå, Norma, 2002.

paradiset) a été soutenue à l'Université de Göteborg et publiée en novembre 2003.¹ L'objectif de ce travail était d'examiner la structure de l'univers littéraire de Tunström. S. K. Nilsson traite *Les Saints géographes*² (1973), *Les Filles des dieux (Guddöttrarna)*³, (1975), *L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible* comme un ensemble artistique et étudie l'espace dans ces romans en voyant Sunne comme un micro/macrosme. Comme l'ouvrage est paru alors que la rédaction du présent travail touchait à sa fin, il n'a pas influencé nos choix ni pour le sujet, ni pour le contenu ou le plan de celui-ci. Nous n'avons pas non plus les mêmes approches et notre corpus est plus vaste puisque nous ne nous limiterons pas aux romans les plus connus de l'auteur, mais étudierons tous les livres de Tunström écrits en prose. Notre étude montrera que ses dix romans présentent une unité thématique qui se retrouve aussi dans les nouvelles. Plusieurs mémoires ont été consacrés à Tunström, dont un mémoire de Maîtrise à Bordeaux par Bénédicte Pillot, qui invite le lecteur à une *Traversée de l'Oratorio de Noël*.⁴ A Linköping, Henrik Brandberg a analysé l'existentialisme dans ce même roman ainsi que dans *Le Voleur de Bible*.⁵ Nous reviendrons à ces deux travaux qui nous ont aidés dans l'analyse de la quête.

A part les deux thèses que nous venons de citer, il se trouve pour l'instant peu de livres qui traitent de Tunström. Un colloque lui a été consacré en 1994, dont les communications ont été rassemblées et publiées en un volume intitulé *Des voix sur Göran Tunström (Röster om Göran Tunström)*.⁶ On y trouve entre autres des textes de Birgit Munkhammar et Michael van Reis. La première étudie le mensonge comme outil de libération dans *La Boule de pissenlit* et constate que ce roman parle des problèmes des années soixante et que le féminisme y joue un rôle important. M. van Reis, quant à lui, analyse la lumière et l'obscurité dans *L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible*. Il constate que les personnages sont en quête d'idéaux, qui parfois les écartent du chemin qui mène vers la lumière. Cet article a été particulièrement important dans le choix de notre sujet. Le livre de Stina Hammar, auquel nous avons déjà fait référence, est une

¹ Skans Kersti NILSSON, *Det förlorade paradiset*, Göteborg, Litteraturvetenskapliga institutionen, n° 44, 2003.

² Göran TUNSTRÖM, *Les Saints géographes*, Paris, Actes Sud/Leméac, 2002.

³ Göran TUNSTRÖM, *De heliga geograferna ; Guddöttrarna*, Stockholm, Månocket.Bonniers, 1999. Pour la traduction du titre *Guddöttrarna*, voir nos p. 290 et s.

⁴ Bénédicte PILLOT, *Traversée de l'Oratorio de Noël*, Mém. Maîtrise ; Bordeaux ; 1992.

⁵ Henrik BRANDBERG, *Existentialism hos Göran Tunström*, C-uppsats ; Linköping ; 1998.

⁶ *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994.

étude très détaillée sur l'œuvre complète, intitulée *La Place du Tu – Göran Tunström et les sources de la pensée (Duets torg – Göran Tunström och tankekällorna)*. Elle distingue deux sources différentes de la pensée. Selon elle, Tunström met en évidence un problème typique de notre époque : la source de la pensée abstrayante occupe une place trop dominante et il faut écouter aussi celle de la pensée sensible. Le livre de S. Hammar n'est pas une étude scientifique proprement dite, parce que son auteur mélange l'analyse avec son expérience personnelle, en ajoutant ses propres souvenirs et pensées. Malgré cela, il nous a été très utile pour comprendre l'œuvre de Tunström, surtout parce qu'il est le seul à avoir utilisé un grand nombre des livres de l'écrivain. Rolf Alsing a, quant à lui, également écrit un livre personnel, intitulé *Môme de pasteur et boule de pissenlit (Prästunge och maskrosboll)*, sur l'écrivain Göran Tunström, en s'appuyant sur des informations recueillies auprès des proches de l'auteur. Ce n'est pas non plus une étude scientifique, mais ce livre donne beaucoup de clés pour comprendre les romans autobiographiques.

Anders Tyrberg analyse l'appel divin fondé sur des textes bibliques dans son livre *Appel et responsabilité : Art de narration et éthique chez Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren (Anrop och ansvar : Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren)*.¹ Il étudie également le rôle du narrateur et son travail créateur. Nous reviendrons à plusieurs reprises sur son livre au cours de cette étude. D'autres chercheurs ont choisi une approche plus théologique de l'œuvre, comme Bo Larsson, qui parle entre autres de Tunström dans un livre intitulé *Absence présente : Des questions sur la vie et la foi dans la littérature moderne suédoise (Närvarande frånvaro : Frågor kring liv och tro i modern svensk skönlitteratur)*.¹ Comme le titre le suggère, ce livre fait une analyse à caractère religieux, en étudiant le rôle de Dieu dans la vie de l'auteur et des personnages de quelques-uns de ses romans. Il observe l'importance de Mircea Eliade et de la notion de "centre sacré" chez Tunström.

De nombreux articles ont été consacrés à Tunström dans des journaux et des revues, mais il s'agit surtout de critiques à l'occasion de la sortie de ses livres ou d'articles nécrologiques publiés à l'occasion du décès de l'écrivain. Il a aussi, à plusieurs occasions, été interviewé dans diverses publications, par exemple par Claire Devarrieux,

¹ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, Stockholm, Carlssons, 2002.

Viveka Vogel et Kristina Lindström.² Citons ici deux des articles les plus pertinents : dans “Bach, Bakhtine et Tunström” (“Bach, Bachtin och Tunström”), Agneta Rahikainen parle de la polyphonie dans *L’Oratorio de Noël*, ce qui nous a aidé à analyser les mécanismes du narrateur tunströmien.³ Eva Johansson, qui prépare une thèse au Département Théologique à l’Université d’Uppsala, a écrit un article intitulé “En quête d’un centre” (“Centrum sökes”) dans lequel elle développe une approche religieuse.⁴ Elle étudie, comme A. Rahikainen, *L’Oratorio de Noël*, et en particulier les critiques que l’auteur y formule à l’égard d’une religion qui présente des réponses toutes faites et empêche ainsi les croyants de chercher un vrai sens à la vie.

Le fait qu’il y ait si peu de textes consacrés à Tunström a pour conséquence que, même si nous n’utilisons pas tous les articles existants, ils ont tous été importants pour ce travail, car ils ont tous abordé des aspects différents de l’œuvre, ce qui nous a aidé à mieux comprendre le monde tunströmien en sa totalité. Cependant, seuls les textes auxquels nous faisons référence ou que nous citons, se trouvent dans la bibliographie. En français, très peu d’articles sont publiés et pas encore de livre ou de thèse. Bien que ses romans lui aient valu une certaine réputation après leur traduction, l’écrivain Tunström reste, répétons-le, assez peu connu. Puisque les documents écrits en suédois ne sont pas forcément accessibles aux Français, nous considérons qu’une partie de notre travail consiste à faire connaître ces recherches. C’est pourquoi nous ferons abondamment référence aux textes les plus importants.

Les objectifs de l’étude

Certains romans de Tunström sont si élaborés qu’il faut beaucoup de temps et d’efforts pour les comprendre. Notre principal but est de faciliter la compréhension de ces livres. Les recherches sur cet auteur, nous l’avons vu, sont encore à l’état embryonnaire et nous sommes loin, à l’heure actuelle, d’avoir une image complète de son écriture. Plus nous pénétrons dans son œuvre, plus elle s’ouvre et s’élargit devant

¹ Bo LARSSON, *Närvarande frånvaro*, Stockholm, Verbum, 1989.

² Claire DEVARRIEUX, “Göran Tunström”, *Libération*, 23/09/1999 ; Viveka VOGEL, “Göran och hans värld” (“Göran et son monde”), *Magazinet*, 14 (1), 1999, p. 48-52 ; Kristina LINDSTRÖM, “Kärlekens måltavla” (“La cible de l’amour”), *Metallarbetaren*, 1, 1994, p. 53-55.

³ Agneta RAHIKAINEN, “Bach, Bachtin och Tunström”, *Artes*, 1, 1993, p. 61-69.

⁴ Eva JOHANSSON, “Centrum sökes”, *Vår lösen*, 5, 1999, p. 361-374.

nous. Les recherches déjà faites sont autant de pièces au sein du grand puzzle tunströmien et nous essayerons d'en ajouter d'autres. Si ces recherches ont avant tout été consacrées à ses livres les plus connus (*L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible*), le présent travail constitue une première approche globale de l'œuvre en prose de Tunström, qui tient compte aussi de ses premiers romans, ainsi que ses nouvelles et ses pièces radiophoniques. En revanche, nous avons trouvé judicieux de ne pas nous attarder sur l'œuvre poétique de Tunström, en raison du volume déjà très important du corpus retenu. De plus, sa poésie nous semble moins importante que sa prose. Les critiques ont, elles aussi, été assez négatives, surtout après la parution de son dernier recueil en 1980. C'est comme romancier qu'il atteignit le grand public suédois et séduisit les critiques littéraires. La problématique de cette thèse est dirigée vers les aspects thématiques de l'œuvre narrative. Le thème de la quête a été mentionné brièvement par plusieurs critiques, mais jusqu'à présent, aucune analyse approfondie n'a été réalisée sur cet aspect fondamental de l'œuvre de Tunström. Nous analyserons cette quête sous ses différentes formes, ainsi que l'intertextualité, un autre aspect essentiel de l'œuvre qui n'a pas encore fait l'objet d'une étude globale.

Dans notre travail, nous combinerons des approches théoriques issues de plusieurs domaines. Notre méthode est avant tout empruntée aux critiques d'inspiration thématique. Comme le constate Daniel Bergez, qui expose les principes de la critique thématique dans *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, celle-ci ne peut pas être considérée comme une véritable école critique.¹ Elle est représentée par des auteurs comme Albert Béguin, Jean Starobinski, Georges Poulet ou Jean-Pierre Richard, qui sont autonomes les uns par rapport aux autres, mais tous influencés par Gaston Bachelard, selon lequel « commenter un texte, c'est essentiellement faire un travail de lecture, se soumettre aux injonctions du texte, se laisser gagner par le retentissement qu'il provoque. »²

¹ Daniel BERGEZ, "La Critique thématique", *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p. 148-149.

² *Ibid.*, p. 137.

C'est que le point de vue thématique n'a rien d'un dogme ; il ne s'articule pas autour d'un corps de doctrine, mais se développe comme une recherche à partir d'une intuition centrale. [...] L'idée centrale est que la littérature est moins objet de savoir que d'expérience, et que celle-ci est d'essence spirituelle.¹

L'œuvre de Göran Tunström se prête parfaitement à une telle méthode puisqu'elle est habitée par le souci ontologique et pose des questions sur l'être. Héritière du Romantisme, la méthode thématique considère que l'art est « générateur d'expérience, et producteur d'un sens qui retentit sur la vie. »²

Selon les critiques thématiques, l'auteur se crée en écrivant : « La critique thématique récuse donc aussi bien la conception 'classique' de l'écrivain totalement maître de son projet, que la démarche psychanalytique qui réfère l'œuvre à une intériorité psychique qui lui est antérieure. Elle n'oublie ni cette maîtrise ni cette part d'inconscient, mais rapporte la vérité de l'œuvre à une conscience dynamique en train de se faire. »³ Chez Tunström, la relation et le regard jouent, comme nous allons le constater, un rôle essentiel. Or, l'un des concepts majeurs de cette méthode est également la relation, telle qu'elle se trouve mise en œuvre dans la phénoménologie.⁴ L'approche phénoménologique joue en effet, selon D. Bergez, un rôle privilégié dans la méthode thématique : « Sur ce point encore, la voie avait été tracée par G. Bachelard : c'est lui qui, le premier, avait montré comment l'imagination créatrice s'approprie le temps et l'espace selon un modèle révélateur d'un 'être-au-monde' propre à l'artiste. »⁵ Comme le souligne aussi D. Bergez, nous observons plusieurs points communs entre cette méthode et la psychanalyse : « même attention privilégiée aux images ; même désir de dépasser le sens manifeste des textes ; même recours à une lecture 'transversale' des œuvres, qui permet des rapprochements, et fait apparaître, par analogie, des figures et schémas dominants. »⁶ La différence entre les deux se manifeste par la relation entre l'auteur et son œuvre. « La psychanalyse tend à faire de celle-ci un complexe de signes renvoyant à une situation psychique antérieure, et ayant un rôle de sublimation : l'art fait parler, par le biais de l'illusion, un désir autrement empêché de se manifester. [...]

¹ *Ibid.*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 121-122.

⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

Pour G. Bachelard au contraire, il ne faut pas rapporter l'image à sa genèse, la rattacher à une antériorité, mais la saisir dans sa naissance et la vivre dans son devenir. »¹

Si dans le structuralisme, par exemple, les écarts définissent une œuvre, la méthode thématique cherche, quant à elle, des lois générales : « Le 'thème' étant, pour l'essentiel, défini par sa récurrence, sa permanence à travers les variations du texte, c'est bien à cette loi de conciliations par l'identité qu'obéit la démarche thématique. »²

Cette démarche critique se veut donc 'totale', et elle l'est dans ses fins comme dans ses méthodes : parce que c'est une expérience d'être-au-monde', telle qu'elle se réalise dans l'œuvre, qu'il s'agit de saisir ; et parce que c'est à travers la totalité organique du texte que le critique tentera de l'appréhender.³

Notre but était, à l'origine, de dissocier l'œuvre de l'écrivain, mais nous nous sommes vite rendu compte que cela est impossible. L'homme Göran Tunström est en effet toujours très présent dans ses livres, où vie réelle et vie fictive se mélangent sans cesse. De plus, il existe d'innombrables articles où l'écrivain tente de s'expliquer. Il s'est souvent mis en colère contre les critiques qui, selon lui, n'avaient pas compris son œuvre. Il a donc accepté d'être interviewé pour pouvoir expliquer lui-même le sens de ses livres.⁴ Comme le dit Reidar Nordenberg : « Le caractère d'écrivain et le caractère d'homme étaient une seule et même chose chez Göran. Cela fait naître une confiance qui croît dans les deux directions – de l'écrivain envers le lecteur et du lecteur envers l'écrivain. »⁵ Avec le temps, lorsqu'on aura plus de distance par rapport à Göran Tunström, on pourra peut-être regarder ses livres sans penser sans cesse à la personne qui se trouve derrière eux, mais pour l'instant, il est encore trop tôt pour que ce soit possible. C'est pourquoi nous parlerons de l'œuvre en utilisant l'écrivain comme source de compréhension et commencerons notre travail par une étude du mélange de la fiction et de la réalité au sein de celle-ci. Hormis les entretiens, nous utiliserons aussi son livre

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ Voir par exemple Claire DEVARRIEUX, "Göran Tunström" et Viveka VOGEL, "Göran och hans värld".

⁵ « Karaktären som skrivare och karaktären som människa var en och samma sak beträffande Göran. Utifrån detta växer en tillit i båda riktningarna – från författaren till läsaren och från läsaren tillbaka till författaren. » Reidar NORDENBERG, "Göran Tunström – på ögonhöjd med alla", p. 73.

de pensées *Au Fil du temps (Under tiden*¹, 1993), qui n'a pas encore été traduit en français, et qui parle, entre autres, de son écriture.

La quête, qui s'exprime à travers les personnages, se trouve également chez l'auteur. I. Eliasson constate que Tunström a su faire de la grande littérature à partir de sa propre quête, qui est la recherche d'« un éclat de miroir qui reflète peut-être une image en quelque sorte vraie ».² Dans *Le Gamin du pasteur (Prästungen*³, 1976), qui est un roman autobiographique, Göran demande à son père décédé pourquoi il l'a obligé à quitter Sunne et la sécurité pour partir à la recherche de quelque chose, « pour cette course insensée après quelque chose qui n'a pas de nom ».⁴

Dans la première partie, nous tenterons d'expliquer en quoi l'écriture de Tunström est la quête de quelque chose de perdu, qu'il faut reconstruire, en analysant quelques éléments narratifs de l'œuvre. Gérard Genette nous a donné les outils nécessaires à cette analyse. Nous utiliserons sa division du texte fictif en trois parties (l'histoire, le récit et la narration) : « Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. »⁵ Notre étude sera dirigée vers le récit, car comme le précise G. Genette, lui seul permet une analyse textuelle. Les deux autres niveaux sont pourtant des aspects du récit, c'est pourquoi l'analyse doit, selon Genette, être une étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration et entre histoire et narration.⁶ S'il formule les problèmes d'analyse du discours narratif en trois catégories : temps, modes et voix, c'est à cette dernière catégorie que nous nous intéresserons essentiellement dans notre travail.⁷

Notre but n'étant pas de faire une analyse structurelle, nous nous consacrerons surtout aux personnages. C'est pourquoi l'aspect narratif le plus intéressant pour nous est le

¹ Göran TUNSTRÖM, *Under tiden*, Stockholm, Bonniers, 1993.

² « en spegelskärva som möjligen återger något slags sann bild ». Ingemar ELIASSON, «Författaren granskad av en trogen läsare», p. 66.

³ Göran TUNSTRÖM, *Prästungen*, Stockholm, Bonniers, 1996.

⁴ « för detta meningslösa rantande efter något som inte har namn » *ibid.*, p. 229.

⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ *Ibid.*, p. 75-76.

narrateur, qui est toujours un personnage dans les livres de Tunström. Genette utilise le terme de narration pour désigner l'instance productrice du discours narratif. Il ne faut pas plus identifier cette instance à celle de l'écriture, que le narrateur à l'auteur ou encore le destinataire du récit au lecteur du roman. Le narrateur joue un rôle fictif et même s'il exprime parfois les opinions et les sentiments de l'écrivain, il ne s'agit pas de la même personne, car, selon Genette, le narrateur-auteur est réellement dans le récit et connaît les personnages, tandis que l'écrivain ne fait que tout imaginer.¹ Il précise aussi que l'instance narrative ne reste pas toujours invariable dans une œuvre. L'étude des voix de Genette porte sur trois catégories : celles « du *temps de la narration*, du *niveau narratif* et de la *'personne'*, c'est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataire(s) – à l'histoire qu'il raconte. »² Nous emprunterons les termes de Genette pour désigner les différents types de narrateurs : Le type « *homodiégétique* » est un narrateur qui est un personnage de sa propre histoire et le type « *hétérodiégétique* » un narrateur qui est absent de l'histoire.³ A l'intérieur du premier type, Genette distingue une autre variante : le narrateur « *autodiégétique* », qui est la vedette de sa propre histoire.⁴ Nous reviendrons aux idées de ce théoricien au cours de notre étude.

La première étape de notre travail était de chercher ce qui lie les différents livres de Tunström, pour ainsi trouver les thèmes principaux de son œuvre. Nous avons vite compris qu'un mot en particulier revient souvent, même s'il se montre sous différentes formes (comme des noms – *sökare*, *sökande*, *sökning*, comme un verbe – *söka*, et comme un adjectif – *sökande*).⁵ Nous pouvons, en français, résumer tous ces mots en un seul : la *quête*. Nous nous sommes rendu compte qu'il s'agit là d'un mot clé dans l'œuvre. Mais une quête de quoi ? Nancy Huston, dans sa présentation de Tunström dans *Un prosateur à New York* (1996), parle d'« une quête âpre et exigeante de la

¹ *Ibid.*, p. 226.

² *Ibid.*, p. 227.

³ *Ibid.*, p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ *sökare* signifie chercheur / «quêteur», c'est-à-dire quelqu'un qui cherche quelque chose dans la vie ; *sökande* signifie la quête, le fait de chercher quelque chose ; *sökning* signifie également quête, mais ce mot fait allusion à la sensation qu'éprouve une personne, ce qui a souvent été traduit en français par «intuition» ; *söka* veut dire chercher ; *sökande* qualifie une personne qui cherche, c'est-à-dire une personne «quêteuse», qui éprouve le besoin de chercher.

vérité ».¹ Que signifie cette vérité et comment l'atteindre ? En analysant les contextes où se trouvent ces mots, nous avons distingué quatre quêtes principales : de la langue, de la liberté individuelle, de l'Autre et des relations. Ensemble, elles forment une quête plus vaste : celle du bonheur, et à l'intérieur de celle-ci, il y en a encore d'autres, comme la recherche du père absent. Il va de soi qu'un personnage peut mener plusieurs quêtes simultanément.

Les personnages sont à la recherche d'une langue qui fonctionne et qui ouvre les portes à la fois vers le monde extérieur et intérieur. Comment se fait cette acquisition de la langue ? Pourquoi certains la trouvent-ils et d'autres non ? Que signifie une langue vivante ? Le terme de « source de la pensée » de Stina Hammar nous aidera à expliquer cet aspect de l'écriture de Tunström.² S. Hammar constate, à l'aide des textes de Lars Ahlin, Fédor Dostoïevski et Maxime Gorki, que deux origines de la pensée séparées forment ensemble la langue de l'homme. L'une est rêveuse et sensible³, l'autre est intellectuelle et abstrayante. Par conséquent, elle les appelle « la source de la pensée sensible » et « la source de la pensée abstrayante ».⁴ Chaque homme possède les deux, mais la source sensible est souvent opprimée dans notre société et donc négligée par la source abstrayante, au profit de celle-ci.⁵ Pour présenter ses idées, S. Hammar utilise les théories de Sigmund Freud, D.W. Winnicott et Erik H. Eriksson.⁶ Elle fait aussi référence aux théories linguistiques de Julia Kristeva. La source de la pensée abstrayante correspond chez Freud au conscient et celle de la pensée sensible à l'inconscient.

S. Hammar souligne pourtant que la source sensible n'est pas inconsciente, mais observatrice et communicative.⁷ L'homme doit seulement apprendre à l'écouter. Erik H. Erikson a trouvé dans l'inconscient un composant qui coordonne les souvenirs, les sentiments, les pulsions etc. Ce « 'chef d'orchestre intérieur' » est différent du sur-moi

¹ Nancy HUSTON, « Les Planètes Tunström », préface d'*Un Prosateur à New York*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 11.

² « tankekällor » Stina HAMMAR, *Eurydikes visa*, Danderyd, Tomas Hammar, 1997, p. 9-22.

³ Le mot *sensible* signifie ici que la pensée émane des sens ; c'est une sorte de réflexe intelligent des sens.

⁴ « den sinnliga tankekällan » ; « den abstraherande tankekällan » *ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 9-22, d'après le livre *En illusion och dess utveckling (Une illusion et son évolution)* de Göran Bergstrand (1984), qui parle de l'évolution de l'image de Dieu selon la théorie psychanalytique.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

de Freud, parce qu'il aide l'individu en jouant le rôle de centre créateur.¹ Selon le pédopsychiatre anglais D.W. Winnicott, c'est le jeu de l'enfant, c'est-à-dire son imagination, dans ce qu'il appelle « le troisième champ de la réalité » qui se trouve entre l'extérieur et l'intérieur, qui conduit vers la création de l'adulte (dans l'art, la religion, les sciences...).² Selon S. Hammar, cette aire intermédiaire est essentielle pour tous, pas seulement pour les enfants et les artistes, car c'est là que les sens sont utilisés pour la réflexion. Tandis que l'enfant utilise un objet transitionnel, par exemple un nounours, l'adulte utilise des symboles. L'homme ne crée pas de lui-même ce qui se passe dans ce champ intermédiaire, par exemple dans un rêve ou dans une création artistique, mais il l'influence.³ « Le modèle du psychologue-pédiatre anglais D.W. Winnicott donne à l'imagination sa place légitime dans chaque homme. Il affirme que l'homme a un troisième champ de réalité entre l'intérieur et l'extérieur où, à l'aide de l'imagination, il se repose et examine le monde. Il peut y travailler pour séparer l'extérieur de l'intérieur afin de trouver comment un ensemble se crée. On peut dire que Winnicott permet au moi de coopérer avec le 'chef d'orchestre' intérieur et invisible d'Erikson. Il est ainsi récepteur de l'essentiel et cocréateur de son identité. »⁴ S. Hammar constate donc, à l'aide de Winnicott et Eriksson, que « la langue sensible-artistique est importante pour l'identité et l'intégrité de l'homme ». ⁵ Elle fait observer que cette source sensible est féminine, mais elle souligne, en faisant référence à Julia Kristeva, que cela n'a rien à voir avec les rôles des sexes extérieurs.⁶ J. Kristeva discerne une langue masculine, porteuse des significations, et un stade féminin préexistant à celle-ci. La première langue de l'enfant, le babillage, etc., reste après l'apprentissage des mots comme une énergie sous-jacente. L'enfant reçoit cette base linguistique de sa mère, tandis que son père et la société donnent à l'enfant la langue

¹ *Ibid.*, p. 14.

² « tredje verklighetsområde » *ibid.*, p. 15. Voir aussi D.W. WINNICOTT, *Jeu et réalité : espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1990.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ « I den engelske barnpsykiatern D.W. Winnicotts modell tillerkänns fantasin sin rättmätiga plats i varje människa. Han hävdar att människan har ett tredje verklighetsområde mellan det inre och det yttre, där hon med fantasins hjälp både vilar och undersöker världen. Där kan hon arbeta med att skilja det yttre från det inre för att se hur en helhet kan skapas. Man kan säga att Winnicott låter jaget samverka med Eriksons inre och osynliga 'dirigent'. Hon blir mottagare av det livsnödvändiga och medskapare av sin identitet. » *ibid.*, p. 15.

⁵ « det sinnligt-konstnärliga språket har betydelse för människans identitet och integritet » *ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 20-22.

adulte et ses mots.¹ Selon S. Hammar, la fonction linguistique “maternelle” dont parle J. Kristeva, n’est pas seulement primordiale pour le bébé, mais aussi pour l’adulte. La source de la pensée sensible définit donc « ce qui se passe dans un ‘champ intermédiaire’ adulte, méditatif ou rêveur entre l’homme et le monde ».²

La quête de la liberté individuelle nous semble au moins tout aussi importante. Nous analyserons la nature de cette liberté à l’aide de l’existentialisme et nous nous poserons la question suivante : comment les hommes peuvent-ils vivre en communauté, c’est-à-dire en relations les uns avec les autres, et garder leur autonomie comme individus. Le livre de Sigmund Freud *Le malaise dans la culture* nous donnera quelques outils pour répondre à cette question.³ Ce penseur allemand, à qui Tunström fait souvent allusion⁴, a énormément influencé le siècle dernier. Plusieurs des livres de Göran Tunström n’auraient probablement pas été possibles sans la dimension freudienne qui dit que la vérité rend les hommes libres. Il s’agit de trouver ce qui est caché à l’intérieur de chaque personne même si c’est honteux. Le XX^e siècle est marqué à la fois d’un désir de faire partie d’un collectif, de la solidarité, et d’une intention individuelle inspirée par Freud. Il semble que chez Tunström, cette ambiguïté, ou même ce conflit, reste très apparent. Il s’agit de trouver le *je* sans pour autant perdre le *tu* et l’inverse. Comment intégrer le toi et le moi dans une communauté ? La liberté individuelle est liée à la loi de Jante, qui n’est pas une véritable loi, mais une valeur ou une attitude envers la vie et les compatriotes. C’est un phénomène connu dans les pays scandinaves, qui est très visible dans les romans de Tunström. La loi de Jante est « la tendance chez un collectif de dévaloriser celui qui, d’une façon ou d’une autre, réussit mieux que les autres (‘tu ne dois pas croire que tu es quelqu’un d’important’ ; d’après la ville de Jante chez l’écrivain dano-norvégien Aksel Sandemose).⁵ Nous étudierons comment cette “loi” influence les personnages tunströmiens et leur comportement. Comment vivent-ils cette limitation qui interdit d’être meilleur que les autres ? Les romans se déroulent la plupart du temps dans une petite ville de campagne, qui est suffisamment petite pour laisser

¹ d’après L. Nylander, *Litteratur och psykoanalys*, Norstedts, 1986.

² « detta som sker i ett vuxet meditativt eller drömkänt område ’övergångsområde’ mellan oss och omvärlden » *ibid.*, p. 22.

³ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, Paris, Quadrige/PUF, 2000.

⁴ Voir par exemple *Le Livre d’or des gens de Sunne*, p. 247 et *Karantän*, Stockholm, Bonniers, 1961, p. 15.

⁵ « tendensen hos ett kollektiv att nedvärdera den som i ngt avseende lyckas bättre än de övriga (‘ du skall inte tro att du är något’; efter staden Jante hos den dansk-norske författaren Aksel Sandemose) » *Bonniers svenska ordbok*, Stockholm, Bonniers, 1991, p. 242.

libre cours à la loi de Jante. Nous nous intéresserons au conflit qui survient entre ce que nous allons appeler l'ordinaire, c'est-à-dire ce qui suit la "loi", et la différence, c'est-à-dire ce qui s'y oppose.

Les personnages cherchent souvent le bonheur ailleurs que là où ils sont. Il y a, chez Tunström, une véritable quête de l'ailleurs. Nous analyserons cette quête, en montrant ce que cet Autre symbolise et comment il peut être trouvé. Il s'agit de différents chemins qui mènent à quelque chose qui n'est pas ici et maintenant. Pour définir cet Autre, nous utiliserons les idées de l'historien des religions Mircea Eliade, qui parle de l'espace sacré et l'espace profane dans *Le Sacré et le profane*.¹ Nous reviendrons à plusieurs reprises à Eliade au fil de cette étude. La foi et la religion sont en effet des questions centrales chez Tunström et ses textes peuvent être lus comme une discussion théologique sur l'existence de Dieu, sur son rôle dans la vie humaine, sur sa présence et son absence. Nous nous poserons néanmoins la question de savoir si une interprétation strictement théologique ne risquerait pas de cacher les intentions réelles des textes de Tunström et utiliserons plutôt les termes de foi et de sacré dans un sens plus large que le sens proprement religieux. Le livre de Freud nous sera aussi utile pour parler des moyens qui permettent d'atteindre l'Autre. Freud constate que, même si la question du sens de la vie reste sans réponse, le désir de l'homme est de chercher le bonheur durable.¹ Cette aspiration a deux buts, l'un positif et l'autre négatif : vivre des sentiments forts de plaisir et éviter la douleur et le malaise. Selon Freud, le bonheur est une satisfaction subite d'un besoin fort. Il ne peut donc jamais être plus qu'un phénomène épisodique. Si la situation dure, elle ne donnera qu'une tiède satisfaction, car le bonheur, c'est le contraste, non l'état. Nos possibilités d'atteindre le bonheur sont par conséquent limitées, mais en revanche nous rencontrons bien plus facilement le malheur. La souffrance nous menace de trois côtés : de celui de notre propre corps, qui est voué à la déchéance, de celui du monde extérieur, avec ses forces destructives, et de celui de notre relation avec d'autres personnes. La souffrance qui vient de ce dernier est souvent considérée comme la plus dure à supporter. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup de gens se contentent d'échapper au malheur et ne cherchent rien de plus. « Une satisfaction sans restriction de tous les besoins s'impose comme la façon la plus tentante de conduire sa vie, mais cela signifie mettre la jouissance avant la prudence et

¹ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1969.

cela trouve sa punition après une brève pratique. »² Le monde extérieur travaille en effet contre l'individu et ses désirs, ce qui rend le bonheur impossible : si celui-ci tient à la satisfaction pulsionnelle et que le monde extérieur nous la refuse, cela occasionne une grande souffrance.³ Nous étudierons les réactions des personnages vis-à-vis du problème qu'évoque Freud. Une comparaison avec *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire nous permettra d'analyser les méthodes utilisées par les personnages de Tunström pour échapper à la réalité ou pour parvenir à une meilleure existence.⁴

La quête la plus importante est sans doute celle des relations. Pour l'expliquer, nous utiliserons surtout le livre *Je et Tu* du philosophe allemand Martin Buber.⁵ Tunström le cite à plusieurs reprises et il lui a emprunté certaines de ses expressions. La philosophie de Buber repose sur deux couples de mots fondamentaux : *Je-Tu* et *Je-Cela*, qu'il appelle des « *mots-principes* ». ⁶ Le terme de *Cela* pourrait tout aussi bien être remplacé par les termes *Il* ou *Elle*. Le *Je*, qui existe seulement en rapport, n'est pas le même dans les deux couples : il y a ici un dualisme. Mais ni le *Tu*, ni le *Cela* ne peuvent être prononcés sans que le *Je* soit inclus. Nous reviendrons à ce philosophe au cours de cette étude.

Un troisième point essentiel dans l'œuvre de Tunström est l'intertextualité. L'écrivain fait sans cesse allusion à d'autres textes, à des mythes, à la Bible, à des événements et à des personnages issus de la réalité. Nous analyserons ce jeu intertextuel en nous posant les questions suivantes : à quel type d'allusions avons-nous affaire ? Quel est la fonction de l'intertextualité ? Quels mythes pouvons-nous trouver chez Tunström et quel rôle jouent-ils ? Comment ces références aident-elles à comprendre ses livres ? Il existe beaucoup de théories sur l'intertextualité, parfois contradictoires. Nous avons choisi d'utiliser les définitions de Marc Eigeldinger dans *Mythologie et intertextualité*.⁷ Il adopte un point de vue sémantique qui correspond bien à notre objectif, puisque nous voulons nous concentrer sur les éléments concrets de l'intertextualité et sur la fonction de ces éléments dans les textes de Tunström. De plus,

¹ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 17-20.

² *Ibid.*, p. 19-20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972.

⁵ Martin BUBER, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1969.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.

dans la conception d'Eigeldinger, l'intertextualité peut s'étendre ; ne plus être uniquement littéraire mais aussi mythique, biblique, artistique, philosophique, etc. L'intertextualité dans l'œuvre de Tunström présente en effet une étendue de ce type. Mais l'intertextualité mythique exige une définition de la notion du mythe. Ce terme peut être employé dans son sens religieux ou ethnologique, d'après Mircea Eliade, mais aussi pour désigner une illusion, une histoire qui n'est pas vraie. Claude de Grève fait observer cette confusion et cite trois emplois du terme, faisant ainsi référence à Joseph P. Strelka : « l'emploi qu'on peut tirer du sens ancien ; l'emploi aristotélicien d'intrigue ou de 'schéma narratif' dans une œuvre littéraire ; et un sens dont, selon lui, les connotations péjoratives remonteraient au XVII^e siècle européen, celui d'une déclaration ou d'un concept qu'approuvent ou feignent d'approuver de nombreuses personnes, bien qu'il n'apparaisse pas comme vrai'. (Ici le mot 'mythe' ne serait donc qu'un euphémisme pour 'mensonge'.) »¹ Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel constate également qu'il y a eu une « déviation de sens » et que le mythe a « pris le sens de 'tromperie collective consciente ou non'. »² On retrouve la même polysémie et donc la même incertitude dans la langue suédoise. En français, un autre sens du terme s'ajoute même encore, comme le fait observer P. Brunel, car certains utilisent le mot "mythe" comme synonyme de "thème".³ Dans ce travail, nous utiliserons le terme de mythe dans le sens d'une histoire qui montre une conception de la condition humaine, qui aide à créer une unité dans l'existence, à comprendre celle-ci. Nous allons voir que la relation est essentielle pour Tunström dans plusieurs champs (entre personnages, entre l'écrivain et le lecteur etc.) et que l'intertextualité s'inscrit dans ce désir de constituer des relations, ici avec d'autres écrivains et d'autres œuvres.

Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres ; elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage.⁴

¹ Claude de GREVE, *Éléments de littérature comparée*, II. Thèmes et mythes, Paris, Hachette, 1995, p. 26-27. Voir aussi la préface de Joseph P. STRELKA, *Literary Criticism and mythe*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1980.

² Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires* Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 8. Brunel cite ici Henri Meschonnic.

³ *Ibid.*, p. 11-12.

⁴ Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, p. 11.

Le but de l'intertextualité n'est pas seulement d'intégrer un autre texte déjà existant dans un nouveau, mais aussi de le transformer : « L'intertextualité ne recouvre ainsi pas seulement une opération mémoriale et assimilatrice, elle n'est pas uniquement une transplantation d'un texte dans un autre, mais elle se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle. L'énoncé premier, qui a été prélevé, ne doit pas apparaître comme un matériau étranger dans le contexte où il s'insère, il importe qu'il s'inscrive dans la cohérence de son nouvel espace textuel par l'effet de la transformation et du renouvellement. »¹ Gérard Genette énumère cinq types de transtextualité, dont l'intertextualité et l'hypertextualité, en définissant le premier « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »² Il s'agit, par exemple, de la citation et de l'allusion. L'hypertextualité est « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »¹ G. Genette donne comme exemple *L'Enéide* et *L'Ulysse*, qui sont des hypertextes construits d'après l'hypotexte *L'Odyssée*. Nous emprunterons ces termes à Genette et les utiliserons dans le sens d'une œuvre déjà existante avec laquelle l'œuvre de Tunström se met en relation, sans laquelle elle ne peut exister telle quelle et dont, au moins en partie, elle résulte après une opération de transformation.

Grâce à ces diverses approches théoriques, nous tenterons de montrer que la quête constitue un thème tunströmien central qui lie les différents livres et structure l'œuvre comme un ensemble. Il s'agit là de notre première hypothèse. Notre deuxième hypothèse consiste à dire que l'intertextualité constitue un élément essentiel de l'écriture de Tunström et imprègne l'œuvre entière. Plus qu'une simple technique narrative, elle s'inscrit dans le thème de la quête. Notre troisième hypothèse tient à situer l'auteur dans un contexte postmoderne, car à travers l'étude de la quête, nous verrons qu'il pose des questions essentielles à l'homme moderne dans un monde postindustriel incertain. Une quatrième hypothèse est que l'œuvre montre une critique envers une société trop rationnelle, représentée, chez Tunström, par la ville de Sunne, en

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

Suède. En d'autres termes, nous pouvons dire qu'il argumente contre la logique discursive et pour la pensée symbolique. Selon Tunström, la raison ne suffit pas pour parler du monde et pour le comprendre. Mais cette raison constitue tout de même une partie intégrante de la condition moderne : c'est pourquoi il ne faut pas l'abandonner, mais bien plutôt trouver un équilibre entre ces deux manières de penser. Ici se trouve sans doute l'objectif le plus important de l'écriture de Tunström : montrer que la littérature est capable de lier le mot et l'image ; le logique et le symbolique. Son œuvre semble ainsi être construite sur des oppositions qu'il faut unir : la différence et l'ordinaire, le moderne et le traditionnel, la raison et la folie, la réalité et l'imaginaire, la lumière et l'obscurité, etc. Enfin notre dernière hypothèse consiste à dire que l'œuvre de Tunström est ouverte dans les nombreux sens que peut prendre ce terme. Ses livres montrent une envie d'abolir toutes les frontières, de s'ouvrir vers l'extérieur, mais aussi et surtout vers l'intérieur.

Ce travail est divisé en trois parties. Dans la première, intitulée "Étude de quelques éléments narratifs", nous aborderons d'abord l'aspect autobiographique afin de montrer en quoi la personne de Tunström est à la fois essentielle et insignifiante pour la compréhension de ses livres. Nous analyserons l'ancrage réel-fictionnel, en parlant du milieu tunströmien, ainsi que de sa critique envers la société que Sunne représente. Nous étudierons également quelques techniques narratives, en commençant par le narrateur, en nous posant la question de savoir qui raconte l'histoire dans les romans de Tunström, comment et pourquoi. Nous terminerons cette partie par une analyse de la symbolique de la lumière et du mouvement narratif dans les livres, ce qui nous amènera à la deuxième partie de l'étude, qui sera consacrée à la quête sous ses différentes formes.

Dans la deuxième partie, nous examinerons premièrement la quête d'une langue vivante et démontrerons que plusieurs personnages souffrent d'une pauvreté linguistique qui s'explique par différentes raisons. Nous consacrerons un chapitre à la quête de la liberté individuelle, dans lequel nous analyserons le conflit entre l'ordinaire et la différence et tenterons de définir la liberté tunströmienne. Le troisième aspect de la quête étudié sera

¹ *Ibid.*, p. 11.

celui de l'Autre. Après avoir défini sa signification, nous étudierons les moyens qu'ont les personnages d'atteindre cet ailleurs, ainsi que leurs avantages et faiblesses. Nous poursuivrons cette partie avec la quête des relations, en définissant la philosophie relationnelle tunströmienne, et la terminerons par quelques observations sur l'évolution que nous pouvons relever, de ce point de vue, dans son œuvre et sur les éventuels conflits entre les différents aspects de la quête.

Dans la troisième et dernière partie, nous étudierons l'intertextualité littéraire, mythique et religieuse. Le but de cette analyse est de montrer comment, par exemple, certains mythes sont des outils essentiels pour comprendre les romans. Nous évoquerons également quelques influences littéraires et démontrerons que les noms des personnages sont souvent porteurs de sens. Nous terminerons cette partie par quelques observations sur l'intratextualité de l'œuvre.

Une conclusion terminera ce travail, suivie par la bibliographie, les annexes, les index et la table des matières. Dans l'Annexe A se trouve une liste de tous les livres de Tunström et leurs années de publication en Suède et l'Annexe B contient un résumé de chaque roman utilisé dans l'étude.

PREMIÈRE PARTIE :

Étude de quelques éléments narratifs

Au cours de cette première partie, nous analyserons, en premier lieu, l’ancrage réel-fictionnel, puisque la vie de l’écrivain et la ville de son enfance sont très présentes dans ses romans. Bien qu’il soit difficile, pour ne pas dire impossible, de savoir à quels moments la réalité remplace l’imaginaire, nous tenterons tout de même de montrer l’importance de la réalité dans la fiction tunströmienne. Ce n’est pas tant parce que les romans de Tunström sont souvent rédigés à la première personne et parce qu’ils ressemblent ainsi à des autobiographies, que parce que l’écrivain a choisi de faire de sa propre ville son univers littéraire. Il souligne lui-même certains de ces éléments réels dans les livres *Au Fil du temps* et *Partir en hiver*, ainsi que dans son roman autobiographique *Le Gamin du pasteur*. C’est pourquoi il nous semble essentiel d’étudier comment l’écrivain traite de la réalité dans ses œuvres et la fonction que celle-ci y joue.

Un deuxième chapitre traitera du discours narratif. Dans un certain type de romans, le lecteur ne se soucie guère de savoir qui raconte l’histoire et pourquoi. Or dans l’œuvre de Tunström, il est impossible d’ignorer la présence du narrateur, non seulement parce qu’il se montre, comme tel, en s’adressant au lecteur, mais aussi et surtout parce que la narration change de perspective régulièrement et qu’il faut bien comprendre ses changements pour suivre le fil du récit. En nous servant des éléments de la méthode appliquée par G. Genette à *La Recherche du Temps perdu* dans “Discours du récit”, nous analyserons la catégorie “Voix” dans l’œuvre de Tunström.¹ Nous nous intéresserons essentiellement au narrateur principal, à son identité et à sa position par rapport à l’histoire, dans le but de définir le temps de l’instance narrative, mais aussi à ses fonctions, à ses objectifs, à ses narrataires. Nous analyserons la pluralité des narrateurs qui racontent l’histoire, ainsi que leurs fonctions dans le récit. Dans un chapitre intitulé “Une polyphonie littéraire”, nous appliquerons les théories de M. Bakhtine à l’œuvre pour examiner si elle peut être définie comme polyphonique.¹

Dans le dernier chapitre de cette première partie, nous analyserons le mouvement narratif des romans de Tunström, qui est lié à la situation narrative et aux objectifs du narrateur. Nous ferons d’abord observer une structure circulaire, puis tenterons de démontrer qu’à côté du mouvement temporel, horizontal, qui va vers l’avenir et vers le passé, il existe également, dans l’œuvre, un mouvement vertical. Nous étudierons

¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 225-267.

également ce mouvement spatial comme un désir ou une incapacité d'aller vers la lumière, qui représente le point ultime supérieur sur l'axe vertical.

¹ Michail BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

I. L'ancrage réel-fictionnel

1. Sunne : ville réelle-fictionnelle

Avoir été doté d'un lieu ! Et d'un exil qui le mythifie. Souvent je ressens cela comme la plus importante nécessité de mon activité d'écrivain : rendre la vie à ce lieu, l'épaissir de vie, en faire un cosmos, où tout trouvera sa place. Mon langage commence ici. Lors d'un épisode précis que je dois me remémorer tous les matins quand je me mets à ma machine à écrire.¹

Le milieu réel-fictionnel de Tunström est Sunne, la ville de son enfance. Parfois, il quitte cette ville pour parler de New York ou de Paris, où il a également vécu, ou d'Uppsala, où il a étudié, ou encore de l'île de Koster, où il a passé de nombreux étés. Mais dans la plupart de ses romans, Tunström dit explicitement que l'histoire se déroule à Sunne. C'est le cas de *L'Oratorio de Noël*, *Des Saints géographes*, *des Filles des dieux*, *du Gamin du pasteur* et *du Voleur de Bible*. Ces livres sont souvent appelés "les livres de Sunne" (*Sunnböckerna*). Dans *La Boule de pissenlit*, Sunne est uniquement désignée par le terme "le bourg" (*köpingen*). Il est néanmoins évident qu'il s'agit là encore de Sunne et Tunström remercie à la page sept le lieu qui lui a donné la géographie de son histoire, tout en soulignant que les personnages de ce livre ne sont pas de ce lieu, sauf deux d'entre eux. *Quarantaine* (*Karantän*², 1961) ne précise jamais le lieu, mais le cadre de ce premier roman est bien le même. Le choix de Sunne comme univers fictif n'est pas un hasard. Bien qu'il ait beaucoup voyagé, Tunström a sciemment choisi cette ville comme scène de ses livres, et il a, à plusieurs reprises, parlé de ce choix :

¹ *Partir en hiver*, p. 20.

² Göran TUNSTRÖM, *Karantän*, Stockholm, Bonniers, 1961.

Etre rempli d'histoires, avoir voyagé à trop d'endroits, être trop de personnes. Le ghetto indien de Londres, la Hongrie, l'Islande, la France, et pourtant j'oblige tout à entrer, ou plutôt, je *veux* tout obliger à entrer dans 'Sunne'. La nécessité de la limitation ? Une camisole de force épique ?¹

A ces deux questions, nous pouvons répondre qu'il ne s'agit guère de la dernière, et seulement en partie de la première. Sunne est l'endroit où Tunström a grandi. Au début, il a voulu tourner le dos à cette ville, puisque rien ne s'y passait. Il pensait que le proche et le connu étaient ennuyeux et que seul le lointain était intéressant. Mais avec la distance, il a pu voir Sunne et ce qui s'y trouvait. Un homme a des sentiments particuliers pour le lieu où il a été élevé et c'est à Sunne que Tunström a ressenti pour la première fois le monde et que sa langue a été créée. Comme l'explique Jacob dans *Les Filles des dieux* : Sunne est, en cela, « le centre du monde : l'endroit où l'on voit tout pour la première fois ».² Cependant, Tunström est aussi resté critique envers le type de société que représente une petite ville de campagne suédoise comme Sunne. Même s'il est clair qu'il a des sentiments positifs pour cette ville, l'image peinte dans ses livres n'est pas toujours agréable. Il désavoue en quelque sorte le lieu de son enfance mais, en même temps, il en fait tout de même partie : l'image de Sunne qui se dégage de ses livres est par conséquent ambiguë.³

Dans *Partir en hiver*, se trouve une citation extraite du roman *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino (1923-1985).⁴ Dans ce livre, Marco Polo parle, avec son ami Kubilay Khan, des villes qu'il a visitées. Kubilay Khan veut savoir si les voyages de Marco Polo se passent toujours dans le passé, c'est-à-dire si ce qu'il cherche se trouve dans le passé. Le passage que Tunström cite constitue une réponse à cette question. Ce qu'il cherche se trouve bien dans le passé mais aussi devant lui. En réalité, Marco Polo parle plutôt de sa ville natale, Venise, que des autres villes qu'il a vues. Il se rend compte

¹ Att tåtas med historier, att ha rest på för många platser, att vara för många personer. Londons indiska ghetto, Ungern, Island, Frankrike, ändå tvingar jag in allt – eller rättare sagt: vill tvinga in allt i 'Sunne'. Begränsningens nödvändighet? Episk tvångströja? *Under tiden*, p. 63.

² « världens centrum: platsen där man ser allting för första gången » *Guddöttrarna*, p. 15.

³ Nous reviendrons à la critique envers cette société dans la deuxième partie de notre travail, p. 117-122.

⁴ *Partir en hiver*, p. 27. Italo CALVINO, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, p. 37. *De osynliga städerna*, Stockholm, Litteraturfrämjandet, 1985, p. 36-37. La citation en suédois est exacte par rapport à l'original, mais la traduction française de *Partir en hiver* a traduit la citation du suédois, si bien qu'elle y est un peu déformée.

que ce qu'il cherchait était quelque chose sans cesse placé devant lui, et que même s'il s'agissait du passé, c'était un passé qui se transformait lentement à mesure qu'il progressait dans son voyage, parce que le passé du voyageur change au rythme du chemin parcouru. Quand il entre dans une nouvelle ville, le voyageur retrouve un fragment de son passé, qu'il avait oublié mais possédait. L'étrangeté de ce que tu n'es plus ou ne possèdes plus t'attend à l'arrivée en des lieux étrangers et jamais possédés.¹

Marco Polo explique, juste avant ce passage, qu'en revivant ses voyages, il commence à comprendre le port d'où il est parti il y a longtemps. Il se rappelle sa jeunesse et son enfance et il retrouve un fragment de son passé dans chaque ville.² Dans le chapitre de *Partir en hiver* qui suit cette citation, l'auteur parle de son voyage à lui, mais ne cesse lui aussi, en même temps, de retourner en arrière, dans ses souvenirs. Cette allusion au livre de Calvino nous aide à comprendre le sentiment de Tunström par rapport à la ville de son enfance. Sunne est présente même dans un récit de voyage comme *Partir en hiver*, parce que grâce à ses voyages, Tunström a, tout comme Marco Polo, retrouvé son passé et sa ville. En voyant un objet ou en faisant quelque chose, il permet à ses souvenirs de revenir et un souvenir succède à l'autre. Un jour, il étend par exemple une chemise de sa femme après l'avoir lavée. Cet acte suscite d'abord le souvenir de Martin Luther King, car la chemise a été achetée le jour de sa mort. Viennent ensuite des souvenirs de la plage, où sa femme lui a coupé les cheveux le même jour, ainsi que le souvenir d'autres personnes qu'il a vues ce jour-là : un jour qui se termine par la nouvelle du meurtre. Tunström explique ce phénomène au début de *Partir en hiver*. Avant de commencer à écrire, il doit se souvenir d'une odeur sentie à l'âge de neuf ans. « Cela fait proustien – mais tous les livres de psychologie ont confirmé l'importance universelle de ce genre de souvenirs olfactifs. »³ Sunne est donc toujours présente dans l'œuvre mais la ville n'est pas exactement la même que celle dans laquelle Tunström a vécu. Son expérience a transformé l'image et la ville en est devenue plus intéressante. Dans *Les Saints géographes*, le narrateur (une espèce d'*alter ego* de l'écrivain) parle de la ville de Sunne et la décrit un samedi après-midi :

¹ *Partir en hiver*, p. 27.

² Italo CALVINO, *Les Villes invisibles*, p. 35-38.

³ *Partir en hiver*, p. 21.

C'est justement parce que l'on a fondé un monde dans un tel lieu, qu'il n'est pas question de tristesse – les chats sursautent de temps en temps, chassent une mouche, ou s'éveillent du bout de l'oreille au crépitement d'une feuille ou d'un journal sans intérêt que quelqu'un jette dans le caniveau. Là où l'on possède une histoire, l'immobilité elle-même est chargée. Il y a une différence entre Sunne et Grums ou Vålberg, où tous les chats sont gris.¹

Ainsi Sunne devient-elle en fait beaucoup plus que la petite ville où Tunström a grandi. Elle devient un monde où tout peut arriver. Sunne est une ville bien réelle, que l'on peut visiter et où l'on peut retrouver des traces de ce qui se passe dans les livres. Mais cela n'est vrai qu'en partie. La Sunne que nous connaissons d'après les livres n'existe pas. Sunne est certes le nom de la ville où il a passé son enfance, mais c'est surtout le nom de son monde littéraire, et celui-ci aurait pu porter un autre nom. Personne d'autre que l'auteur n'est allé dans ce monde fictif mais il prête ce lieu à ses lecteurs, qui peuvent y aller à travers ses livres et interpréter à leur manière les personnages qui y vivent. C'est à ce moment là que Sunne devient vivante et "réelle". La Sunne de Tunström est vue de ses yeux à lui et donc personnelle. Le lecteur voit la ville, non pas comme elle est en réalité, mais comme Tunström la voit, avec ses expériences à lui. Ses expériences se mélangent alors avec celles du lecteur et un monde fictif apparaît.

Tunström n'est pas le seul à se servir d'un lieu réel pour y situer un monde fictif. Göran Hägg explique que dans la littérature suédoise a surgi, peu après la deuxième guerre mondiale, cet espèce de paysage fictif qu'on trouve chez plusieurs écrivains, que ce soit Per Wästberg, Lars Ahlin, Torgny Lindgren ou Göran Tunström.² Il s'agit d'une réalité contemporaine qui, en même temps, ne l'est pas du tout. C'est une sorte de pays de conte de fées, une métaphore, mais qui parle de la Suède contemporaine.

Sunne est en réalité un endroit universel, comme l'explique Tunström dans *Au Fil du temps*. Il a compris que le grand et le petit vont ensemble, qu'ils sont liés l'un à l'autre. Sunne est donc un endroit parfait pour fonder un monde, car si on connaît bien un lieu, on peut transférer ce qui s'y trouve au monde entier ou, au contraire, y mettre le monde

¹ *Les Saints géographes*, p. 117-118.

² Göran HÄGG, *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm, Wahlström/Widstrand, 1996, p. 646.

entier. Il en a eu la révélation un jour, en écoutant un habitant de Sunne parler de la vie là-bas :

Sunne – cette ville ennuyeuse – soudain prit vie : elle commençait à grouiller derrière les fenêtres, dans les coins de rues, tout *entrait* là dans cette vallée de Värmland, je ressentais plus clairement que jamais auparavant que chaque endroit inclut tous les endroits, toutes les vies incluent toute vie, Sunne, Prague, Macondo, Wadköping, des événements petits ou grands.¹

Il n'a donc pas besoin du monde entier pour écrire, puisque Sunne suffit largement. Il explique plus loin, dans ce même livre, qu'en sachant comment fonctionne la vie dans une petite ville suédoise de campagne, il a pu y mettre des histoires et des gens venus de différents lieux du monde. « Cela m'a économisé du temps de connaître les fonctionnements mentaux et sociaux dans une société de cette sorte, dont on a une vue générale. »²

Dans un article de C. Devarrieux, Tunström raconte qu'un jour il a reçu une lettre d'un lecteur qui habite bien à Sunne, mais dans une autre Sunne, située dans le Nord de la Suède.³ Dans cette lettre, le lecteur disait tout reconnaître. Cette anecdote montre bien l'universalité du lieu et de ses personnages. Le lecteur peut en effet les retrouver où il veut.

C'est pourquoi Tunström a aussi pu emmener Sunne ailleurs. Dans le *Buveur de lune*, il a quitté Sunne pour aller en Islande, mais force est de constater que le milieu littéraire n'a pourtant pas beaucoup changé. Le paysage est certes différent, mais les personnages ressemblent aux gens de Sunne. Dans un article de M. Jasim, Tunström dit à propos du *Buveur de lune* et de son cadre :

Et plus j'écrivais, plus tout commençait à ressembler à Sunne.⁴

¹ « Sunne – detta trista samhälle – fick plötsligt liv : det började krylla bakom fönsterrutorna, i gathörnen, allting fick *plats* där i den värmländska dalgången, jag kände tydligare än nånsin förr att varje plats innehåller alla platser, alla liv innehåller allt liv, Sunne, Prag, Macondo, Wadköping, små eller stora upplevelser. » *Under tiden*, p. 117.

² « Det har varit energibesparande att känna de mentala och sociala funktionerna i ett överblickbart samhälle av den här arten. » *ibid.*, p. 138.

³ Claire DEVARRIEUX, "Göran Tunström".

⁴ « Och ju längre jag skrev, desto mer Sunne-liket blev det. » Mohamed JASIM, "Utan konsten stannar Sunne" ("Sans l'art Tunström s'arrête"), *Svenska Kyrkans Tidning*, 15 (48), 1996, p. 11.

A Reykjavik, comme à Sunne, presque tout le monde se connaît ou fait partie de la même famille ; en Islande, comme dans le Värmland il y a des hommes exceptionnels, différents : des individus. Le prénom de la grand-mère de Pétur dans ce roman est d'ailleurs Sunneva, ce qui pourrait être un indice donné par Tunström afin de nous indiquer que l'histoire se déroule tout de même dans son univers romanesque habituel.

De même, dans le roman *Le Cas des framboises*, Tunström a placé ses personnages sur une île, près de Stockholm. Pourtant, ce lieu ressemble là encore à Sunne : c'est le même monde littéraire. Ce sont avant tout les rencontres qui forment les livres de Tunström et Sunne, comme Reykjavik ou New York, sont des tissus de rencontres possibles. Il ébauche des personnages et attend qu'ils interagissent. Son but étant de dépeindre ces relations, l'endroit n'est, en soi, pas si important.

Ainsi, nous pouvons constater l'importance et, en même temps, l'insignifiance de la ville de Sunne dans l'œuvre de Tunström. A partir d'une ville réelle, Tunström a su créer son propre univers fictif, certes enrichi par la réalité, mais à la fois universel et personnel.

2. La réalité fictionnalisée

Ce n'est pas seulement la région natale de Tunström qui occupe une place importante dans ses livres mais aussi sa vie réelle. Gert-Ove Fridlund explique que ses matériaux ont dès le début été autobiographiques. « Beaucoup de ses récits partent justement de 'la plus réelle de toutes les réalités', c'est-à-dire des images de souvenir chez le narrateur lui-même, chez le sujet, tandis que les éléments restants, fictifs, sont vrais 'en tant qu'histoires'. »¹ Les éléments autobiographiques sont la base de plusieurs de ses romans, surtout ses romans des années 70. C'est pourquoi D. Ottesen appelle Tunström un « autobiographe littéraire ».² Nous pourrions aussi dire que son œuvre est une autobiographie fictionnalisée ou encore une fiction autobiographique.

¹ « Många av hans skildringar utgår just från 'den verkligaste av alla verkligheter', nämligen minnesbilder hos berättaren själv, hos subjektet, under det att resterande, fiktiva inslag är sanna 'som historier'. » Gert-Ove FRIDLUND, "Göran Tunström", *Svenska samtidsförfattare*, Lund, Bibliotekstjänst, 1997, p. 137.

² « litterær selvbiograf » Doris OTTESEN, "Göran Tunström", *Bibliotekets Forfatterportræt*, 7, 1989, p. 2.

Ainsi, Tunström insère dans ses romans de vraies personnes qu'il a croisées dans sa vie. *Partir en hiver* parle par exemple d'un ornithologue que Tunström a rencontré pendant un voyage. Il sait immédiatement qu'il pourra utiliser cet homme :

Il est un de mes personnages. Un de ces personnages pour qui j'ai le coup de foudre et que je sais devoir un jour implanter dans la région de Sunne où se déroulent mes romans.¹

Tunström mélange sans cesse des personnes réelles et imaginaires. Les premières deviennent, bien sûr, fictives, tout comme les dernières deviennent réelles dans le cadre de la fiction. Les personnages fictifs ne sont pas moins crédibles que les vrais et paraissent même souvent plus réels. A vrai dire, le lecteur ne peut que rarement savoir lesquelles existent vraiment et lesquelles ont été imaginées. Mais le fait de savoir qu'un personnage peut être réel, suffit à les faire accepter tous comme des personnages réels-fictifs. Tunström dépeint des personnages uniques et merveilleux, enrichis à la fois de la réalité et de la fiction. Dans le premier chapitre de *Partir en hiver*, il parle par exemple d'un certain Inge, un voisin qui habite sur l'île de Koster (donc une personne bien réelle), qui aime parler des animaux et qui raconte des choses invraisemblables, tout comme un enfant qui inventerait des histoires. Cet homme revient dans *Les Saints géographes* dans le personnage de Daniel, qui raconte les mêmes histoires incroyables.² De même, dans *Au Fil du temps*, Tunström parle d'un certain Bertil aux cheveux roux, qui pensait être le père d'un enfant. Ce Bertil est naturellement devenu le Torin de *L'Oratorio de Noël*.

Dans l'article de C. Devarrieux, Tunström explique qu'après avoir parlé de son meilleur ami sous son vrai nom en écrivant *Le Gamin du pasteur*, les parents de cet ami se sont mis en colère.³ Depuis, il fait attention : il invente ses personnages ou donne d'autres noms aux personnes réelles. Le personnage de Stellan cache, par exemple, une personne réelle, mais porte un autre nom. R. Alsing a expliqué, dans son livre sur l'écrivain, certains de ces éléments autobiographiques. Nous apprenons par exemple que le vrai nom de Lars, son ami dans *Le Gamin du pasteur*, est Stig Östensson.⁴ Ce détail n'apporte peut-être rien au lecteur mais le fait de savoir que le personnage a vraiment

¹ *Partir en hiver*, p. 130-131.

² *Les Saints géographes*, p. 132-133.

³ Claire DEVARRIEUX, "Göran Tunström".

⁴ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 42.

existé ne rend-il pas l'histoire plus crédible et le personnage plus intéressant ? L'aspect autobiographique fait naître un sentiment d'intimité et de complicité chez le lecteur.

Pour Tunström, notre vie commence avant la naissance puisque nous faisons partie d'une famille qui a existé avant nous et qui existera après notre mort. C'est pourquoi l'histoire commence souvent avant la naissance du narrateur. Sans doute est-ce aussi la raison pour laquelle la famille de l'auteur occupe une place si importante dans son œuvre. Tunström a perdu son père, qui était pasteur luthérien à Sunne, à l'âge de treize ans. Pour sa famille cela a eu des conséquences concrètes : elle a été déclassée, exclue du centre de la société (le presbytère). Dans le personnage de Hans-Cristian (*Les Saints géographes* et *Les Filles des dieux*), les lecteurs ont pu, pour la première fois, faire connaissance avec une première version du père de l'écrivain. Ce père reviendra comme pivot dans d'autres romans, surtout dans *Le Gamin du pasteur*, dont Tunström dit ouvertement qu'il s'agit bien d'une autobiographie. Ces trois romans sont souvent appelés la trilogie autobiographique de Tunström. Dans les romans suivants, le père, dont il ressent l'absence douloureusement, continue à être présent derrière les grandes questions que ceux-ci se posent. Si le père de l'écrivain revient dans plusieurs des personnages, c'est surtout le narrateur qui joue le rôle d'*alter ego* de l'écrivain lui-même, parfois ouvertement, comme dans *Un prosateur à New York*¹, où le personnage principal, un prosateur suédois, s'appelle Tunström, mais le plus souvent de manière cachée. Dans la nouvelle *Vol à Montréal*², le personnage est un écrivain connu, qui a eu une crise cardiaque et a suivi un traitement pour « le court-circuit dans l'âme ».³ Henrik dans *Quarantaine*, a perdu son père à l'âge de treize ans, souffre d'asthme, pense un moment devenir pasteur et il séjourne un certain temps dans une maison de repos. Jacob dans *Les Saints géographes* et *Les Filles des dieux* a perdu son père au même âge et souffre également d'asthme. Bastiano dans *La Boule de pissenlit* aime et déteste à la fois Sunne, il fait tout pour partir et devenir quelqu'un d'important et il est complexé en raison de sa petite taille. En lisant le roman autobiographique *Le Gamin du pasteur* et le livre de pensées *Au Fil du temps*, nous apprenons qu'il s'agit là de traits authentiques tirés de la vie de l'écrivain.

¹ Göran TUNSTRÖM, *Un Prosateur à New York*, Paris, Actes Sud/Leméac, 2000.

² Göran TUNSTRÖM, *Vol à Montréal*, publié dans *Linnées boréales*, Caen, PUC, 2001, p. 157-165.

³ *Ibid.*, p. 163.

Ce n'est cependant pas seulement le narrateur qui présente des traits de Tunström. Dans *La Boule de pissenlit*, par exemple, Sigfrid lui ressemble aussi, dans la mesure où c'est lui qui déteste et critique l'Eglise, qui ne surmonte pas le deuil de son père, qui écrit un livre sur lui et qui tombe malade de chagrin. Dans ce livre, la mère porte des traits de la mère de l'écrivain, et ressemble ainsi à la Paula des *Saints géographes* et des *Filles des dieux*. Paula présente d'ailleurs aussi des traits de la femme de l'auteur.

Il n'y a pas de doute que l'aspect autobiographique constitue une partie essentielle de l'œuvre de Tunström. Cependant, de la même manière que Sunne est à la fois importante et insignifiante, la personne Tunström l'est aussi. Tous les hommes (et toutes les femmes) entrent en lui et il existe en quelque sorte dans tous les hommes. Grâce à cette universalité, chaque lecteur peut, dans ses romans, apprendre quelque chose sur lui-même. Bo Larsson explique que Tunström écrit pour résoudre ses propres problèmes relationnels, mais que ses livres sont malgré tout universels parce qu'ils parlent des grandes interrogations de l'homme, de sa quête de réponses aux grandes questions de la vie.¹ L'aspect autobiographique prend ainsi moins d'importance. Nous ne pouvons pas dire que l'œuvre de Tunström est autobiographique dans le sens ordinaire du terme. La vie de l'écrivain fait partie de ses livres. Mais la vie réelle et la fiction sont sans cesse entrelacées. Il est vrai que la femme de l'écrivain a souffert d'une psychose puerpérale pendant que Tunström travaillait aux *Saints géographes*, ce qui se retrouve dans le personnage de Paula. Mais ce n'est pas là l'important, car, comme le souligne S. Hammar, il ne faut pas chercher la réalité dans la fiction, puisque nous ne nous trouvons pas dans la réalité, mais ailleurs, dans l'univers de l'écrivain.¹

Tunström utilise la réalité comme point de départ de la fiction. C'est le cas, par exemple, du *Buveur de lune*, où l'histoire part d'un événement précis : un ballon de football atterrit dans le jardin de l'ambassadeur de France. L'auteur a lu un article sur cet épisode et il a même cherché le garçon qui, selon l'article, avait lancé le ballon. Il y a un ancrage dans la réalité et ensuite un décollage dans l'imagination. La conséquence en est que nous ne savons jamais quand la réalité s'arrête et quand la fiction prend le relais. Tunström essaie d'abord de découvrir la réalité, pour ensuite avoir quelque chose à broder autour. S'il a fait des recherches avant chaque livre, ce n'est pas tant par souci

¹ Bo LARSSON, *Närvarande frånvaro*, p. 329.

de réalisme, que pour se permettre de mieux rêver, car les rêves sont enrichis par la réalité. Un événement réel devient une sorte de parapluie, sous lequel l'écrivain rassemble d'autres histoires, ou un fondement à partir duquel Tunström imagine ce qui aurait pu se passer ensuite. Tunström explique avant la pièce radiophonique *J'ai aussi rencontré le prince Kropotkine (Träffade också furst Kropotkin*², 1972), que celle-ci est née de la biographie de Gauffin sur le peintre Ivan Aguéli.³ Il voit son œuvre comme une étude de ce qui aurait pu se passer lorsque Aguéli a rencontré Kropotkin à Londres en 1891.

En utilisant un fait réel, Tunström peut le décrire de façon plus vivante, surtout s'il l'a vécu lui-même. V. Vogel explique que l'événement qui arrive à Stellan à l'hôpital, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, est réellement arrivé à Tunström.⁴ Stellan attend le médecin après avoir passé des radios et il entend celui-ci dire à une infirmière que c'est très grave, inopérable, et qu'il n'a plus que quelques mois à vivre. En réalité, il ne s'agit pas de lui, mais Stellan le croit. Puisqu'il a vécu la même situation, Tunström (à qui, selon l'article de V. Vogel, il a fallu trois jours pour surmonter cette événement) sait exactement ce que Stellan peut ressentir et peut le décrire de façon réaliste. En utilisant la réalité comme point de départ de la fiction, celle-ci devient plus vraie et surtout plus vivante.

¹ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 247.

² Göran TUNSTRÖM, *Träffade också furst Kropotkin, Svenska radiopjäser 1972*, Stockholm, Sveriges Radio, 1973, p. 111-138.

³ Voir A. GAUFFIN, *Ivan Aguéli : Människan, Mystikern, Målaren*, del 1, Stockholm, Norstedts, 1940 ; del 2, Stockholm, Norstedts, 1941.

⁴ Viveka VOGEL, "Göran och hans värld", p. 50.

II. Le discours narratif

1. Les voix de la narration

Une narration alternée

Dans l'œuvre de Tunström, la narration est postérieure à ce qu'elle raconte, même si le temps grammatical utilisé n'est pas toujours le passé. Il s'agit donc, pour reprendre un terme de G. Genette, d'une narration ultérieure.¹ Celle-ci est désignée, comme telle, par l'emploi du temps passé, mais la distance temporelle qui sépare l'histoire et le moment de la narration n'est pas indiquée. Bien que l'histoire soit datée, la narration ne l'est pas. Comme G. Genette le souligne, il « arrive pourtant qu'une relative contemporanéité de l'action soit révélée par l'emploi du présent, soit au début, comme dans *Tom Jones* ou dans *le Père Goriot*, soit à la fin, comme dans *Eugénie Grandet* ou *Madame Bovary*. Ces effets de convergence finale, les plus saisissants, jouent sur le fait que la durée même de l'histoire diminue progressivement la distance qui la sépare du moment de la narration. »² Dans un roman à la première personne, cette convergence finale est très courante. Chez Tunström, différentes voix portent ensemble la narration de l'histoire. L'une d'entre elles est par exemple celle de l'enfant, que nous appellerons le narrateur enfant, car souvent il n'apparaît d'abord sous sa forme d'adulte que pour plonger ensuite dans le passé et redevenir l'enfant qu'il fut autrefois. Ainsi, nous observons une contemporanéité de la narration et un passé des événements racontés. Mais le présent continuera à exister à côté du passé dans la narration : « Ensuite elle demande à Liljebror, qui est noyé et mort, de se déplacer un peu [...] »³ Liljebror vit dans le passé, mais il est décédé dans le présent. Le « présent du présent » existe en même temps que le « présent du passé ». Les romans de Tunström varient donc à la fois les temps et les voix de la narration. L'histoire de *L'Oratorio de Noël*, par exemple,

¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 229.

² *Ibid.*, p. 232.

³ « Sen ber hon Liljebror, som är drunknad och död, att flytta sig en aning [...] » *Guddöttrarna*, p. 12.

commence dans les années trente, ce qui est indiqué au début du roman. Mais avant ce retour dans le passé, un passage se déroule dans le présent de la narration et en indique ainsi la contemporanéité. Il faut souligner que le passage dans le passé qui lui fait suite n'est lui-même pas écrit au passé, mais garde le présent. Il est pourtant évident qu'il y a bien un changement de temps, ce que signale l'indication « début des années trente ».¹ Après ce long retour dans le passé, le narrateur contemporain se montre à nouveau à la fin du roman en disant : « Rien qu'un chapitre encore, avant que je referme ce monde de l'enfance [...] »² Dans la plupart des romans de Tunström, le moment narratif est l'époque contemporaine, celle où le narrateur est adulte, et l'histoire se passe dans son enfance. Par contre, nous n'avons aucune indication du temps qu'il a fallu pour raconter l'histoire, mais c'est évidemment le temps qui s'est écoulé entre la fin de l'histoire et la fin de la narration, c'est-à-dire la fin du livre.

Nous observons aussi des changements de perspective qui proviennent de ce que le narrateur raconte l'histoire tantôt du point de vue de l'enfant qu'il était autrefois, tantôt du point de vue de l'adulte qu'il est devenu. Le narrateur enfant ne comprend pas tout. Pétur, par exemple, dans *Le Buveur de lune*, observe une femme rougir en voyant son père et Pétur dit qu'il ne comprend pas pourquoi.³ Il n'est alors qu'un enfant qui ne peut pas comprendre ce que cache cette attitude. Tunström montre ici un narrateur qui ne parle pas seulement de ses propres souvenirs, mais qui les interprète aussi comme l'enfant qu'il était au moment des événements. En prenant le rôle d'adulte, le narrateur remet en question ses propres souvenirs, les analyse, quitte à découvrir ensuite qu'ils sont impossibles.

J'ai du mal à mettre en scène et à construire la soirée neigeuse où Paula fit sortir Hans-Cristian de l'église. J'ai des images en moi : je vois Paula se tenir toute nue dans la neige et appeler en direction du lourd portail. Et je vois Hans-Cristian surgir instantanément – mais on ne surgit pas d'un portail d'église, il s'ouvre lentement, lentement. Pourtant, dans mon image de cette histoire, il est là brusquement, comme s'il s'y préparait depuis longtemps.⁴

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 173.

² *Ibid.*, p. 460.

³ *Le Buveur de lune*, p. 106.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 287.

Cette incertitude rend l'histoire plus vraie, dans la mesure où Jacob ressemble à un narrateur authentique, qui n'est pas parfait, qui se trompe et qui fait de son mieux pour reconstituer son passé, comme nous le faisons tous lorsque nous essayons de nous rappeler notre enfance. Jacob est conscient que sa mémoire est sélective : « Je me rappelle ce que je veux. »¹ L'important n'est pas ce qui s'est réellement passé, mais ce dont il se souvient. Mais le narrateur enfant tunströmien est aussi capable de raconter ce qui s'est passé avant même sa propre naissance. En réalité, dans ce cas, il ne peut pas se souvenir de quoi que ce soit. Jacob, dans *Les Saints géographes* et *Les Filles des dieux*, retrace sa propre histoire, mais son histoire est également celle de ses parents. Il n'était pas né, alors, et pourtant il sait ce qui s'est passé et comment cela s'est passé. Il explique, dans le premier roman du diptyque, que « nous sommes coincés par les fils des histoires de la famille, de ses souvenirs, de ses photographies, que nous confondons avec nos propres souvenirs. »² Il refuse de s'excuser de ne pas se rappeler parce qu'il était trop petit ou absent. « On n'oublie pas. Le langage, les circonstances sont certainement stockés en nous. »³ Dans le dernier chapitre des *Saints géographes*, qui porte le même nom que le premier, Jacob rejoint enfin le moment où il évoque désormais ses propres souvenirs.

L'alternance des voix dans la narration pose quelques problèmes au lecteur. Souvent, l'identité du narrateur principal reste vague pendant longtemps. R. Alsing explique que l'auteur pouvait passer des semaines ou des mois avant de trouver la première phrase d'un roman, celle qui introduit le narrateur de l'histoire.⁴ Tunström confronte immédiatement le lecteur avec ce narrateur et lui donne, par là, les circonstances de la narration. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, le début est idéal, selon R. Alsing, car il s'ouvre, tout de suite, sur un événement en indiquant le moment et les circonstances. Souvent, la première phrase fait allusion à quelque chose que le lecteur va comprendre beaucoup plus tard, par exemple un suicide, comme dans ce roman. L'identité du narrateur reste également cachée un certain temps : le lecteur n'en saura un peu plus sur lui que lorsque celui-ci sera vu par quelqu'un d'autre. Parfois, comme dans *Le Voleur*

¹ « Jag minns det jag vill. » *Guddöttrarna*, p. 14.

² *Les Saints géographes*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 277-278.

⁴ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 203-208.

de Bible, l'identité du narrateur ne devient évidente qu'à la fin du livre. Comme le souligne R. Alsing, la méthode qui consiste à utiliser un narrateur, un *je*, dès la première ou les premières phrases, sans préciser qui il est, est typique de Tunström.

Dans *l'Oratorio de Noël*, nous faisons connaissance avec un *je*, qui est Victor, mais au début nous ne savons rien sur lui, ni qui il est, ni pourquoi il est à Sunne, etc. Ensuite ce *je* disparaît longtemps du texte. Il laisse la place à un narrateur omniscient, qui parle à la troisième personne, ou à un autre personnage, qui parle à la première personne. Il reste néanmoins présent comme narrateur de base, dans la mesure où il revient parfois pour commenter les événements. La plus grande partie de la narration tunströmienne est portée par un des personnages, le *je* principal du roman, qui est un narrateur homodiégétique (un personnage de sa propre histoire) et qui laisse souvent sa place à un narrateur hétérodiégétique (étranger à l'histoire), que nous appelons aussi le narrateur omniscient. Tunström mélange donc les deux types de narrateurs que distingue G. Genette à l'intérieur d'un même roman. Plus encore, parmi les narrateurs principaux des différents romans, nous trouvons les deux variétés de narrateurs homodiégétiques de Genette.¹ Parfois, le récit est raconté par un narrateur autodiégétique, qui est la vedette de sa propre histoire, comme Bastiano dans *La Boule de pissenlit*. Le plus souvent, le narrateur est plutôt un spectateur, donc un narrateur homodiégétique à proprement parler. Il s'agit par exemple de Jacob (*Les Saints géographes, Les Filles des dieux*), qui parle plus de ses parents que de lui-même, de Pétur (*Le Buveur de lune*), qui raconte la vie de son père, ou encore de Victor (*L'Oratorio de Noël*), qui retrace la vie de ses parents, mais aussi de ses grands-parents.

Dans *Le Voleur de Bible*, la situation est différente, car la narration se fait à la troisième personne pendant presque 150 pages², moment où Johan admet enfin être le narrateur et où le récit passe de la troisième personne à la première. Il explique pourquoi :

¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 252-253.

² Jusqu'à la page 617 dans *Œuvres romanesques*.

Jour et nuit j'ai rédigé, moi que l'on nomme Johan de la Cruche, la saga de ma vie avec la constante impression que le temps presse. J'ai essayé de conserver du recul en me nommant à la troisième personne. Ce n'est plus possible. Car c'est moi, personnage ridicule, qui suis penché au-dessus d'Hedvig, persuadé que je peux lui faire réintégrer le monde des conventions.¹

Cependant, nous trouvons des indices de l'identité véritable du narrateur avant ce passage : « Peut-être était-ce à cause de ces orteils manquants... pensa souvent Johan lorsque, plus tard, il fut en prison, essayant de noter ses souvenirs dans ses cahiers noirs. »² Johan voudrait garder la distance mais son histoire n'est pas objective. A partir du moment où il le comprend, il parle ouvertement, à la première personne. Tunström veut montrer l'individu, son point de vue, ainsi que sa situation dans le monde. Une narration à la seule troisième personne n'est donc pas possible.

Le narrateur principal laisse souvent la place à un narrateur hétérodiégétique et omniscient. Dans le premier chapitre des *Saints géographes*, Jacob raconte son histoire en utilisant la forme du *je*. Ensuite la troisième personne prend la relève et le narrateur homodiégétique disparaît. Cependant, il se rappelle régulièrement au lecteur, en s'adressant aux gens dont il parle, par exemple aux membres de l'association :

Cher cercle de géographie qui fut engendré en cet instant !
Vous souvenez-vous de tous les lieux que vous visitâtes durant
vos vacances de l'automne trente-neuf ?³

Il précise souvent aussi que l'enfant dont le narrateur omniscient parle est bien lui. « L'enfant-moi crie et doit être changé. »⁴ Il arrive que Tunström change de perspective de narration dans un même passage. Le narrateur parle de l'enfant comme de quelqu'un d'autre et ensuite il précise que c'est de lui qu'il s'agit en utilisant la première personne. « Il se tourna vers Hans-Cristian qui tenait *l'enfant* endormi dans ses bras. »⁵ « Ils grimpèrent la colline jusqu'à l'église et là Hans-Cristian, mon père, *me* prit dans ses bras pour *me* faire entrer dans la misère humaine par l'intermédiaire du baptême. »⁶

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 617.

² *Ibid.*, p. 532.

³ *Les Saints géographes*, p. 52-53.

⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁵ *Ibid.*, p. 162. (Souligné par nous.)

⁶ *Ibid.*, p. 163. (Souligné par nous.)

L'utilisation de la troisième personne donne ici un point de vue plus objectif et permet de regarder les événements de l'extérieur. Le narrateur omniscient prend également la parole pour apporter des corrections lorsque le narrateur principal se trompe, ou pour ajouter quelque chose.

Tunström laisse également la parole à d'autres personnages que le narrateur principal ou le narrateur hétérodiégétique. A cause des changements répétitifs de voix de narration, il n'est pas toujours évident de savoir qui tient, à tel moment, le discours. Tunström se sert d'une narration anti-autoritaire, où plusieurs voix se mélangent. Eva Johansson écrit, à propos de *L'Oratorio de Noël*, que ce livre contient beaucoup de personnages, dont les vies se mélangent et s'unissent, ce qui se retrouve dans la structure narrative.¹ Elle explique qu'en utilisant plusieurs *je*, les voix s'entremêlent, comme s'entremêlent leurs vies. En effet, il arrive que le narrateur donne la parole à une autre personne, qui devient le *je* de la narration pendant un instant. Souvent, il faut attendre la fin du passage pour savoir qui parle. Le narrateur entre en quelque sorte dans la tête d'un personnage, qui devient le *je* de sa propre histoire dans un passage du livre, avant de reprendre son rôle de "simple" personnage. Ce narrateur secondaire est donc autodiégétique dans sa propre histoire, mais homodiégétique dans l'histoire principale, celle que le narrateur principal raconte.

Le fait de donner la parole à quelqu'un d'autre permet également au narrateur de se distancier. C'est comme s'il se mettait dans la tête d'un des personnages pour parler avec les connaissances de celui-ci. Ensuite, il saute dans la tête d'un autre personnage, pour donner encore un autre point de vue ou bien il laisse le narrateur omniscient parler pour celui-ci.

Paula écoutait leur conversation et trouvait plaisant d'entendre deux prédicateurs ne discuter que de sujets profanes. Comme s'ils ne désiraient pas se faire concurrence. Hans-Cristian n'y tient pas. Il sait qu'il n'a rien à dire. Il sait à quel point les mots sont enfermés dans les carcans des dogmes.

Ces phrases sont prononcées dans la perspective de Paula. Elle pense connaître les pensées de son mari. Le narrateur omniscient continue :

¹ Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 363-364.

Paula, cependant, se trompait. Hans-Cristian était en réalité prêt à parler avec n'importe qui de ce langage qui le bloquait.¹

Ici, le narrateur, qui maintenant a pris le point de vue de Hans-Cristian (sans pour autant utiliser sa voix à lui), corrige et énonce la vérité.

La langue change selon les personnes qui parlent et la situation dans laquelle elles se trouvent à un certain moment. Il arrive qu'un narrateur principal passe d'un type de narration à un autre. Stellan, par exemple, le *je* du roman *Le Livre d'or des gens de Sunne*, est parfois un observateur, donc un narrateur homodiégétique, parfois le personnage principal qui vit sa propre histoire, c'est-à-dire un narrateur autodiégétique, sans la capacité de s'auto-évaluer. Dans ce roman, la voix de Stellan n'est pas la seule que nous entendons : nous pouvons aussi écouter, par exemple, celle du pasteur Cederblom, à travers le journal intime trouvé par Stellan. Chez Tunström, un autre texte est ainsi souvent enchâssé à l'intérieur des romans, ce qui permet de laisser la parole à quelqu'un d'autre encore. Parfois il semble même que Tunström prenne la parole lui-même en tant qu'écrivain. M. Nikolajeva constate que dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, c'est dans la forme narrative que Tunström se montre postmoderne.² « Cette technique narrative alternée, typique de la littérature postmoderne, crée un sentiment d'incertitude chez le lecteur. »³ Le lecteur doit être très attentif aux changements du discours narratif et, de plus, il doit juger le contenu de vérité (fictionnelle) de ce qui est dit, puisque les différentes voix donnent différentes versions.

Le roman *Le Cas des framboises* présente un intérêt particulier, dans la mesure où il est écrit sous un pseudonyme : Paul Badura Mörk. Le lecteur comprend que le narrateur de l'histoire est Johan (qui est une sorte d'*alter ego* de l'écrivain), car celui-ci explique directement qui est le *nous* utilisé dans le discours narratif : « Nous nous régaliions. [...] Johan et Sara, c'était nous. »⁴ C'est aussi Johan qui a signé la lettre à Joyce au début du roman et il parle de ce livre qu'il est en train d'écrire, c'est-à-dire *Le Cas des framboises* :

¹ *Les Saints géographes*, p. 98.

² Maria NIKOLAJEVA, "Postmodern skröna", *Vår lösen*, 3 (4), 1999, p. 304.

³ « Denna växelverkande berättarteknik, typisk för den postmoderna litteraturen, skapar en känsla av osäkerhet hos läsaren. » *ibid.*, p. 304.

⁴ « Vi hade det fint som vinbär. [...] Johan och Sara, det var vi. » *Hallonfallet*, p. 7.

Toi, qui lis ceci pour te détendre – mais de quoi ? – je te demande de sauter ce chapitre. D’ailleurs, tu peux te fiche du reste aussi, je ne veux pas de toi. Bien-sûr, j’aurais pu te le demander dès le départ, mais il faut penser à la vente. Moi aussi, je veux vivre, et Sara a besoin de couleurs. Nous avons besoin de manger.¹

Il n’est donc pas seulement le narrateur autodiégétique de l’histoire mais aussi l’écrivain fictif du livre. Déjà, après quelques pages, un autre narrateur hétérodiégétique commence à parler de Johan et de Sara à la troisième personne et s’adresse au lecteur. « Ne vous inquiétez donc pas – nous allons les [Johan et Sara] rencontrer sur le ponton lorsqu’ils accostent [...]. »² Ce narrateur utilise le pronom *nous*, ce qui veut dire qu’il n’est pas seul. Il raconte l’histoire avec au moins une deuxième personne (qui ne peut pas être Johan).

Le contenu de la lettre sera ultérieurement communiqué, c’est-à-dire si cela *nous* vient à l’esprit [...]³

Faut-il voir dans ce *nous* le narrateur hétérodiégétique et l’écrivain, c’est-à-dire Mörk, puisque Tunström a utilisé ce nom comme pseudonyme ? Au fond, c’est son histoire ; c’est lui le vrai narrateur. La situation se complique encore lorsqu’il devient clair que Mörk est également un personnage dans le livre, qui est médecin, non pas écrivain. Le narrateur omniscient s’adresse même à lui : « Alors, elle a pleuré, et Paul Badura Mörk, qu’est-ce que tu as répondu, comment l’as-tu aidée ? »⁴ Ce roman est donc écrit par Tunström, bien sûr, mais aussi par un écrivain fictif (Mörk), qui est à la fois son pseudonyme et un personnage du livre, et par un autre écrivain fictif (Johan) qui est censé, à l’intérieur de l’histoire elle-même, écrire le livre. Ce dernier est le narrateur principal et autodiégétique, mais partage la tâche avec un narrateur omniscient et hétérodiégétique.

Le nom de Paul Badura fait référence à un musicien autrichien et Tunström y a ajouté

¹ « Du som läser det här för att koppla av - men från vadå? - dig vill jag be: hoppa över det här kapitlet. Du kan förresten ge fan i resten också, jag vill inte ha dig i närheten. Kunde förstås ha bitt dig från början, men man måste ju tänka på försäljningen. Även jag vill leva, och Sara behöver färger. Vi behöver mat. » *ibid.*, p. 85.

² « Var därför lugna - vi skall möta dom vid bryggan när de lägger till [...] » *ibid.*, p. 10.

³ « Brevets innehåll kommer senare att meddelas, nämligen om det faller *oss* in [...] » *ibid.*, p. 14. (Souligné par nous.)

⁴ « Då grät hon och Paul Badura Mörk, vad svarade du, hur hjälpte du henne? » *ibid.*, p. 71.

Mörk, qui signifie sombre en suédois. Selon Alsing, ce mot fait allusion au fait que l'auteur dissimule son vrai nom, mais également aux années sombres de la guerre au Vietnam.¹ Peut-être l'auteur a-t-il choisi ce nom aussi parce que ces années étaient si difficiles pour lui qu'il s'est senti obligé d'utiliser ce pseudonyme pour échapper à la critique. Il attribue la responsabilité du livre à Paul Badura Mörk, qui, à son tour, l'attribue à Johan, le narrateur de l'histoire et l'*alter ego* de Tunström.²

Le narrateur principal est généralement l'*alter ego* de Tunström, puisqu'il présente des ressemblances avec lui. Il a, par exemple, pratiquement toujours perdu un parent. De même, Johan est écrivain et se marie avec une artiste peintre.³ Il a un passé de guide en Grèce et a eu des problèmes nerveux. Puisque la vie réelle de l'auteur est, dans ce cas, intimement liée à l'œuvre, Tunström souhaite sans doute, en utilisant un pseudonyme, diriger l'attention du lecteur ailleurs que sur sa propre histoire à lui. Grâce à ce procédé, Johan devient l'homme en général, plutôt que l'écrivain Tunström, ce qui n'est pas le cas dans les autres romans, écrits sans pseudonyme.

Inventer un siècle : dix épisodes d'une observation d'un échec (*Att uppfinna ett århundrade* : tio avsnitt ur en betraktelse över ett misslyckande⁴, 2000) est une description des échecs de l'écriture. Ce texte est à l'origine un discours prononcé par Tunström au moment où il a reçu le prix littéraire *Tegnérpriset*. En dix épisodes, ou chapitres, l'écrivain essaie de commencer un roman, qui refuse de prendre forme.⁵ C'est un bon exemple de la technique narrative de Tunström : il utilise un *je* qui est toujours la même personne, l'écrivain, mais qui change sans cesse de nom et de caractère. Au début, il se trouve en Europe en 1632. Ensuite, il voyage à travers le temps et l'espace jusqu'à l'île de Koster et le temps présent, où il discute avec sa femme. Après cette petite visite dans le temps présent, il retourne aussitôt dans son voyage fictif. Malheureusement, il ne retrouve plus l'histoire et il doit recommencer. En quittant son corps, il cesse d'exister, mais reste quand même présent dans la vraie vie. Il nomme

¹ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 245.

² Voir aussi Stina HAMMAR qui signale l'intérêt des processus de narration de ce livre dans *Duets torg*, p. 223-244.

³ Comme Tunström avec l'artiste Lena Kronqvist.

⁴ Göran TUNSTRÖM, *Att uppfinna ett århundrade* : tio avsnitt ur en betraktelse över ett misslyckande, Lund, Tegnérsmfundet, 2000.

⁵ Ce livre a été republié avec des notes non-rédigées de l'auteur sous le nom de *Försök med ett århundrade* (*Essais avec un siècle*), Stockholm, Bonniers, 2003.

d'ailleurs son héros *Jag* (Je). Les romans de Tunström sont de tels voyages (mais réussis !), où l'écrivain se déplace et découvre. Son héros est ce *je* de la narration, c'est-à-dire son *alter ego*.

Les documents réels-fictifs

Différents narrateurs racontent donc l'histoire, mais celle-ci est aussi soutenue par des documents ayant l'air réel, même s'ils sont fictifs. Ces documents permettent à l'écrivain de prêter des voix au passé. O. Hessler explique que la langue de Tunström ne distingue pas différents caractères mais qu'à la place plusieurs monologues différents se répartissent la narration.¹ Nous trouvons, en effet, des textes écrits par un personnage, lus par le narrateur en même temps que nous, les lecteurs. Il s'agit par exemple du journal intime de Sidner dans *L'Oratorio de Noël*², de celui de Cederblom dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*³ ou de celui de Georg dans *Les Saints géographes*⁴. Ces manuscrits aident le narrateur principal à retracer son histoire et lui donnent des informations qu'il n'aurait pas pu avoir autrement. Victor est ainsi aidé dans sa reconstruction par le journal intime de son père, grâce auquel il a accès aux événements qui se trouvent à l'extérieur de sa propre histoire, mais qui ont pourtant influencé sa vie. Pour retracer son passé, le Jacob des *Saints géographes* utilise ses propres souvenirs et ceux de ses parents, mais il a aussi à sa disposition des documents, comme les comptes rendus du cercle, qui l'aident à donner des dates et à reconstituer l'ordre des événements. Il a aussi une photo des membres du cercle géographique et de l'enfant Jacob avec sa mère. Johan, dans *Le Voleur de Bible*, utilise ses propres notes retrouvées, mais aussi les lettres de Hedvig. Il a enfin une de ses propres lettres adressée à elle, qu'il a en sa possession parce qu'elle la lui a retournée. Après avoir cité cette lettre, il écrit :

Je sais que je lui écrivis ainsi, car elle me renvoya la lettre
avec un seul commentaire : *Je suis un trou. Ton Hedvig.*⁵

¹ Ole HESSLER, "En ny bok" ("Un nouveau livre"), *DN*, 16/10/1998.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 365-399.

³ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 203-250.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 157.

⁵ *Le Voleur de Bible*, p. 665.

Ces documents réels-fictifs jouent un rôle important dans les romans de Tunström. Ils sont souvent plus philosophiques, plus profonds et aussi plus sombres que le reste, ce qui est le cas du journal intime de Cederblom ou des lettres de Haldór.¹

A. Varga a consacré une partie de son travail à la technique narrative compliquée de *L'Oratorio de Noël*.² Elle explique que nous y trouvons un narrateur omniscient qui est interrompu par des documents ayant la fonction de fragments à travers lesquels l'histoire apparaît. Ces fragments sont des lettres, des cartes postales, des citations de journaux intimes, des rédactions, des articles. Ces documents, fictifs bien sûr, accentuent néanmoins l'aspect réaliste du roman. Les événements sont alors vécus et relatés du point de vue de l'époque où ils se sont passés. Les particularités linguistiques, par exemple dans la lettre de Rhudin, le montrent bien. Le narrateur omniscient utilise un style qui n'est pas celui des années trente et ensuite, il y a la lettre, qui est, elle, écrite dans le style de cette époque.³ Malheureusement, la traduction française ne montre pas clairement cette différence, tandis qu'elle est évidente en suédois.⁴ Nous observons donc une différence entre le présent de la narration et le passé de l'histoire.

Ces documents permettent une narration à la deuxième personne et plusieurs de ces documents "réels" s'adressent directement au narrateur. Il s'agit par exemple des lettres de Haldór et de celles de Sidner, adressées à leurs fils respectifs. Dans une partie du *Buveur de lune*, le narrateur Pétur est remplacé par son père, qui prend la parole à travers ses lettres à son fils, dans lesquelles il raconte, entre autres, comment Pétur est né. Comme A. Tyrberg le souligne, Sidner, dans *L'Oratorio de Noël*, souhaite expliquer à son fils, les événements qui ont entouré sa naissance.⁵ Il s'adresse directement à son fils, le vrai narrateur de l'histoire, avec les questions : « Qui es tu ? Et qui suis-je ? »⁶ Ils ne se sont pas encore rencontrés et Sidner n'a pas d'identité avant d'avoir vu son fils, car c'est seulement en relation que l'homme s'accomplit : « Connaître ton existence ne me procure aucune joie, moi-même je ne suis pas encore né à la vie. Ce ne sera que

¹ Voir par exemple *Le Buveur de lune*, p. 216-217.

² Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 181-231.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ « Vill härmed beställa ett rum på Edert hotell för nätterna mellan den 17 - 19 dennes, då jag i samband med en filminspelning, som skall gå av stapeln i trakten, behöver en plats att dra mig undan på, helst inkognito. Hälsningar Fridolf Rhudin skådespelare » *Juloratoriet*, Stockholm, Bonniers, 1994, p. 115.

⁵ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 171.

⁶ *L'Oratorio de Noël*, p. 367.

lorsque je te *verrai* que je saurai si nous existons l'un pour l'autre. »¹ Comme le souligne A. Tyrberg, Sidner donne ensuite à son fils son identité à lui en lui donnant les pièces manquantes pour se comprendre. Les événements ont eu lieu avant que Victor ait lui-même une langue et l'histoire de Sidner s'arrête au moment où il apprend des mots à son fils. Ensuite, Victor pourra comprendre ce qui s'est passé et il racontera lui-même la suite. Grâce à cette utilisation de la forme narrative du *tu*, c'est-à-dire ce procédé qui consiste en ce que quelqu'un dans le livre s'adresse au narrateur, Tunström arrive à donner à ce dernier, et donc aussi au lecteur, les renseignements qu'il ne pourrait pas avoir autrement.

La forme narrative et la focalisation externe qui s'établit par la perspective du 'tu', représente une idée fondamentale chez Tunström : Le chemin vers le soi, passe toujours par l'autre. Certes, nous sommes formés à travers nos propres histoires, mais ces histoires naissent toujours en interaction avec celles des autres. De là les nombreux intertextes qui construisent ensemble les personnages créés par la narration.²

L'histoire de Victor est donc racontée du point de vue d'un narrateur hétérodiégétique, à la troisième personne, du point de vue du narrateur homodiégétique, à la première personne, et du point de vue de Sidner, à la deuxième personne. De plus, son histoire est mise en relation avec d'autres histoires, surtout avec des mythes, c'est-à-dire les histoires fondamentales de l'homme, le trésor littéraire que les hommes ont en commun.³

Certains de ces textes réels-fictifs jouent le rôle de miroirs, car Tunström utilise de tels documents pour évoquer une histoire qui reflète celle du narrateur. Le journal intime de Cederblom est lu par Stellan. Puisque la situation de Cederblom présente des analogies avec celle de Stellan, leurs deux destins semblent s'unir. Dans *Le Voleur de Bible*, on trouve, comme un livre dans le livre, une partie où c'est Wiljarith qui parle.⁴ Ce passage joue le rôle de miroir dans lequel se reflète l'histoire principale et la

¹ *Ibid.*, p. 367.

² « Berättarformen och den externa fokalisation som etableras genom du-perspektivet gestaltar därmed en grundläggande tanke hos Tunström: vägen till det egna jaget går alltid via den andre. Vi formas visserligen genom våra egna berättelser, men dessa berättelser växer alltid fram i samverkan med andras. Därav de många intertexterna som tillsammans bygger upp de framberättade gestalterna. » *ibid.*, p. 172.

³ Nous reviendrons à l'intertextualité dans la troisième partie de notre travail, p. 240 et ss.

⁴ *Le Voleur de Bible*, p. 739-765.

situation de Johan ressemble en effet beaucoup à celle de Wiljarith. Pour commencer, la description de ce personnage fait penser à Johan : c'est un savant et il boite. De plus, l'œuvre de Wiljarith est une copie, mais en plus jolie, de la Bible de l'évêque Wulfila, premier (et unique) texte écrit en gothique. Le roi Théodoric ne sait pas lire, mais désire quand même une œuvre magnifique qui restera après sa mort. En suédois, Tunström utilise le mot *utanpåverk*, traduit en français par « les avant-postes ». ¹ Cependant, Tunström joue du double sens du mot en suédois, qui peut aussi vouloir dire ornements. Théodoric ne s'intéresse qu'à l'extérieur du livre, aux ornements, et non pas à ce qu'il signifie. De la même manière, les recherches et le *Codex Argenteus* ne représentent, aux yeux de Johan, qu'un trésor capable de changer sa vie. En perdant l'important dans l'existence, l'amour, la vie de Johan ne devient qu'un ornement vide de sens. L'épouse de Wiljarith présente des traits qui la font ressembler à Hedvig et, comme celle-ci, elle ne parle presque pas. « Les mots semblaient l'effrayer. » ² Wiljarith essaie de faire sortir des mots de sa bouche, comme Johan pousse Hedvig à parler, mais sans succès. Wiljarith consacre sa vie à un projet sans aucun sens, puisqu'une fois terminée, l'œuvre ne pourra être lue par personne, car sa langue est morte. Il sacrifie même sa femme à ce projet et utilise, après son décès, sa peau comme parchemin. Pour Johan, Hedvig est le parchemin sur lequel il accomplit son projet. En écrivant ses confessions à son juge, il est conscient que le projet de sa vie était vain :

Ce à quoi j'ai consacré ma vie : exhumer de l'oubli une langue déjà morte – existe-t-il une défense pour une telle obsession ? Obsession, est-ce quelque chose que tu peux comprendre ? Ou bien ma vie est-elle comme celle de Wiljarith ? Consacrée à une mission dont personne, au moment de son achèvement, ne se soucie ni n'a l'occasion de se soucier ? ³

Le projet de Johan / Wiljarith l'empêche de vivre sa vie, de participer à la vie. Wiljarith entend de loin les bruits de la guerre mais son projet est plus important que tout. Johan oublie également ce qui se passe réellement (par exemple ce qui arrive à Hedvig). Pourtant, en même temps, il lui demande à elle de sortir et de faire partie de la vie :

Comme de jeter une torche enflammée dans des constructions en bois : le monde environnant flamboyait dans l'obscurité de la

¹ *Ibid.*, p. 749.

² *Ibid.*, p. 761.

³ *Ibid.*, p. 787.

nuit. [...] Je distinguais des silhouettes de gens qui couraient, criaient, distinguais des conversations interrompues dans des chambres, des couples d'amoureux déchirés, des enfants qui tombaient dans la rue, écrasés sous les murs qui s'écroulaient. Oui, le monde qui nous entourait prit feu lorsque je posai la question à Hedvig, mais elle ricocha vers moi aussi : de quelle manière avais-je moi-même participé ?¹

Il n'a donc pas le droit de l'accuser de se cacher, de refuser d'être présente dans la vie, car il est lui-même plus coupable encore.

Le manuscrit de Ravenne est donc intégré dans le roman pour donner des renseignements sur *La Bible d'argent* et son auteur, mais surtout pour jouer comme texte reflet et ainsi jeter une nouvelle lumière sur la vie de Johan.

2. Une polyphonie littéraire

Le terme musical de polyphonie signifie qu'il y a plusieurs voix qui sont combinées suivant certaines règles, comme c'est le cas dans la musique de Bach, qui en était un spécialiste. Dans *Le Buveur de lune*, un personnage reproche à Schubert de ne pas connaître la polyphonie, puisque chez lui chaque instrument joue chacun à tour de rôle.² Et ce n'est pas par hasard si "l'Oratorio de Noël" de Bach joue un rôle primordial dans le livre qui porte ce titre.

Bakhtine a écrit un livre sur la polyphonie dans l'œuvre de Dostoïevski mais il n'est sorti en Suède qu'en 1991, c'est-à-dire après la sortie de *L'Oratorio de Noël*, qui date de 1983.³ Evidemment, il se peut que Tunström ait lu Bakhtine dans une autre langue que le suédois avant d'écrire *L'Oratorio de Noël*, mais il nous semble plus plausible de supposer que ce n'est pas le cas. Le terme vient sans doute, tout simplement, de la musique. En revanche, Tunström précise dans *Au Fil du temps*, sorti en 1993, que, à cette époque, il est en train de lire Bakhtine, sans préciser de quel livre il s'agit.⁴ A partir de ce moment là, il a donc pu être au courant de ses théories sur la polyphonie mais, répétons-le, il ne semble pas s'en être directement inspiré. S'il utilise lui-même le terme de polyphonie en parlant de *L'Oratorio de Noël*, il fait, par là, avant tout

¹ *Ibid.*, p. 781.

² *Le Buveur de lune*, p. 111.

³ Voir Michael BACHTIN, *Dostojevskijs poetik*, Gråbo, Anthopos, 1991.

⁴ *Under tiden*, p. 64. Voir aussi Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 309-310.

référence au jeu relationnel de Martin Buber (1875-1965). Tunström veut écrire un roman polyphonique pour pouvoir analyser les relations :

Le genre de roman que je voulais écrire devait être polyphonique, c'est pourquoi la forme d'ensemble doit être grande et simple, elle doit être capable de relier toutes les *rencontres* que je voulais étudier, le jeu relationnel, puisque nous sommes, dans l'esprit de Buber, des relations, non pas des systèmes fermés.¹

Cela n'empêche pas que les théories de Bakhtine puissent être appliquées à l'œuvre de Tunström. Plusieurs critiques ont signalé la polyphonie de Tunström dans le roman *L'Oratorio de Noël*. A. Rahikainen a écrit un article, où elle compare ce roman avec l'œuvre de Bach, en utilisant le livre de Bakhtine.² Elle y explique que du point de vue thématique, le lien avec Bach est évident, puisque les personnages rêvent de jouer "l'Oratorio de Noël" de Bach, mais que cette œuvre est également présente dans la structure du roman, qui devient elle aussi polyphonique.

Le terme musical polyphonie veut donc dire que plusieurs voix séparées se trouvent dans une œuvre, tandis que dans la musique homophonique, il y en a une seule. Dans la musique, plusieurs éléments peuvent intervenir en même temps, puisque la musique n'est pas liée à une chronologie linéaire comme l'est, en général, la littérature. *Simultanément* est en effet un mot clé dans la polyphonie. Reprenons brièvement les idées principales de Bakhtine à propos de la polyphonie littéraire. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, il utilise l'exemple de cet écrivain russe afin de montrer la différence entre la littérature polyphonique et la littérature traditionnelle européenne, qui, selon lui, est homophonique. La polyphonie littéraire signifie pour lui qu'un roman contient plusieurs voix, qui sont égales, y compris par rapport à l'écrivain qui reste dans une position anti-autoritaire vis-à-vis de ses personnages. Comme il y a des voix musicales dans la musique, il y a des voix littéraires dans la littérature, à savoir des personnages avec des consciences indépendantes, que l'écrivain écoute et laisse agir :

¹ « Den sortens roman jag ville skriva måste vara polyfonisk, därför måste den övergripande formen vara stor och enkel, den måste kunna binda samman alla de *möten* jag ville undersöka, relationsspelet, eftersom vi människor i Bubers anda ju är relationer, inte slutna system. » *Under tiden*, p. 114. Nous reviendrons aux idées de Buber dans la deuxième partie de notre travail, p. 208 et ss.

² Agneta RAHIKAINEN, "Bach, Bachtin och Tunström", p. 61-69.

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences 'équipollentes' et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant.¹

Il va de soi que les personnages ne sont pas complètement égaux par rapport à l'écrivain, puisque c'est lui qui écrit l'histoire. L'auteur contrôle le processus de l'écriture mais il donne aux personnages la liberté d'exprimer leurs propres pensées et valeurs. L'écrivain n'a pas besoin d'être d'accord avec ses personnages et il doit garder de la distance par rapport à eux. Bakhtine souligne que chez Dostoïevski, les personnages ne sont pas caractérisés par ce qu'ils sont, mais par la façon dont ils voient le monde, dont ils se perçoivent eux-mêmes et dont ils s'analysent : en fonction de leur « conscience de soi ».² Ce n'est pas l'auteur qui trace un portrait du personnage clairement défini. « Et seule cette conscience, dans toute sa totalité, reste dans le champ de vision de l'auteur en tant qu'objet d'étude et de représentation. »³ L'attitude de l'auteur par rapport à son personnage doit, dans un roman polyphonique, être dialogique, car « le héros n'est ni un 'lui', ni un 'moi', mais un 'tu' à part entière, c'est-à-dire le 'moi' équivalent d'autrui (le 'tu es') ».⁴ Il ne parle donc pas d'eux, mais avec eux. Ce dialogue se passe dans un *maintenant*, car l'auteur doit se trouver dans la même dimension de temps que ses personnages pour pouvoir dialoguer avec eux. La construction linéaire n'est, par conséquent, plus nécessaire et différents niveaux temporels se rencontrent dans ce *maintenant*.⁵ Dans un dialogue, les deux positions de discours doivent être visibles, ce que Dostoïevski rend possible grâce à ce que Bakhtine appelle « le mot à deux voix ».⁶ L'auteur intègre le mot, c'est-à-dire le langage des

¹ Michail M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 32-33.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 82-117.

⁶ *Ibid.*, p. 242.

personnages, à l'intérieur de son discours à lui. Plusieurs niveaux de langue se rencontrent ainsi dans un seul discours.

Analysons maintenant la polyphonie dans l'œuvre de Tunström. Nous tirerons nos exemples du roman *Le Livre d'or des gens de Sunne*, parce que dans celui-ci, comme dans *L'Oratorio de Noël*, le narrateur et/ou le héros est plus clairement séparé de l'auteur, ce qui n'est pas le cas dans d'autres romans, comme par exemple *Les Saints géographes* ou *La Boule de pissenlit*, où le narrateur est souvent le porte-parole de l'écrivain ce qui complique le dialogue entre eux. Tunström traite en effet ses personnages comme de vraies personnes qui entrent en relation avec lui et, en conséquence, un dialogue entre lui et ses personnages se crée. La polyphonie de l'œuvre se trouve avant tout dans la rencontre, parce que c'est là que les personnages se montrent et se caractérisent. Le narrateur du *Livre d'or des gens de Sunne*, Stellan, n'est pas un héros dans le sens habituel du terme. Il est ordinaire et même un peu ridicule. Il n'est pas caractérisé comme tel par l'auteur, mais par lui-même, ainsi que par d'autres personnages comme Ed, qui l'a surnommé « Paupière Tombante »¹, ou comme Cederblom : « Et Stellan – je ne comprends pas comment il arrive à trouver les questions ineptes : 'Ce Palach, son nom s'écrit comment ? Ah bon, c-h, je me posais la question. La ride sur le front s'effaça : 'Donc pas s-c-h- alors !' »² En fait, nous ne pouvons rien savoir sur lui, à part ce qu'il nous raconte, nous fait voir ou ce que les autres nous expliquent. Stellan fait de son mieux pour s'auto-évaluer, et avec le temps il réussit mieux :

(Il m'est difficile d'écrire cela, mais je dois être sincère, même devant mon propre ridicule : depuis la journée de la Rose, quand elle avait posé sa main sur mon poignet, je m'étais imaginé qu'il n'y avait que moi qui... que c'était un signe, un signe que... non, je ne sais pas, il faut que je rature.)³

Lorsque la conscience de soi devient insupportable, il met des étoiles dans son texte. « Là, maintenant, il me faut mettre des étoiles. *** »⁴ Stellan se soucie de ce que les autres pensent de lui et leurs opinions sont reflétées dans le jugement qu'il a de

¹ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

lui-même. Il raisonne avec lui-même, en essayant de comprendre ce qui se passe et pourquoi.

Dans ce roman, différents temps s'entremêlent et glissent les uns sur les autres. Nous avons l'impression que tout se passe simultanément et que plusieurs personnages existent en même temps. Ed, qui est mort depuis trente ans, s'exprime personnellement et dans le temps présent grâce à l'enregistrement fait par la radio locale de l'office et surtout à l'interview enregistrée par Stellan. Ce dernier raconte sa rencontre avec Ed et ce qui s'est passé à ce moment précis du passé et l'écrivain introduit un passage de l'enregistrement pour donner à Ed le droit d'exprimer lui-même et avec ses propres mots ce qu'il a pensé, lui, à ce moment. Cet enregistrement permet aussi d'entendre la voix de Stellan d'il y a trente ans. Le Stellan du passé et le Stellan du présent se retrouvent tous les deux dans un *maintenant* de la narration.

Ma voix :

– On dirait qu'il commence à pleuvoir.

La voix d'Ed :

– Et ensuite la pluie s'arrête et puis ça recommence et puis ça s'arrête – et soudain nous sommes morts. Est-ce que tu trouves que la vie ressemble à quelque chose, Stellan ?

Ma voix :

– Ben, dans la vie, il y a un peu de tout... J'ai apporté du fromage aussi.

Ed continue :

– Un bon fromage pour donner un sens à la vie ?¹

La simultanéité nécessaire à la polyphonie survient aussi, dans ce roman, grâce aux différents niveaux de langues. La langue de l'écrivain (qui est aussi la langue de l'auteur fictif, Stellan) est mélangée à celles des personnages. Le journal intime de Cederblom en est un exemple. Il est, bien sûr, écrit par Tunström mais en même temps, il s'agit du journal du pasteur et donc la langue est différente. Ce texte est à la fois de l'écrivain et d'un de ses personnages.

Dans ce roman se trouvent également d'autres voix que celles des personnages proprement dits, venant d'autres époques, comme par exemple celle de John Donne (1572-1631) ou d'Emmanuel Swedenborg (1688-1772). Ces voix ajoutent au récit d'autres niveaux de langue, puisqu'elles appartiennent à une autre époque, mais dans le

¹ *Ibid.*, p. 157.

texte de Tunström, elles se trouvent toutes là simultanément. Prenons une citation de Donne, dans le journal intime de Cederblom, pour illustrer cette idée.¹ La citation est bien de ce poète et pasteur anglais du XVII^e siècle, mais aussi de Tunström, puisqu'il l'introduit dans son texte, et de Cederblom, puisqu'il écrit les phrases dans son journal intime et de Stellan, parce qu'il lit ce journal.

La polyphonie est ainsi renforcée, dans les romans, par le jeu intertextuel. Les voix qui parlent viennent également d'autres œuvres, d'autres mondes littéraires et mythiques. Grâce à l'intertextualité, la chronologie et la distance disparaissent et d'autres voix s'inscrivent que celles de Tunström. Dans l'œuvre, elles s'harmonisent et agissent *simultanément* tout en gardant chacune une certaine indépendance.² Le passé et le présent s'unissent ainsi et le récit devient non-linéaire. Comme le souligne B. Pillot, Tunström cherche un présent qui contient tout.³ Il tente avec succès de mettre dans un seul texte le passé, le présent et parfois même le futur. De la même manière que différentes voix existent en même temps, plusieurs temps se superposent. Stellan retrace son passé et vit son passé et son présent simultanément. En réalité, le temps écoulé entre le début et la fin de l'histoire est trente ans, mais le *maintenant* de la narration se mélange avec le *maintenant* de l'histoire (le temps présent) et le *maintenant* du passé. Tous ces temps différents semblent, par conséquent, être concomitants. Le temps de la montre n'est pas si important dans l'œuvre de Tunström, car comme Jacob l'explique dans *Les Filles des dieux*, « de tous les temps, celui de la montre est le pire, le moins vrai ».⁴ Un moment important de sa vie représente un temps qualitatif qui n'a rien à voir avec le temps "normal" qui s'est écoulé pendant ou depuis ce moment là.

3. Les objectifs de la narration

Recréer son passé

Il va de soi que l'objectif principal du narrateur tunströmien est de raconter une histoire, mais ce n'est pas son seul but. En effet, son objectif est souvent de recréer le passé, car comme Jacob le dit dans *Les Filles des dieux*, « retourner dans le temps, c'est

¹ *Ibid.*, p. 215. John DONNE, *Poetry and prose*, London, Oxford University, 1957, p. 13.

² Voir aussi notre troisième partie, p. 241 et ss.

³ Bénédicte PILLOT, *Traversée de l'Oratorio de Noël*, p. 28.

⁴ « av alla tider är klocktiden den värsta, den minst sanna. » *Guddöttrarna*, p. 227.

essayer de comprendre ce qui arrive maintenant ».¹ La narration l'aide à joindre le présent et le passé. *L'Oratorio de Noël* est raconté par Victor, le petit-fils de Solveig, qui n'a jamais connu cette dernière. Pourtant la vie de Victor commence avec la mort de Solveig. Son histoire débute, en conséquence, avant sa propre vie. C'est pourquoi il doit retrouver son passé afin de trouver son identité propre.

Dans *Les Saints géographes*, le but du narrateur Jacob est également de recréer le passé, pour être "entier", comme il l'a appris à Alexandrie. Archididascalus lui dit : « Il faut pour ainsi dire réorganiser le passé en quelque chose de présent. »² Après ce premier chapitre qui se passe à l'âge adulte du narrateur, celui-ci plonge, par conséquent, dans le passé. A partir de ce moment, le lecteur et l'histoire sont bloqués, avec le narrateur, dans le passé, mais le présent se déroule en même temps que le passé. Dans son histoire les événements se succèdent, mais soudain, le narrateur fige un instant en commentant un geste, une action ou une parole. « Il lui caresse maintenant, il y a trente ans, la joue gauche, lentement, lentement pendant que je voyage. »³ Jacob est adulte et voyage à travers le monde en quête de lui-même. En même temps, mais il y a trente ans, son père caresse sa mère. Il est là avec eux, même s'il n'est pas encore né. Le passé fait partie du présent, comme le présent fait partie du futur :

Ce qui s'est passé fut présent, est présent.⁴

Jacob se trouve dans son propre présent mais il n'y est que physiquement et il se trouve réellement dans le passé. « Mais je ne suis pas ici. Je repose dans le ventre de Paula, et Hans-Cristian me caresse la tête. »¹

La situation est semblable pour Victor, car il était là au moment de la mort de Solveig bien qu'il n'ait pas encore été né. Ce passage est écrit au présent, tandis que le reste du livre est écrit au passé : sans doute parce qu'il ne s'arrête jamais ; il est éternellement présent.

La recréation du passé est nécessaire pour trouver une identité. Le livre *Inventer un siècle* parle surtout du XVII^e siècle. Tunström admet, en effet, être fasciné par ce siècle parce que c'est le siècle de l'individu, celui où les artistes ont cherché leur *je*.

¹ « att gå tillbaka i tiden är att försöka förstå det som sker just nu. » *ibid.*, p. 190.

² *Les Saints géographes*, p. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

Rembrandt en est un exemple, qui a peint 73 autoportraits. Tunström s'intéressait aussi à John Donne, qui intervient, dans *Le Livre d'Or des gens de Sunne*, comme l'âme sœur de Cederblom. Le plus souvent, le narrateur tunströmien est, en effet, à la recherche d'un *je*, qu'il peut seulement trouver grâce à ses relations avec d'autres personnes, car comme Eva Johansson le souligne, la seule voix de Victor ne suffit pas pour raconter toute son histoire.² C'est pourquoi d'autres voix et destins s'ajoutent et apportent des nuances à sa propre histoire. A. Tyrberg souligne également qu'une personne ne peut trouver sa propre identité qu'en relation avec une autre, à travers le regard de l'autre et que c'est en racontant son histoire que le narrateur veut créer son propre moi, car « notre connaissance de soi est produite par nos propres histoires qui dépendent des histoires des autres dans lesquelles nous jouons un rôle plus ou moins important ».³ Jacob voyage pour s'accomplir, dans le but d'être ensuite "trouvé" et "vu" par ses parents, car la narration est aussi la recreation d'une relation, selon les idées de Martin Buber. Le narrateur veut être vu par les personnages qu'il invente et ainsi réalisé comme personne. Une réflexion de Tyrberg dans *Appel et responsabilité* rend ce propos explicite :

A travers la narration, le narrateur veut être vu par ses propres personnages fictifs et par cela accompli. A travers l'invitation au dialogue par la narration, l'appel du narrateur est supposé trouver une réponse dans sa propre création.⁴

La recreation du passé permet ainsi de retrouver les liens coupés, les relations perdues. Selon A. Tyrberg, *Le Gamin du pasteur* montre que Göran a perdu son identité suite au décès de son père. A partir de ce moment, crucial dans la vie de l'écrivain, son narrateur essaie, livre après livre, de retrouver ce père et de continuer, avec lui, la conversation interrompue.⁵ Cette figure paternelle, le narrateur de Tunström la cherche même dans le royaume des morts, ce qui fait penser à Dante traversant l'Enfer pour trouver Béatrice ou à Orphée allant chercher Eurydice aux Enfers. Comme le souligne Tyrberg, le

¹ *Ibid.*, p. 75.

² Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 363.

³ « vår självkänedom skapas av våra egna jagberättelser som är beroende av andras berättelser i vilka vi spelar en mer eller mindre central roll » Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 185.

⁴ « Genom berättandet vill berättaren bli sedd av sina egna fiktionsgestalter och därigenom förverkligad. Genom berättelsens inbjudan till dialog förväntas berättarens tilltal bli besvarat av sin egen skapelse. » *ibid.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

narrateur tunströmien est marqué par cette quête et les personnages, autour de lui, jouent souvent le rôle de guide.

Dans *Les Saints Géographes*, Paula et Hans-Cristian veulent, au début du livre, aller s'installer dans le presbytère, mais ils en sont empêchés : la grille est fermée, la maison occupée. Ils ont du mal à entrer dans ce qui symbolise l'ordre, dans ce qui est le but de l'histoire du narrateur. Le début de ce roman est à la fois celui de l'histoire et celui du narrateur. Celui-ci va ensuite recréer le monde, faire revivre le passé et ainsi accomplir ce qui ne s'est pas réalisé au plan de l'histoire elle-même. Il est donc à la fois le début de l'histoire et son but. Pourtant, Jacob échoue, comme il l'avoue à la fin du livre. En effet, il n'a pu trouver ni sa liberté, ni son identité. Tunström voulait en fait écrire un troisième roman pour faire de ce diptyque un triptyque, mais il ne l'a jamais fait.¹ Cela explique peut-être pourquoi son narrateur n'est pas encore accompli et recréé.

Dans *Le Voleur de Bible*, le narrateur échoue également, car Johan s'enterre dans l'histoire, ce qui l'empêche de vivre dans le présent. Ce n'est pas seulement à cause de ses études sur une langue morte, mais aussi à cause de son propre passé. Son moteur pour avancer dans la vie est son désir de montrer à son beau-père qu'il a réussi. Il veut devenir quelqu'un d'important pour se venger. Cependant, cela ne mène à rien. Il ne restera qu'un voleur, puisqu'il vient d'une famille de voleurs : il ne réussira pas à se libérer de son passé. Il écrit donc ses confessions pour en terminer une bonne fois pour toutes avec cette partie de sa vie mais, en même temps, le roman ne montre aucun espoir pour lui, aucun avenir, ni même aucun présent, car il est bloqué dans le passé.

Victor, dans *L'Oratorio de Noël*, par contre, est l'exemple du narrateur qui réussit : il trouve sa propre identité et se libère ainsi du passé.

Retrouver un centre

La recherche du passé traduit aussi le désir de retrouver un centre perdu depuis longtemps, une sorte d'ordre divin. Dans *Les Saints géographes*, nous trouvons à deux reprises l'idée suivante : « La connaissance n'a pas de centre » ; « LA CONNAISSANCE EST DEPOURVUE DE CENTRE »² Hans-Cristian est obsédé par cette vérité, qu'il transmet à son fils, qui à son tour passera sa vie à chercher ce centre.

¹ Dans *Au Fil du temps (Under tiden)*, p. 66, Tunström explique que le troisième livre n'a pas été écrit à cause d'une mauvaise critique.

² *Les Saints géographes*, p. 22 ; 152.

Dans cette quête, nous retrouvons des traces de Mircea Eliade (1907-1986), selon qui le monde des origines (comme il était à la création) peut être recréé à travers les rites.¹ La création de Jacob, c'est-à-dire la reconstruction de son passé, ne va pas sans obstacles. Souvent, l'histoire la contraire, comme le montre, par exemple, le chaos qui se trouve dans le presbytère à leur arrivée. A. Tyrberg explique que celui-ci renvoie au chaos d'avant la création divine.² Pour Hans-Cristian, il est nécessaire d'entrer dans un espace et un temps sacrés, autrement dit de créer un monde dans lequel on peut s'orienter. L'espace sacré par excellence est pour lui l'église, qu'il fait tout pour séparer du monde extérieur. C'est pourquoi il offre un asile à Daniel, le criminel, dans l'église. « Il allait prouver qu'il existait dans le monde une pièce sacrée où tout convergeait, où tout était propre, vrai, et en mesure de résister aux vagues venues de l'extérieur. »³ Hans-Cristian espère s'approcher du sacré en s'enfermant dans son espace sacré, mais en réalité, il s'en éloigne. Paula, par contre, qui refuse l'idée d'une différence entre le sacré et le profane, réussit à trouver le divin n'importe où, car, pour elle, celui-ci existe partout. Le chapitre qui s'intitule "Paula" dans *Les Saints géographes* commence par une citation d'Eliade, ce qui indique en quelque sorte que c'est elle qui réussit à trouver le sacré de l'existence, et non pas son mari Hans-Cristian.⁴

Jacob, le narrateur, n'a pas été baptisé étant petit, et, comme A. Tyrberg le souligne, une des motivations du narrateur est ici de remplacer ce rituel manqué.⁵ Le fait de raconter l'histoire serait pour lui comme un rituel de baptême où il pourrait être recréé. Un rite capable de sacraliser le monde semble être de construire un foyer pour créer son propre monde :

Pour *vivre* dans le Monde, il faut *le fonder*, et aucun monde ne peut naître dans le 'chaos' de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane. La découverte ou la projection d'un point fixe – le 'Centre' – équivaut à la Création du monde [...]⁶

¹ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir aux idées d'Eliade pendant notre étude, par exemple, p. 168 et ss.

² Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 154-155.

³ *Les Saints géographes*, p. 280. Les traducteurs utilisent ici le mot *pièce* pour le mot suédois *rum*, qui a cependant un sens plus large et qui fait plus explicitement référence à la notion d'espace chez Eliade.

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 156-157.

⁶ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 22.

Or Jacob n'est pas prêt à fonder son monde. Dans *Les Saints géographes*, l'écrivain fait allusion au recueil de poèmes intitulé *Guides pour les enfers* de Gunnar Ekelöf.¹ Cette allusion aide le lecteur à comprendre le voyage aux Enfers que le narrateur Jacob doit effectuer avant de pouvoir recréer la vie.² Cependant, lorsque *Les Filles des dieux* se termine, Jacob n'a pas encore retrouvé ce centre.

Écrire son histoire

Dans plusieurs romans, le narrateur a l'objectif de créer, d'écrire, son propre roman. Il s'agit donc de la narration d'une narration ou, pour reprendre un terme de G. Genette, d'un discours « métanarratif ».³ Dans *Le Buveur de lune*, c'est Pétur qui est le narrateur, parfois à l'âge adulte (après la mort de son père), parfois à l'époque où il était enfant. Le livre commence quand Pétur, adulte, quelques semaines après la mort de son père, décide de rédiger l'histoire de celui-ci. Reconstruire la vie de son père est un moyen pour lui de le maintenir vivant. Aussi bien, ce sera sa propre vie qu'il écrira, puisque les deux sont étroitement liées. D'ailleurs, il a appris de son père « que notre histoire c'est quelque chose que nous devons nous-mêmes créer ».⁴ Pour ce faire, il a besoin de retourner sur le volcan, d'être près de sa mère. Le roman s'achève lorsque l'histoire de son père est terminée, et Pétur peut alors quitter le volcan. Le roman est écrit : il a reconstruit sa vie. La narration commence et se termine après la mort du père, car c'est après sa mort que le livre a été écrit. Il va de soi que l'histoire commence beaucoup plus tôt, mais qu'elle se termine en même temps que la narration.

Le narrateur du *Livre d'or des gens de Sunne* est Stellan, un personnage psychologiquement instable. Nous avons souvent l'impression qu'il invente ou qu'il comprend mal les situations et les gens. Or il progresse avec le temps et son manuscrit est la forme littéraire du chemin qui mène à la connaissance de soi-même. Il écrit un livre sur les gens qu'il a connus, c'est donc aussi un livre sur lui-même. A l'origine, il avait pour mission d'écrire un livre seulement sur les gens connus, mais puisque celui-ci a été annulé, il se dit qu'il peut aussi bien parler des gens qui ont été importants pour lui.

¹ Gunnar EKELÖF, *Guide pour les enfers*, Paris, Gallimard, 1979.

² Voir aussi notre page 276.

³ Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 261.

⁴ *Le Buveur de lune*, p. 152.

« 'Je me fous de leur commémoration, maintenant j'écris la vérité, de toute façon ils sont tous morts. Tous sauf Isabelle. Elle, si on peut dire, elle est vivante.' »¹

Dans *L'Oratorio de Noël*, c'est Victor, un narrateur homodiégétique, qui écrit l'histoire et transforme sa vie et celle de ses proches en un roman. Grâce aux documents qu'il utilise pour reconstruire son histoire, nous avons l'impression qu'il raconte une histoire vraie. A. Varga insiste sur ce niveau métafictif du roman.² Victor dit par exemple : « Rien qu'un chapitre encore, avant que je referme ce monde de l'enfance [...] »³ Nous comprenons qu'il est en train de construire le texte qui est le roman. Le roman est une histoire mais l'histoire est aussi un texte. Victor recrée son histoire, laquelle a commencée avant sa naissance. Le début de son récit se passe au même moment que le début chronologique du roman. Pour reconstruire ce dont il ne connaît rien personnellement, il utilise des documents, comme les lettres et le journal intime de Sidner. Victor construit le roman en racontant l'histoire ; il en est l'écrivain fictif. Il passe du rôle de héros-narrateur au rôle de héros-narrateur-écrivain. La reconstruction de son histoire est aussi une étude, car il veut analyser les événements qui ont formé sa vie. Il est conscient de son rôle de narrateur car il donne des commentaires par rapport à son écriture. Il n'est pas sûr de ce qui s'est passé : il doit interpréter et placer les fragments au bon moment de l'histoire. Il est donc, comme le souligne A. Varga, aussi le lecteur de son propre texte.

Ce roman est un bon exemple de discours métanarratif, puisque, selon les termes de Genette, il montre le processus de sa propre création.⁴ Parfois le narrateur fait une pause dans l'histoire pour commenter ce qui se passe :

Et Sidner a douze ans et d'ici peu le phono et la boîte de disques vont glisser de la charrette, quand le cheval va s'arrêter net devant une voiture, et le sol sera jonché de morceaux de bakélite. Mais auparavant, une citation de *Des Caresses* : 'Rien ne dure que ce ton qui s'éteint et que la suite des jours essaie sans cesse mais en vain d'effacer à jamais.' Maintenant les disques tombent par terre.⁵

¹ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 53.

² Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 181-231.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 460.

⁴ Anita Varga utilise le terme de métafiction.

⁵ *L'Oratorio de Noël*, p. 183.

Ici, le narrateur utilise le document écrit par Sidner pour commenter la situation, ce qui accentue encore l'idée de l'histoire comme création artistique. Victor n'était pas là lorsque les disques tombaient mais grâce au journal intime de son père, il peut reconstruire ce moment. Victor doit raconter son histoire pour être entier et faire partie d'un contexte. Lorsque Victor revient, au début du roman, à Sunne pour le concert, la ville n'a pas de cohérence. Les montres de l'horlogerie indiquent des heures différentes et il n'y a pas de relations entre les personnes dans la rue. C'est le chaos car l'histoire n'a pas encore été écrite. Le travail de Victor, s'il veut jouer "l'Oratorio de Noël", est la construction d'un monde accompli, entier : « une cathédrale ». ¹ Selon la terminologie d'Eliade, Victor essaie de créer un seuil entre l'espace profane et l'espace sacré. Comme le souligne A. Tyrberg, Victor est le chef d'orchestre de "l'Oratorio de Noël" mais aussi de sa propre histoire. ² Le titre du roman indique également que l'histoire contient un miracle de la naissance, comme la naissance de Jésus. Le narrateur Victor va naître pendant l'histoire ; il est le Jésus du roman. Tyrberg explique que puisque Victor a le rôle de chef d'orchestre qui organise l'histoire, il est la voix fictive de Tunström que nous, les lecteurs, entendons. Il est aussi le représentant du lecteur comme le chef d'orchestre est le représentant des auditeurs. Il est à la fois un créateur et un récepteur car il transmet l'information au lecteur mais il reçoit en même temps cette information pour lui.

Établir un dialogue avec un narrataire

Comme nous l'avons déjà constaté, les narrateurs secondaires ont souvent pour rôle de s'adresser au narrateur principal, c'est-à-dire à leur narrataire, afin de donner des renseignements que celui-ci ne peut posséder et ainsi l'aider dans sa recherche. Les narrateurs principaux s'adressent aussi à différents narrataires. Dans quelques livres, la création artistique prend la forme d'une confession, dans laquelle le narrateur s'adresse à un narrataire fictif, c'est-à-dire présent dans l'histoire mais absent du moment de la narration. Dans *Quarantaine*, c'est Henrik qui prend ainsi la parole pour s'adresser à Maren et pour essayer d'expliquer ce qui s'est passé. Il avoue ne pas se souvenir de tout et hésite parfois en se demandant si ce qu'il dit est la vérité. Il lui arrive aussi de parler

¹ *Ibid.*, p. 464-465.

² Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 177.

de Maren à quelqu'un d'autre. Le livre est une sorte de confession, car Henrik est rempli de remords et cherche le pardon. Conscient de ses défauts, il sait pourtant qu'il ne pouvait pas agir différemment. Leur relation est impossible puisqu'il ne se supporte pas et doit, par conséquent, rester seul. C'est pourquoi, il doit fuir Maren malgré son amour pour elle et lui adresse ses aveux écrits au lieu de lui parler directement.

Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, le livre de Stellan devient, avec le temps, une confession. Au début, il veut tout simplement écrire un livre sur les personnes qu'il a connues mais, au fur et à mesure qu'il écrit, son propre rôle dans la vie de ces personnes prend de plus en plus de place. A la fin du roman, il lit à haute voix ce qu'il a écrit à Isabelle, dans l'espoir que l'histoire la réveillera un jour et qu'elle lui pardonnera.

Durant quelque temps encore je vais, quotidiennement, me rendre aux soins de longue durée, m'asseoir sur une chaise à côté du lit de mon adorée et lire ce que j'ai écrit ici. [...] Je n'abandonnerai pas l'espoir qu'un moment, sur une certaine phrase, un certain mot, comme sur un signal, elle m'envoie un regard de ses yeux restés écarquillés.¹

Le vrai narrataire de son livre est donc Isabelle, même si elle ne pourra jamais entendre ou lire l'histoire.

Le narrateur du *Voleur de Bible* est Johan, le personnage principal de sa propre histoire, qui écrit son livre en retournant dans son propre passé. Le voyage est douloureux :

Le livre deuxième maintenant. J'ai peur de recommencer le plongeon et j'aurais préféré rester assis à contempler les soucis du Verrier qui s'épanouissent contre le mur.²

Il porte aussi un jugement sur son propre comportement et sur sa propre histoire. Il est en prison et adresse sa confession à un narrataire qui est son fils qu'il ne connaît pas. Le fait qu'il appelle son fils « Le Juge » montre bien qu'il veut être jugé par lui, et pardonné. Comme le souligne Anders Tyrberg dans *Appel et responsabilité*, la narration du *Voleur de Bible* ressemble à celle du passage "Des caresses" dans *L'Oratorio de Noël*, car Johan l'écrit quand il est en prison, c'est-à-dire aux Enfers, tout comme Sidner se trouve, lui, à l'asile.³ Johan adresse son histoire à son fils, comme Sidner s'adresse à

¹ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 331-332.

² *Le Voleur de Bible*, p. 642.

³ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 182.

Victor. Selon G. Genette, nous, les lecteurs, ne pouvons pas nous identifier à un tel narrataire intradiégétique, pas plus que nous ne pouvons identifier le narrateur à l'écrivain.¹ Le fils de Johan, son narrataire, qui est appelé « Le Juge », est pourtant à la fois son fils et le lecteur, qui doit aussi juger le comportement de Johan. Tunström incite toujours le lecteur à participer et à être responsable. Il arrive souvent que le narrateur tunströmien s'adresse à ses lecteurs, fictifs bien sûr, mais auxquels les vrais lecteurs peuvent s'identifier.²

¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 265.

² Nous reviendrons à cette relation entre l'écrivain et le lecteur dans la partie suivante, p. 233 et ss. Voir aussi p. 259 et s.

III. Le mouvement narratif

1. Un mouvement circulaire

Nous venons de constater que le changement de narrateur donne différents aspects d'un même événement, que le temps change sans cesse dans l'œuvre, ainsi que le lieu. Les histoires se dirigent, dans un mouvement temporel, non seulement vers l'avenir mais aussi et surtout vers le passé. Il est impossible de ne lire l'œuvre de Tunström que de manière linéaire, car souvent un passage reflète et/ou explique un autre passage et nous avons l'impression que tout se passe en même temps.

Nous observons également un mouvement circulaire dans l'œuvre. Tout d'abord, la construction est circulaire car, souvent, le roman commence par la fin, ou quelque part au milieu de l'histoire. Le deuxième chapitre nous ramène parfois à des événements déjà terminés selon la chronologie normale. Dans le début des *Saints géographes*, nous trouvons Jacob à Alexandrie. Le deuxième chapitre évoque un temps où Jacob n'était même pas né. L'histoire décrit un mouvement circulaire dans la mesure où nous trouvons la fin de l'histoire au début du roman. *L'Oratorio de Noël* en est un autre exemple. Le premier chapitre parle de Victor de retour à Sunne et dans le deuxième, son père est encore un enfant.

De même, nous retrouvons souvent, à la fin du livre, un événement, un air ou une phrase prononcés au début. Dans *L'Oratorio de Noël*, il s'agit bien évidemment de "l'Oratorio de Noël" de Bach. Solveig le chantait juste avant de mourir au début de l'histoire et lorsque l'histoire se termine, c'est-à-dire au début du livre, Victor revient pour enfin jouer "l'Oratorio" dans l'église. A la fin du livre (qui n'est donc pas la fin de l'histoire), Torin et Merveilleuse Birgitta écoutent cette même musique dans la forêt.

Dans *Le Buveur de lune*, Tunström laisse également un morceau de musique créer le mouvement circulaire. Il s'agit de "La jeune fille et la mort", qui revient régulièrement dans l'histoire. A la fin du livre, Pétur lit une lettre, adressée à son père de la part de Mordechai Katzenstein. Ils ne se sont pas vus depuis très longtemps et Katzenstein, qui est devenu vieux lui aussi, n'arrive plus à faire de la musique. Il raconte, dans la lettre,

qu'un jour il est tombé sur un groupe jouant "La jeune fille et la mort" : les quatre musiciens leur ressemblaient, à lui-même, à Halldór et aux autres, qui, autrefois, avaient l'habitude de jouer ensemble. Ainsi, le cercle se referme. L'histoire ne peut se terminer que lorsque l'air est retrouvé. Nous retrouvons aussi ce mouvement circulaire dans le contenu de l'histoire elle-même. L'amour de la vie de Pétur est bien la petite fille sur laquelle il a lancé des poissons au début de l'histoire. Juliette est le début et la fin mais aussi l'avenir, puisqu'elle porte à la fin du livre un enfant dans son ventre. Enfin, un troisième fait contribue à créer un mouvement circulaire : lorsque Pétur, petit, voulait parler avec son père de l'amour, mais n'y arrivait pas, il lui disait seulement : « Demande encore ! »¹ Juste avant de mourir, le père reprend cette même phrase, qui seront ses derniers mots : « Demande plus ! »²

Le cercle ne se ferme pas toujours de manière si évidente et si élaborée. *La Boule de pissenlit*, par exemple, commence avec la relation entre Bastiano et Selia. Ensuite Selia tombe malade et disparaît de l'histoire. A la fin de l'histoire (et du récit), Bastiano détruit le manuscrit de son frère et le livre se termine dans le jardin de Selia, où les deux frères s'écroulent. Ainsi Bastiano commence et finit son histoire auprès de cette fille, même si, entre temps, elle est souvent absente de celle-ci.³

Cette structure temporelle circulaire semble inspirée de la conception du temps d'Eliade.⁴ Lorsque, par exemple, Jacob, dans *Les Saints géographes*, recrée son passé, il passe d'un temps à un autre, comme l'homme religieux dans *Le Sacré et le profane*. Entrer dans un temps sacré signifie, selon Eliade, quitter la durée temporelle ordinaire. Lorsqu'un homme participe à une fête religieuse, qui réactualise un événement sacré du passé mythique, il réintègre le temps réactualisé par la fête. Ce temps sacré n'est pas irréversible et il ne peut pas changer ou s'épuiser :

L'homme religieux vit ainsi dans deux espèces de Temps, dont la plus importante, le Temps sacré, se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites. Ce comportement à l'égard du Temps suffit à distinguer l'homme religieux de l'homme non-

¹ *Le Buveur de lune*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 298. Le mot plus a ici le sens de davantage. Dans la version suédoise, nous lisons : « Fråga mer ! » et « Fråga mera ! » *Skimmer*, Stockholm, Bonniers, 1998, p. 60 ; 238.

³ Voir aussi notre p. 340.

⁴ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 60-67.

religieux : le premier se refuse de vivre uniquement dans ce qu'en termes modernes on appelle le 'présent historique' ; il s'efforce de rejoindre un Temps sacré qui, à certains égards, peut être homologué à l'Éternité'.¹

Précisons que l'aspect proprement religieux prend moins d'importance chez Tunström, mais qu'il utilise en effet ce temps circulaire et éternel dans la structure de ses romans. Le passé réactualisé grâce au rite de la création n'est pas le passé religieux, mais le passé sacré et mythique du narrateur. Comme l'homme religieux d'Eliade, le narrateur tunströmien peut sortir du temps ordinaire et rendre le passé présent. L'existence n'a pas seulement un début et une fin, car certains moments sont éternels. Le narrateur est capable d'intégrer le temps qu'il réactualise dans sa reconstruction du passé, ce qui rend le mouvement du récit circulaire.

L'œuvre de Tunström est aussi circulaire dans la mesure où le lecteur doit trouver un centre dans l'histoire. Ce centre est souvent, mais pas toujours, le narrateur. C'est autour de ce personnage central que les événements et les relations vont se créer, dans des mouvements circulaires qui partent de lui, formant une sorte de spirale. Certains cercles se trouvent loin du centre mais ont quand même un lien avec celui-ci, à travers d'autres cercles. Ce mouvement circulaire se dirige vers l'extérieur puis revient vers le centre. Cet axe peut être le narrateur comme dans *La Boule de pissenlit*, mais aussi un autre personnage important, comme Sidner dans *L'Oratorio de Noël*. Celui-ci forme, en effet, le centre de l'histoire, plus que Victor, le narrateur. Dans certains cas, deux personnages constituent le point central, comme par exemple Johan et Sara dans *Le Cas des framboises*. Bien que ce soit Johan qui raconte l'histoire, Sara fait partie intégrante de ce centre. Grâce à ces mouvements circulaires autour d'un centre, une multitude de personnages et leurs histoires respectives peuvent entrer dans l'histoire fondamentale du roman.

¹ *Ibid.*, p. 61.

2. Un mouvement vertical

A côté du mouvement temporel, il y a également un mouvement spatial dans la structure des romans, qui augmente l'envie de tout lire en même temps, puisque tout est lié.

Ce mouvement est avant tout vertical : il se dirige et vers le haut et vers le bas. *Les Saints géographes* en offre un exemple. Paula représente ce mouvement vertical ; elle monte, mentalement à cause de l'état de crise dû à sa psychose, et concrètement du sous-sol jusqu'au toit de l'église, tandis que son mari représente un autre mouvement, que nous pouvons définir comme horizontal, puisqu'il essaie d'être au même niveau que tous les hommes et refuse de suivre sa femme dans son mouvement vertical. Le mouvement de Paula va, de son point de vue à elle, vers le haut, parce que pour elle c'est une renaissance. Du point de vue de son mari, elle chute à cause de sa psychose et c'est pourquoi il essaie de la forcer à remonter en l'enfermant dans un hôpital, ce qui lui fait atteindre le fond. Son mouvement est donc de monter pour ensuite descendre et finalement quitter le sous-sol de l'hôpital sans pour autant renaître et trouver le bonheur. Lorsque Hans-Cristian, dans *Les Filles des dieux*, accepte son mouvement vertical, le couple trouve une certaine harmonie.

Généralement, le mouvement vers le bas est destructeur et peut mener jusqu'à un point que nous appellerons le point ultime inférieur, ce qui signifie la folie, la mort ou au moins une vie chaotique, dépourvue de sens. Le point opposé, le point ultime supérieur, signifie l'harmonie et le bonheur. Le journal intime de Sidner illustre un mouvement vers le point ultime inférieur : vers la folie et la nuit et, ensuite, vers le point ultime supérieur : la renaissance. La plupart des personnages de Tunström effectuent un tel voyage : d'abord ils descendent, puis ils remontent. Il semble qu'ils sont obligés de passer par le point inférieur avant d'atteindre le point supérieur. Le tournant a souvent lieu dans la folie elle-même.

Néanmoins, certains n'ont pas la force de remonter, comme par exemple Aron dans *L'Oratorio de Noël* ou Hedvig dans *Le Voleur de Bible*. Ils se trouvent en bas de l'existence et finissent par tomber plus bas encore, dans le suicide et la mort, au lieu de renaître. Nous avons un premier indice de la chute de Hedvig déjà à l'enterrement du grand-père. Elle a peur d'être obligée de le suivre dans le cercueil, c'est-à-dire dans la

mort.¹ Il s'agit de sa première crise, bientôt suivie par d'autres, car elle tombe inévitablement vers la folie et la mort. Son mouvement commence dans un point inférieur sur la ligne verticale, mais elle descend encore plus bas, tandis que celui d'Aron commence au point ultime supérieur pour ensuite tomber au plus bas.

Ce mouvement vertical est très visible dans le deuil de Sidner et d'Aron dans *L'Oratorio de Noël*. Avant la disparition de Solveig, ils vivaient dans un monde harmonieux mais à cause de l'accident tragique, ils tombent et arrivent dans un monde chaotique. A. Varga a analysé la chute dans ce roman, qu'elle appelle « l'effondrement du paradis ».² Elle signale une opposition entre un monde paradisiaque et structuré, représenté par la vie heureuse dans la petite ferme, et un monde en train de se décomposer, dû à la mort de Solveig.³ Ces deux mondes sont séparés l'un de l'autre dans l'espace et dans le temps. Tunström utilise donc un des motifs les plus courants dans la littérature, celui de l'état paradisiaque contre l'effondrement. L'état paradisiaque se trouve, en fait, à l'extérieur de l'histoire, puisque celle-ci commence par la mort de Solveig, le début de l'effondrement. Le paradis se trouve donc dans le passé. Le présent est loin d'être paradisiaque. Comme le souligne A. Varga, il faut surtout comprendre le paradis dans son sens figuré et général. Cependant, le sens original, biblique, est également utilisé pour accentuer davantage l'effondrement. Dans le roman, A. Varga a repéré trois éléments : la chute elle-même, la prononciation du châtement et l'exécution du jugement. Comme le souligne A. Varga, la chute dans *La Bible* est liée à la morale, puisque Eve et Adam succombent à la tentation en mangeant le fruit défendu et transgresse ainsi la loi divine. Or, dans *L'Oratorio de Noël*, la chute est concrète. Sidner tombe physiquement en premier en entraînant sa sœur dans sa chute, ensuite Aron tombe.⁴ Le châtement dans le roman s'exprime dans l'incapacité d'Aron à faire le travail à la ferme. Dans le texte de Tunström, Dieu n'est pas présent explicitement mais nous pouvons l'imaginer derrière la voix qui interdit à Aron de travailler la terre de Solveig :

Mais c'est comme si quelqu'un lui retirait la main. Tu ne dois pas sarcler ici, Aron ! Ceci est la terre de Solveig !⁵

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 619.

² « Idyllens sammanbrott » Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 56-60.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 174-175.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

Le jugement suit : ils doivent quitter la ferme. A partir de ce moment, ils sont exclus du paradis. La différence entre les deux mondes apparaît aussi dans la langue. Tunström utilise des paires de mots contradictoires, où le monde paradisiaque est décrit avec les mots musique, lumière et langue, et le monde après l'effondrement avec les mots silence, obscurité et absence de langue.

Aron ne réussira jamais à remonter et sa vie se terminera par le suicide : en revanche son fils, Sidner, arrivera à un tournant dans l'asile. A partir de ce moment, son mouvement vers le point inférieur cessera et le mouvement inverse commencera. Il atteindra le point ultime supérieur grâce à Tessa.

3. La lumière et l'obscurité comme points ultimes

Le mouvement vertical est lié à une attirance vers la lumière et une opposition entre celle-ci et l'obscurité. L'œuvre de Tunström exprime une véritable peur du noir, de l'exclusion hors de la lumière. Dans *Le Gamin du pasteur*, nous trouvons une sorte d'explication de cette peur. Le petit Göran doit souvent aller à l'étable chercher du lait. L'étable est remplie d'une lumière, qui, à son tour, est remplie de musique, mais dehors, il fait très sombre. Un jour, il se retrouve à la porte, dehors dans le fumier, sans pouvoir ouvrir la porte de l'extérieur. Il crie mais personne ne l'entend. Ainsi, il apprend ce que c'est d'être exclu de la lumière. A partir de ce jour, il regarde régulièrement par la fenêtre pour voir si quelqu'un appelle au secours, si quelqu'un désire entrer dans la lumière.¹

Plusieurs des personnages de Tunström expriment une telle peur de l'obscurité, qui signifie l'inconnu, l'invisible. Hans-Cristian, par exemple, dans *Les Saints géographes*, ne peut pas suivre Paula dans son mouvement vertical jusqu'au sous-sol, car il a peur du noir, de ce qu'il ne connaît pas. Ici, comme souvent dans l'œuvre de Tunström, la lumière symbolise la raison. Paula se trouve dans l'obscurité, dans son nouveau monde, symbolisé par le sous-sol de la maison, et elle n'a pas peur. Son mari essaie de la ramener à la lumière (la raison). Il l'appelle et elle va vers lui, suit la lumière que sa voix donne. Elle sait qu'elle doit suivre cette lumière et il est son guide pour sortir de l'obscurité, pour remonter.¹ Cependant, il échoue dans cette tentative, car Paula ne monte pas mais s'enfonce, au contraire, dans le noir. Pour Paula, l'obscurité / la folie

¹ *Prästungen*, p. 233-235.

n'est pas entièrement destructrice comme c'est le cas pour Aron dans *L'Oratorio de Noël*. Le voyage vertical d'Aron vers la folie a la mort comme destination finale. Plus il avance vers le noir, plus il a du mal à supporter la lumière et la réalité. La nuit lui est plus agréable, puisqu'elle représente le rêve et la folie qui évite de voir la réalité en face. Le fou, dans ce même livre, symbolise la part nocturne de l'humanité, le côté sombre qui existe en chacun de nous. Lorsque Sidner et Splendid entrent dans l'asile, ils quittent concrètement et symboliquement la lumière pour entrer dans le noir. Lorsqu'ils ressortent, la nuit est tombée, ce qui montre l'état mental de Sidner. En fait, il est resté dans l'obscurité. Il est angoissé et en train de tomber malade. Dans le rêve de Sidner, ils sauvent le fou, l'amènent vers la lumière, vers le matin, mais en réalité, ils n'arrivent pas à le sauver véritablement. Il reste dans l'obscurité / la folie. L'épisode du fou se termine par son suicide. Plus tard Sidner est également hospitalisé et c'est dans l'asile qu'il retrouvera son désir et sa capacité d'aller vers la lumière. A la fin de ce séjour, lorsqu'il va mieux, un infirmier lui dit qu'il va vers un « Matin ». ² Son voyage à travers l'obscurité est terminé et il peut enfin se diriger vers la lumière. Lorsqu'il l'a retrouvée, il est guéri.

Dans l'œuvre, l'opposition entre la lumière et l'obscurité définit l'existence de l'homme.

Mais il ne s'agit pas d'une opposition dualiste, puisque la lumière et l'obscurité se conditionnent mutuellement et, en plus, s'infiltrent dans des zones d'ombre et des paradoxes. La lumière et l'obscurité sont des contrastes, mais font également partie l'une de l'autre au point qu'une lumière se cache dans l'obscurité et une obscurité dans la lumière. ³

Dans l'obscurité se trouve l'espoir de la lumière et, inversement, dans la lumière se trouve l'aspect sombre de l'existence. Mikael van Reis explique aussi que la rencontre entre la lumière et l'obscurité dans l'œuvre de Tunström vient d'un mélange du mythe chrétien de la naissance divine et du mythe païen d'Orphée et Eurydice. ⁴ La différence

¹ *Les Saints géographes*, p. 176-177.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 390.

³ « Men det är inte frågan om någon dualistisk motsättning eftersom ljus och mörker förutsätter varandra, och mer än så, infiltrerar varandra i skuggzoner och paradoxer. Ljus och mörker är kontrasterna, men också delar av varandra så till den grad att ett ljus döljer sig i mörkret och ett mörker i ljuset. » Mikael van REIS, "Barnet är människans fader", *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

entre les personnages n'est pas s'ils sont bons ou mauvais, mais s'ils ont ou non le désir de lumière et la capacité d'aller vers elle.

Dans les deux premiers romans de Tunström, les deux personnages principaux représentent des extrêmes dans l'opposition entre la lumière et l'obscurité : le mouvement vers un point supérieur et le mouvement contraire. *Quarantaine* est sans doute le livre le plus sombre de l'auteur. Maren est dans la lumière, créée par la musique, tandis que Henrik se trouve dans l'obscurité. Il est exclu de cette lumière et, par conséquent, condamné. Henrik appelle Maren son « rayon de soleil », parce qu'elle porte naturellement la lumière.¹ Lorsque Henrik comprend qu'en réalité Maren ne l'aime plus, il se sent trahi : « Moi, tu m'as trompé... »² La phrase en suédois veut littéralement dire qu'il a été « amené derrière la lumière ». L'expression ne s'y trouve sans doute pas par hasard, puisque c'est « derrière la lumière », dans l'ombre, qu'il vit. Maren aurait peut-être pu le guider jusqu'à la lumière mais comme il n'est pas réceptif, elle le rejette plus loin encore de toute possibilité de salut. A la fin du livre, Henrik abandonne définitivement Maren et perd ainsi son seul contact avec la lumière, son « rayon de soleil ». Le roman se termine dans le désespoir car il abandonne définitivement son désir d'aller vers la lumière et restera au point ultime inférieur : « J'étais vide et uni avec la nuit. »³

Si dans *Quarantaine*, la femme est animée d'un mouvement positif, tandis que l'homme est animé d'un mouvement négatif : dans *La Boule de pissenlit*, les rôles sont inversés. Rita Karin commence un mouvement vers la lumière mais elle est arrêtée par l'égoïsme de Bastiano, ce qui est accentué par une allusion biblique : « Et j'ai détourné mon visage de Rita Karin ces jours-là. »⁴ Bastiano aurait pu la guider vers la lumière, mais il est trop occupé par son propre mouvement pour l'aider et, à la place, il la pousse vers

¹ « solstråle » *Karantän*, p.101.

² « Mig har du fört bakom ljuset... » *ibid.*, p. 111.

³ « Jag var tom och ett med natten. » *ibid.*, p. 117.

⁴ « Och jag vände mitt ansikte från Rita Karin de dagarna. » *Maskrosbollen*, p. 206.

l'obscurité. Ils se revoient une dernière fois le jour qui précède le mariage de Rita Karin avec un autre homme et Bastiano dit encore une fois qu'il veut qu'elle vienne avec lui, mais il est trop tard. Rita Karin a perdu tout désir de lumière par désespoir ; elle est « engloutie par l'obscurité et le silence ».¹ Le mariage signifie ici qu'elle abandonne son mouvement vers la lumière et accepte de rester dans l'obscurité.

Dans ces deux couples (Henrik-Maren et Bastiano-Rita Karin) les deux personnages ne suivent pas le même mouvement, ce qui signifie qu'une vraie rencontre entre eux reste impossible. Ils s'éloignent l'un de l'autre au lieu de se rapprocher. Ce problème revient dans beaucoup de couples tunströmiens.

Dans le diptyque *L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible*, le premier représente le mouvement vers la lumière et le deuxième celui vers l'obscurité. Aron fait un voyage jusqu'à l'obscurité et il y restera. Sidner passe par le noir pour ensuite retrouver la lumière. Eva-Liisa, sa sœur, dirige, déjà pendant le déménagement, son regard vers la lumière ce qui montre qu'elle est en train de sortir du noir, où elle ne fait qu'un bref séjour après la mort de sa mère. Aron se perdra donc dans l'obscurité, mais son fils, ainsi que son petit-fils retrouveront le chemin vers la lumière et finiront par renaître.

Dans le deuxième livre du diptyque, la naissance ne l'emporte pas à la fin, comme dans *L'Oratorio de Noël*, même si le désir de lumière y reste un thème central. Johan du *Voleur de Bible* perd le désir de lumière à cause de son égoïsme et il entre dans l'obscurité au lieu de chercher la lumière. C'est pourquoi M. von Reis appelle *Le Voleur de Bible* « la sœur sombre de L'Oratorio de Noël ».² Une petite lueur reste néanmoins, non pas pour Johan mais pour son fils. Puisque Johan a compris ses erreurs et les avoue, son fils n'hériterait pas de l'obscurité et aura donc la possibilité d'aller vers la lumière et d'y arriver.

Les romans que nous pouvons appeler les livres “sombres” de Tunström illustrent principalement le mouvement vers l'obscurité destructrice, tandis que les autres sont “clairs” parce que les personnages réussissent, après un passage dans l'obscurité, à atteindre la lumière et à y pénétrer. Dans chaque livre se trouvent néanmoins les deux, car l'une n'est pas possible sans l'autre, et c'est aux personnages de décider si l'une ou l'autre l'emporte.

¹ « uppslukad av mörkret och tystnaden » *ibid.*, p. 209.

² « Juloratoriets svarta syster » Mikael von REIS, “Barnet är människans fader”, p. 44.

Ce mouvement vers la lumière exprime parfois un désir d'aller vers Dieu. La musique de "La Passion selon Saint Jean" joue un rôle important dans *L'Oratorio de Noël*.¹ Dans le texte biblique "L'Évangile de Jean", Jésus est la lumière que ses disciples suivent. Il apporte la lumière de Dieu mais les hommes la rejettent en refusant de croire en lui.² L'écroulement de l'état paradisiaque est, comme nous l'avons déjà constaté, illustré par la paire de mots "lumière / obscurité". Cette opposition fait partie de notre héritage culturel, puisque le noir est associé au mal et la lumière au bien. Dans la conception courante, cette notion est désacralisée, mais chez Tunström elle est mélangée à une métaphysique de la lumière chrétienne.³ Sidner parle par exemple d'une révélation de Dieu dans une de ses lettres :

Et soudain quelque chose s'est passé, à travers mon corps s'est propagée une Chaleur qui était Présence en tout. Dans les feuilles, dans le blé. J'étais transparent comme la Musique. J'étais un Adagio. J'étais une des notes, une partie nécessaire au morceau qui était joué, et quand l'herbe et les arbres se sont penchés, j'ai su qu'il y avait quelqu'un dont les doigts légers, comme sur un clavier, parcouraient tout ce qui était vivant. On me jouait, Victor.⁴

Ici, la source de lumière dont participe Sidner, puisque quelqu'un joue de lui comme d'un instrument de musique, peut être interprété comme Dieu. Dans le texte, ce quelqu'un n'est jamais précisément nommé, mais il fait penser à une puissance supérieure, à une divinité. Sidner aperçoit la lumière divine et il comprend ainsi qu'il a, dans son existence, un lien avec le sacré.

¹ Nous reviendrons à la fonction de la musique dans *L'Oratorio de Noël* dans notre deuxième partie, p. 186 et s.

² "L'Évangile de Jean", 1 : 1-9, 3 : 18-21.

³ Voir aussi Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 82-83.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 395.

Si le mouvement circulaire et vertical dans l'œuvre de Tunström s'exprime au niveau de la structure même de ses livres, il se retrouve également au plan allégorique. La structure cyclique postule en effet l'existence d'un passé mythique et paradisiaque, que l'homme a perdu, mais qu'il peut retrouver. Tunström l'appelle le « Mystère des Origines ».¹ Les personnages tentent de rétablir le lien avec cet aspect sacré de l'existence. Dans la partie suivante, nous analyserons la quête sous différents aspects et tenterons de définir le sacré, que nous appellerons l'Autre. Pour avoir accès à la transcendance, l'homme doit suivre un mouvement vertical. De la même manière que dans un rite initiatique, il faut d'abord traverser l'obscurité, dans un mouvement descendant, afin de mériter l'ascension. Comme nous l'avons constaté, certains personnages n'ont pas la force de terminer le mouvement et s'arrêtent au point inférieur, car ce « chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité ; de la mort à la vie ».²

¹ *Ibid.*, p.463.

² Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 30.

DEUXIÈME PARTIE :
Analyse thématique de la quête

Dans cette partie, nous ferons une analyse thématique de l'œuvre en étudiant quatre aspects de la quête, un mot clé dans les livres de Tunström, car les personnages sont toujours à la recherche de quelque chose. Nous distinguerons les quêtes fondamentales suivantes : celle de la langue, celle de la liberté individuelle, celle de l'Autre et celle des relations. Quelle est leur signification respective ? Pourquoi les personnages ont-ils ces objectifs ? Arrivent-ils à les atteindre ?

Nous commencerons avec la langue, car elle constitue la quête fondamentale, puisque sans une langue qui fonctionne, les autres quêtes sont impossibles. La langue nous permet de dialoguer, ce qui donne aux phénomènes un sens, et elle constitue un outil pour atteindre ce qui existe à l'extérieur et à l'intérieur de nous-mêmes. Pour l'auteur, la langue est une lutte. Il doit chercher la langue et se battre pour aller par-delà la langue banale de tous les jours.¹ Dans un deuxième chapitre, nous étudierons la quête de la liberté individuelle, en analysant de quoi les personnages ont besoin de se libérer et pourquoi. Que signifie la liberté pour les personnages ? Nous citerons les effets de la loi de Jante et essayerons de démontrer que ces « dix commandements de la jalousie et de la mesquinerie » limitent les personnages et les obligent à se révolter.² Pour parler des contraintes imposées par la société, nous nous référerons également aux théories de Freud exprimées dans son livre *Le Malaise dans la culture*. Dans le troisième chapitre, nous analyserons la quête de l'ailleurs et les outils possibles pour le trouver. Nous tenterons de définir cet Autre en utilisant par exemple *Le Sacré et le profane* de Mircea Eliade. Pourquoi les personnages ressentent-ils le besoin d'échapper à la réalité ? Est-ce que tous les ailleurs sont enrichissants pour eux ou bien peuvent-ils être destructeurs ? Nous utiliserons les méthodes de Freud pour trouver le bonheur, ainsi que celles de Charles Baudelaire pour atteindre l'ailleurs dans *Les Fleurs du Mal*. Enfin, nous étudierons la quête des relations, en utilisant principalement les théories relationnelles de Martin Buber à partir de son livre *Je et Tu*. Que signifie la relation ? Les personnages arrivent-ils à entrer en relation et ensuite à la conserver ? L'amour est-il capable de révéler l'aspect sacré de l'existence ?

¹ Göran Tunström, "Författaren själv", *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 76.

² « avundens och småskurenhetens budord » *Prismas lexikon*, 3, Stockholm, Prisma, 1990, p. 1026.

I. La quête d'une langue vivante

1. La découverte de la langue

Comme A. Varga le souligne, il faut comprendre le terme de langue, chez Tunström, dans un sens plus large que la communication verbale.¹ La langue y est fortement liée à l'existence : « Selon cette conception de la langue, nous ne pouvons exister qu'à l'intérieur de la langue et à travers elle. »² Le monde et la langue sont étroitement liés, puisque la langue constitue la clé qui ouvre le monde et nous aide à le comprendre. Selon A. Varga, un personnage tunströmien qui entre dans la langue, pénètre en même temps dans un monde qui a du sens et il apprend à maîtriser la communication entre lui-même comme individu et son entourage.

A plusieurs reprises dans son œuvre, Tunström montre comment un enfant découvre le monde en apprenant des mots et en comprenant que les deux sont liés. Le roman autobiographique, *Le Gamin du pasteur*, commence par un passage intitulé "L'ombre se fait bronzer au soleil" ("Skuggan solar sig"), qui parle de la découverte de la langue par Göran. Il n'a que quatre ans : « C'est longtemps avant les souvenirs durables, mais à l'intérieur d'un travail énorme. »³ Les vrais souvenirs ne peuvent survenir qu'après la création de la langue, donc après ce premier passage du livre. L'enfant ne découvre le monde que lorsqu'il arrive à le nommer. Ainsi, les oiseaux n'existent pour lui que lorsqu'il connaît leur nom. Au début, l'entourage que Göran apprend à connaître, c'est la maison, les fleurs du jardin et les gens qui entrent dans la maison. Le texte décrit comment l'enfant commence à associer le monde qui se trouve autour de lui aux mots qu'il vient d'apprendre, et le monde grandit ainsi. Les phénomènes qu'il découvre prennent un sens par rapport à ses sentiments et à son expérience :

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 73-78.

² « Vi kan endast, enligt denna språksyn, existera i och genom språket. » *ibid.*, p. 73.

³ « Det är långt före de bestående minnena, men det är mitt inne i ett väldigt arbete. » *Prästungen*, p. 13.

[...] le plus grand mot est quand même sans doute LE CELLIER, on glisse si on essaie de monter sur son toit.¹

Les mots n'ont pas encore de limites pour cet enfant et l'ombre peut se faire bronzer au soleil. Un enfant utilise encore tous ses sens, ce qui signifie que les mots ne sont pas que des mots abstraits, mais ils sont chauds, longs, etc. La source de la pensée sensible joue un rôle important pour lui et l'aide à construire sa langue en relation avec la réalité. Avec le temps, il apprendra à utiliser les mots pour ce qu'il ne voit même pas, ce qui lui donne une liberté linguistique. S. Hammar explique que dans ce passage Tunström nous montre comment le langage se forme à partir d'une expérience de la présence et de l'absence et comment il évolue en interaction entre les deux sources de la pensée.² Acquérir une langue est donc un travail, mais c'est aussi une quête et l'enfant est fasciné par cette recherche des mots.

– Où peux-tu être, je l'entends dire. Pas ici, pas là... OÙ PEUX-TU Être ? C'est amusant, je dois le dire à quelqu'un un jour. OÙ PEUX-TU ÊTRE. Je peux demander à quelqu'un d'autre de se cacher pour moi pour que je puisse CHERCHER. Peut-être en NORVEGE.³

En attendant que son père le retrouve, Göran réalise qu'il se trouve « A UN ENDROIT A [LUI] ». ⁴ Il construit ainsi son identité dans ce jeu de l'acquisition de la langue. Dans ce passage, c'est en relation avec son père que l'enfant découvre les mots, ce qui revient aussi dans d'autres romans. Jésus, dans *La Parole du désert*⁵, commence à associer la langue avec le monde qui l'entoure en écoutant son père, Joseph :

¹ « [...] det största ordet är nog JORDKÄLLARN i alla fall, man halkar om man försöker klättra upp på taket på den. » *ibid.*, p. 13. En Suède, il existe des celliers creusés dans le jardin et protégés par un toit, sur lequel il est possible de grimper.

² Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 43.

³ « – Var kan du vara, hör jag hans röst. Inte här, inte där... Var kan du vara? Det låter roligt, jag måste säga det till någon en dag. VAR KAN DU VARA. Jag kan be någon annan gömma sig för mig så jag får SÖKA. Kanske i NORGE. » *Prästungen*, p. 13.

⁴ « PÅ ETT EGET STÄLLE ». *ibid.*, p. 13.

⁵ Göran TUNSTRÖM, *La Parole du désert*, publié dans *Œuvres romanesques*, Paris, "Thesaurus" Actes Sud, 1999, p. 7-157.

Ses paroles : Ecoute le ruisseau ! Puis plus rien. Puis le mot 'ruisseau' et le murmure lui-même qui se bousculaient vers moi au même instant. Comme s'enroulant autour de moi. Ruisseau, eau, pierres, murmure.¹

C'est dans l'enfance que le fondement de la langue est créé et le père y joue un rôle essentiel. Tandis que le rôle de la mère consiste à être comme une grotte qui entoure l'enfant, le père est celui qui le libère en donnant des noms aux phénomènes.² Ensuite l'école et la société participent au développement de la langue et il y a, selon S. Hammar, un grand risque à ce que la source de la pensée sensible se perde en cours de route. Comme Hans-Cristian le constate dans *Les Saints géographes*, un père n'a qu'une seule chose à donner à son enfant : une langue riche pour manier la réalité. C'est pourquoi il répond toujours aux questions de son fils et rend les lettres et les mots vivants. Tous ces mots, transmis par son père, constituent les bagages de Jacob pendant ses futurs voyages.

Nous trouvons cependant aussi des exemples dans l'œuvre où les enfants ne sont pas aidés dans cette quête de la langue, ce qui peut avoir des conséquences graves pour la suite des événements. Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, découvre avec étonnement qu'il y a des familles dans lesquelles les enfants ne parlent pas, sauf lorsque les adultes leur posent des questions. Ce manque de communication existe aussi chez Harald et sa mère dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. Harald n'avait pas de père avec qui il pouvait découvrir la langue. Sa mère, elle, n'avait que des mots durs :

Les mots ne devenaient jamais un cadeau. Les mots attrapaient.
Les mots mangeaient. Les mots tuaient.³

Harald n'a pas pu trouver de la place pour ses mots et il en est presque devenu muet. Heureusement, il avait un contrepoids : sa grand-mère. De sa bouche sortaient des mots qui parlaient des anges, jusqu'au jour où elle s'est presque noyée.⁴ Philip dans la nouvelle *Arielle*⁵ a eu de grands problèmes de communication quand sa mère a disparu

¹ *Ibid.*, p. 118.

² Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 47. L'idée est en accord avec des notions psychanalytiques courantes et ne se retrouve pas seulement chez Kristeva, à qui Hammar fait référence.

³ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 28-29.

⁴ Nous reviendrons à ces anges lorsque nous parlerons de Swedenborg, p. 320 et ss.

⁵ Göran TUNSTRÖM, *De Planète en planète*, publié dans *Œuvres romanesques*, Paris, "Thesaurus" Actes Sud, 1999, p. 833-852.

et son père a cessé de parler.¹ Le père n'avait soudain plus rien à dire à son fils, ce qui blessa Philip pour la vie. Dans *Au Fil du temps*, Tunström parle d'une étude avec des enfants qui ont ainsi été atteints par une telle langue négative. Celle-ci montre que ces enfants « souffrent toute leur vie des séquelles : ils ne peuvent jamais apprendre à croire à la langue ».²

Après la découverte d'une langue positive, l'évolution doit continuer, car Tunström montre que le langage chez une personne est un mélange de la langue développée pendant l'enfance et de celle acquise par l'expérience de la vie. Cette acquisition est, en effet, un processus qui doit durer toute la vie. En même temps que l'enfant Göran grandit, dans *Le Gamin du pasteur*, sa langue évolue et le ton change. Il rencontre un jour des mots nouveaux, lorsque son ami lit une nouvelle d'Ahlin. Il éprouve qu'il est agréable de trouver à nouveau quelque chose qui soit plus grand que lui-même, qu'il ne comprenne pas. Pour lui, ces mots, petits, mais en même temps énormes et sans limites, sont le contraire de ce qui est mesquin et banal.

Si tout est plus petit que toi-même, tu es seul et hautain, tu n'as rien dans quoi te noyer, rien contre quoi te battre.³

Pour comprendre ces mots, il se doit de grandir et cela devient une raison de vivre, bien que son père soit mort. Les mots sont pour lui comme des défis qui enrichissent sa vie. Ainsi, le roman ne montre pas seulement son acquisition fondamentale de la langue, mais aussi son évolution linguistique. Petit, Göran parle par exemple en dialecte, mais il apprend plus tard à faire un effort pour parler correctement. A la fin du livre, il lui arrive même de parler d'autres langues dans les dialogues, comme le norvégien.

2. Le besoin d'être nommé et de nommer son monde

Dans la création artistique de Tunström, le fait de trouver les noms des personnages est essentiel. L'auteur explique dans *Au Fil du temps* qu'il a eu du mal à commencer *L'Oratorio de Noël*. Il avait trouvé l'histoire, « Le Grand Parapluie »⁴, mais cela ne

¹ *Ibid.*, p. 850-851.

² « fått bestående men : de kan aldrig lära sig att tro på språket » *Under tiden*, p. 128.

³ « Om allting är mindre än en själv blir man ensam och överlägsen, har ingenting att drunkna i, ingenting att slåss emot. » *Prästungen*, p. 110.

⁴ « Det Stora Paraplyet » *Under tiden*, p. 115.

suffisait pas. Puis un jour, en lisant une encyclopédie sur les pêcheurs, il a trouvé le nom qui a donné son roman :

Là, j'ai rencontré le Nom. Mes personnages encore à peine créés sur les pages muettes ne ressemblaient pas à 'Karl-Erik', 'Bertil' ou 'Sven', on ne pouvait pas arracher de secrets de ces noms choisis au hasard, ils étaient des 'pseudonymes'. Mais tout à coup, j'étais comme illuminé par lui : le vrai nom, et il était en ce moment précis : *Sidner*.¹

Tunström explique qu'à partir de ce premier nom ont surgi d'autres noms, comme Sleipner et Splendid, des visages et des histoires.

Un des conseils que Sidner transmet à son fils dans son journal intime, dans *L'Oratorio de Noël*, est de vivre auprès des femmes. « Mais derrière et en dessous de ce qui est femme : ne jamais oublier qu'elles ont un nom. Dans la crainte – toujours s'approcher du Nom. »² Le nom, que Tunström écrit avec une majuscule pour montrer son importance, est ce qui donne à une femme son identité unique. Sidner n'a pas toujours pu le faire lui-même, car plus tard dans le journal intime, lorsqu'il sombre dans des ruminations religieuses, il commence à les appeler « les Femmes »³, qui « n'ont ni noms ni visages ».⁴

L'identité d'un homme est intimement liée à son nom, mais dans le monde tunströmien, l'acquisition de celui-ci ne se fait pas sans problèmes. Cette idée se trouve également chez Lars Ahlin, qui a beaucoup influencé Tunström.⁵ Comme l'explique Ahlin dans *Nuit dans le chapiteau du marché (Natt i marknadstältet, 1960)* :

Celui qui vient à douter de son propre nom, perd à la fois lui-même et le monde.¹

Selon Ahlin, le nom est un rocher dans l'existence. Les mots peuvent disparaître, mais le nom doit toujours rester inchangé. C'est pourquoi le fait de perdre son nom est si

¹ « Där mötte jag Namnet. Mina ännu knappt skapade figurer på de stumma sidorna såg inte ut som 'Karl-Erik', 'Bertil' eller 'Sven', dessa slumpvis valda namn kunde inte avlockas några hemligheter, de var 'pseudonymer'. Men så strålar det plötsligt emot en: det sanna namnet, och det var just nu: *Sidner*. » *ibid.*, p. 117.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 371.

³ *Ibid.*, p. 382.

⁴ *Ibid.*, p. 380.

⁵ Nous reviendrons à Lars Ahlin dans notre troisième partie, p. 258 et ss.

grave. C'est pourtant ce qui arrive à plusieurs personnages dans l'œuvre de Tunström, par exemple à Dahlén, dans *Le Voleur de Bible*, qui perd son identité lorsqu'il apprend que l'homme qu'il pensait être son père ne l'était pas. Depuis ce moment, il est à la recherche du « je » en lui.²

La figure du père joue, nous l'avons vu, un rôle important dans l'œuvre de Tunström et le nom se transmet de père en fils, mais cet héritage, il faut le mériter. Dans *Les Saints géographes*, Jacob, le narrateur, refuse de porter le nom de son père, Wermelin, car il ne se sent pas digne de ce nom. Jacob n'est pas entier, puisqu'il n'a pas encore trouvé son identité, et ne peut pas porter son vrai nom. Le fait que son baptême ait été interrompu renforce l'idée de manque d'identité.

Certains personnages ne possèdent même pas un vrai nom, comme le Zona, dans *Les Saints géographes*. Tout le monde l'appelle ainsi à cause de sa ceinture ornée d'une rose.³ L'absence de nom montre qu'il est exclu et que son avenir est impossible. Personne ne peut vivre sans un vrai nom dans le monde tunströmien et le Zona n'a pas de place dans la société. Paula des *Filles des dieux* a perdu son identité en se mariant, car elle a dû changer de nom, ce qui signifie devenir quelqu'un d'autre.⁴ Depuis elle se sent perdue, elle n'a plus de place dans sa propre existence, ce qui, en partie, provoque sa psychose.

Le nom peut aussi disparaître dans un moment difficile. Dans *La Parole du désert*, Jésus est menacé par l'obscurité et c'est comme si son nom disparaissait :

Comme les attaches de notre nom à nous-mêmes sont fragiles.
Il nous frôle, telle une senteur. Il peut disparaître, telle une
senteur. Tu es debout, à l'extrémité du rocher et ton nom
t'abandonne. T'annihile. Le chaos te frôle.⁵

Le nom protège contre le chaos de l'existence, mais il est aussi ce qui permet à une personne d'être vue. Jésus regarde Esther mais ne voit pas ce qu'elle est vraiment avant

¹ « Den som råkar ut för tvivel på sitt rätta namn förlorar både sig själv och världen. » Lars AHLIN, *Natt i Marknadstältet*, Stockholm, Bonniers, 1960, p. 13.

² *Le Voleur de Bible*, p. 711.

³ En suédois, il s'appelle *Bältrosen*, ce qui signifie le zona mais aussi "rose de ceinture". Voir aussi notre page 330.

⁴ *Guddöttrarna*, p. 202.

⁵ *La Parole du désert*, p. 127.

de connaître son nom. « Elle était emplie par ce sentiment d'être appelée par son nom devant quelqu'un. Par quelqu'un. »¹ Sans un nom, une personne ne peut donc pas entrer en relation avec d'autres individus.²

Dans l'univers tunströmien, les personnages cherchent à nommer leur monde, c'est-à-dire à connaître le nom de tout ce qui les entoure, afin de comprendre et de maîtriser le monde.

La poésie crée le monde, car le monde ne devient visible qu'après avoir été nommé. C'est par l'intermédiaire de la langue qu'il se met à bouger, qu'il devient un processus auquel nous prenons part.³

Ivan, dans *Les Filles des dieux*, est heureux avec les animaux. Il connaît les noms des vaches, ce qui veut dire qu'il les connaît, qu'il a une relation avec elles. Ivan a peur de tout, sauf des vaches : « Car on n'est pas terrifié par ce à quoi on a donné un nom. »⁴ Dans la maison de Johan et de la famille Lök, dans *Le Voleur de Bible*, il y a un cheval à bascule sans nom, parce que les noms sont, selon ces gens, réservés à la classe supérieure. Dans ce milieu pauvre, il n'y a pas de place pour la compréhension du monde, il ne s'agit que de survivre, non de penser et comprendre. Le cheval à bascule sans nom est une menace pour Johan, car il a, lui aussi, peur de ce qui n'a pas de nom.⁵ Son but principal dans la vie sera d'acquérir une langue pour être capable de tout maîtriser, car donner des noms au monde permet de créer un ordre dans l'existence :

Quel est cet oiseau ? Il existe des instants qui, juste avant la connaissance, sont largement ouverts. Turquoise, canal, branche, yeux de garçons solitaires : des éléments qui forment le je. La fenêtre ouverte de l'existence. Un pays inconnu. Odeur, vent, sérénité. MARTIN-PÊCHEUR ! Et le fait de donner un nom entoure les objets, les ordonne dans des systèmes.⁶

Plusieurs personnages souffrent de l'incapacité de le faire. Robert avec son pied-bot, dans *Les Filles des dieux*, a toujours été exclu à cause de son handicap, mais aussi à

¹ *Ibid.*, p. 157.

² Nous reviendrons à la notion d'être vu dans le chapitre sur les relations, par exemple à la page 212.

³ *Le Buveur de lune*, p. 163.

⁴ « För man hyser ingen skräck för det som är namngett. » *Guddöttrarna*, p. 214.

⁵ *Le Voleur de Bible*, p. 550

⁶ *Partir en hiver*, p. 42.

cause de la langue. Il a nommé le monde dans une autre langue que le suédois. Depuis le moment où il est obligé d'utiliser le suédois, le monde et la langue ne sont plus liés. Un jour, il retrouve des restes de sa propre langue et l'entourage devient plus clair et il peut commencer à vivre. Lorsque Marta, dans *Les Saints géographes* apprend, par hasard, que son prénom est juif, elle trouve une identité possible. En voyant ainsi son propre nom pour la première fois, elle trouve le courage nécessaire pour donner des noms à tout ce qui l'entoure. Elle crée un monde dans lequel elle peut vivre et pour un certain temps elle va beaucoup mieux. Elle réalisera cependant ensuite que cette identité était fausse.

3. La pauvreté linguistique

L'acquisition d'une langue vivante n'est donc pas évidente. Tunström écrit dans *Au Fil du temps* que « la langue qui s'élève au dessus de nos bruits de grognements et éventuellement de ronron, n'est pas seulement difficile, mais pour beaucoup de gens impossible à atteindre » et il explique que cette langue « est le privilège d'une classe verbale supérieure ».¹ La pauvreté linguistique vient, selon Tunström, d'un manque d'énergie, de stimulant et d'amour.

En ce qui concerne l'usage de la langue, il y a des différences frappantes entre les personnages. Nombreux sont ceux qui ne maîtrisent pas les mots, ce qui signifie que les mots travaillent contre eux, mais ils cherchent une communication qui fonctionne et il semble qu'une mauvaise communication, qui s'améliore parce que la personne se bat pour cela, a au moins autant de signification qu'une communication évidente, qui fonctionne dès le départ. Dans *Le Voleur de Bible*, la famille Lök se trouve à la tête de "la classe verbale inférieure" dans la société. Dans leur milieu, les questions ne se posent pas, car ces personnes ne veulent rien savoir. Cordelia a appris une langue un peu plus élevée pour son travail de vendeuse, mais normalement elle n'utilise que des gros mots. Arvid, celui des fils qui ressemble le plus à son père, a une langue extrêmement pauvre, les phrases qu'il construit sont incomplètes. Pour lui, les mots sont un luxe inutile, qui ne fait que le fatiguer. A cause de circonstances malheureuses, Ida

¹ « det språk som höjer sig över våra morr- och eventuella spinnljud inte bara är svåråtkomligt utan för många omöjligt att nå » ; « är ett privilegium för en verbal överklass » *Under tiden*, p. 127.

atterrit dans ce milieu. Elle a, à l'origine, une autre langue et elle essaie d'élever le niveau de la langue de Fredrik en lui donnant de bons exemples, mais elle échoue. A la place, c'est elle qui perd de plus en plus sa langue, même si elle s'efforce de l'éviter en lisant le résumé du journal de son père, qui ne contient que de bonnes nouvelles et une belle langue. Le frère de Fredrik, Frans, tente en revanche de parler à Ida dans sa langue à elle, en utilisant une langue de vendeur de voitures qu'il a apprise. Il n'impressionne pourtant pas Ida, parce qu'elle ne se reconnaît pas dans cette langue artificielle. Par contre, elle retrouve sa propre langue en compagnie de Dahlén et pour la première fois depuis longtemps, elle prend du plaisir à la conversation :

C'était la première fois pour moi, et c'était comme si nos mots en quelque sorte s'accrochaient les uns aux autres, s'avançaient en se tortillant. Je ne sais comment dire. Alors qu'autrement nous ne faisons que hacher les phrases en petits morceaux, que crier, que tuer ce qui aurait pu devenir de vraies conversations. Nos mots *coulaient*.¹

Son surnom, « La Réminiscence », Dahlén l'a reçu de Fredrik et des autres alcooliques qui ont l'habitude de boire dans le parc. Il n'est pas un des leurs, comme le montre la langue qu'il utilise, qui mobilise des mots difficiles, comme réminiscence. Les autres ne comprennent pas ce mot et ne veulent pas le comprendre non plus, car il représente un autre monde, qui est trop éloigné du leur. L'état supérieur de l'existence verbale n'est pas seulement caractérisé par la communication, mais aussi par son contraire, le silence, qui peut être positif. Dans le monde tunströmien, la communication n'est pas le contraire du silence, puisque ce dernier peut aussi être un moyen de communiquer. Johan constate, après la mort de Fredrik, que ses cousins les plus jeunes grandiront dans un meilleur milieu : « Dans leur vie il y aurait de la place pour le silence et la réflexion. »² L'enfance de Johan manquait de communication, mais aussi de silence. Comme D. Ottesen le souligne, son but est de maîtriser son existence, en devenant « le maître du mot écrit ».³ La langue est pour lui un outil de pouvoir qui lui donnera la capacité de sauver Hedvig. Johan évolue intellectuellement en même temps que Hedvig

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 525-526.

² *Ibid.*, p. 709.

³ « herre over det skrevne ord » Doris OTTESEN, "Göran Tunström", p. 7.

perd sa langue. Malheureusement ce sont les mots qui prennent le dessus et Johan est bientôt dominé par eux. Il la trahit, et ainsi il se trahit aussi lui-même. Il étudie une langue morte, ce qui symbolise bien le fait que sa propre langue à lui meurt aussi. Sa langue et celle de Hedvig finissent par être complètement séparées et Johan a échoué dans le plus important : faire partie d'une communauté, c'est-à-dire avoir des relations avec d'autres personnes. Il réussit pourtant à la fin de l'histoire à rendre les mots vivants dans sa correspondance avec son fils et il y a là un espoir pour l'avenir.

Les mots disparaissent parfois pour différentes raisons. Dans *L'Oratorio de Noël*, c'était Solveig qui avait ouvert la porte des mots pour Aron :

Il l'avait vue forcer les choses une par une, les rendre riches, étincelantes de significations. Il s'était installé dans le monde des mots.¹

Après sa mort, Aron retombe dans le silence. Perdre la langue signifie perdre une grande partie de soi-même ; ne plus être entier. Pour Jésus, de *La Parole du désert*, ne pas utiliser sa langue « faisait partie de l'exil : ne pas pouvoir utiliser toute sa personne ».² Un homme qui est incapable d'employer sa langue, emprisonne ses pensées : « Mes pensées étaient en cage. »³ Jésus souffre de ce manque de communication et ressent « une soif terrible » de mots.⁴

Plusieurs personnages de Tunström perdent les mots à la suite d'une expérience difficile, puisque la capacité de parler est fortement liée à l'état d'esprit de la personne, comme Henrik après le suicide de son père. Son père avait été toute son existence et sans celui-ci, il n'y a plus de mots :

Pour moi, il ne restait plus de mots. Mon père avait été à la hauteur de tous et ce que j'ai eu était flétri, usé...⁵

Henrik doit trouver sa propre existence avec des mots à lui, mais cela demande du temps, car dans sa famille d'accueil, le silence continue. Les nouvelles personnes qui

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 182.

² *La Parole du désert*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ « För mig återstod inga ord. Min far hade levt upp till dem alla, och vad jag fick var vissnat, förbrukat... » *Karantän*, p. 9.

l'entourent ne peuvent pas lui donner des mots, car ils n'en ont pas. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, c'est Harald qui perd la capacité de parler pendant sa fuite loin de sa mère et son désir de la tuer. En Pologne, son mutisme lui procure une sorte de sécurité ; un temps de repos. Au lieu de parler, il dessine sa part de la conversation avec le vieillard. Il reste chez lui un désir profond de communiquer même quand il n'a pas les mots qu'il faut. Il a, en fait, peur de retrouver la capacité de parler parce qu'il ne connaît pas la langue du pays et ne pourrait donc pas s'exprimer même s'il le voulait. Le jour où il retrouve la parole, il sait qu'il est temps de retourner chez lui. Dans *Le Buveur de lune*, Halldór accueille une nuit une femme. Le lendemain, il explique à son fils qu'il s'agissait d'une femme compliquée, qu'elle cherchait de l'aide, car elle avait perdu sa langue.

Un jour, elle avait parlé avec facilité, m'a-t-elle dit, mais ensuite les adjectifs étaient morts, comme atteints par une sorte de virus, puis les pronoms personnels. Une tempête amoureuse avait emporté les points d'exclamation et d'interrogation. Maintenant, il ne lui restait plus qu'un substantif ou un autre, et un verbe frileux par-ci par-là, et ce n'était pas simple.¹

Le père n'a pas d'aide à donner, car ses mots, trop durs, « faisaient comme une averse de grêle sur son cuir chevelu, la langue dans laquelle elle parlait en tremblait. »² Halldór a lui-même des problèmes de langue à l'hôpital pendant sa crise. Il écrit dans une lettre que personne ne comprend sa langue, pas même lui. « C'est si mortellement fatigant de ne pas pouvoir pénétrer dans une langue dans laquelle un sens est tapi. »³ Il arrive que les mots disparaissent avec l'âge et Halldór doit à la fin se battre pour écrire les mots.

Existe-t-il une autre rive du langage, où les mots sont des anges légers, sur lesquels on peut souffler pour qu'ils virevoltent, changent de formes et de couleurs, non, pas ici entre l'infarctus et la mort.⁴

L'homme est successivement privé de ses mots à mesure qu'il s'approche de la mort, tout comme il les découvre dans l'enfance. Tunström écrit dans *Au Fil du temps* que lorsqu'il a eu un accident et que son âme s'est détachée, il était « en dehors de la Fin des

¹ *Le Buveur de lune*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

mots »¹ La vie est langue et dans la mort celle-ci disparaît. La mort est aussi une force qui peut interrompre une communication qui fonctionne. Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran raconte que la conversation qu'il avait avec son père a été coupée par le décès de celui-ci. : « J'avais douze ans et pendant dix ans je faisais des allées et venues en trottant, sans trouver un seul adulte avec qui continuer la conversation interrompue. »² Après la mort du père, Göran n'arrive pas à parler de sa tristesse avec sa mère. Elle non plus, n'y arrive pas, mais le garçon pense que c'est lui qui doit aider sa mère parce que son père lui avait demandé de s'occuper de la famille. Comme il n'y arrive pas, il se referme et exclut sa mère de son existence. Göran aurait voulu que quelqu'un lui pose des questions après la mort de son père : « Car si l'on doit répondre, il faut réfléchir et utiliser la langue, et si l'on utilise la langue un nombre suffisant de fois, si l'on peut entendre les sons qu'elle produit, alors on peut dire : Maintenant cela fait si longtemps que j'en parle, maintenant cela suffit. »³ Il a besoin de parler de son chagrin, mais personne n'est là pour l'écouter et la tristesse ne peut donc pas diminuer. Lorsque Göran rencontre l'écrivain Tage Aurell (1895-1976) et que celui-ci répond à ses questions, le dialogue reprend avec lui. Cet homme a, à ce moment-là, le même âge que son père aurait eu s'il avait toujours été vivant, et il devient une sorte de figure paternelle de remplacement, ce qui montre la force du lien entre la parole et la figure du père. La fin d'une relation signifie souvent que les mots disparaissent, même si les personnages restent vivants. Puisque la langue doit être partagée dans la relation, les mots deviennent impossibles si les sentiments disparaissent. La communication est interrompue. Dans *Merci pour Kowalowski*, le personnage principal apprend que sa femme a l'intention de le quitter.⁴ Soudain, il n'y a plus de mots entre eux : « Elle était assise là, en face de moi, et mit un verrou aux mots qui autrefois avaient composé notre réserve commune. »⁵

¹ « utanför språks Ände » *Under tiden*, p. 16.

² « Tolv år var jag och i tio år skulle jag trava fram och tillbaka utan att hitta en enda vuxen som ville fortsätta det avbrutna samtalet. » *Prästungen*, p. 103.

³ « För om man får svara, då måste man tänka efter och använda språket, och om man använder språket tillräckligt många gånger, om man får höra hur det låter, då kan man säga: Nu har jag pratat om det där så länge, så nu får det vara nog. » *Prästungen*, p. 140.

⁴ *De Planète en planète*, p. 805-832.

⁵ *Ibid.*, p. 808.

A. Varga constate que le mouvement dans *L'Oratorio de Noël* va de l'acquisition de la langue jusqu'à la perte de la langue.¹ Nous l'observons surtout dans la descente dans la folie, qui se reflète bien dans la maîtrise de la langue des personnages. Dans sa folie, Aron parle toujours correctement, au plan de la grammaire, mais il n'utilise plus les mots qu'il faut. Le fou que Sidner rencontre à l'asile parle sans aucune cohérence. Dans le cas de Tessa, la perte de la langue est un processus selon lequel elle entre à l'intérieur d'elle-même, tandis que la langue reste à l'extérieur. Elle entend les mots, mais elle ne les comprend plus, car ils ont perdu tout leur sens. Sans la langue, elle ne peut plus comprendre le monde qui l'entoure. Comme A. Varga le souligne, cette décomposition de la langue chez Tessa, Tunström la montre à l'aide du monologue intérieur :

Et que
Elle se lève, il n'y a personne dans la ferme, la maison est
sombre et le ciel est parti et a quitté l'obscurité, elle marche le
long des moutons, une clochette ici, une autre là, trébuches dans
les trous de lapins, reste étendue, il ne fait pas froid
JE VAIS TE
dans les toisons des moutons il y a de la chaleur pour ses
doigts sang pose sa joue contre mouton après mouton rampe
entre eux presse joue et poitrine et sent le sang couler ça fait des
taches sur chacun d'eux elle le sait le sent²

Le chaos de ses pensées apparaît concrètement dans le texte, par l'absence de ponctuation. Sidner suit, selon A. Varga, un mouvement semblable. Au début de son journal intime, la langue est correcte et soignée, mais ensuite elle devient incorrecte et incohérente. Finalement, il ne reste que le silence. Il y a une interruption dans le journal entre le 2 octobre et le 3 janvier. Pendant ces trois mois, Sidner a complètement perdu sa langue. Le 3 janvier, l'infirmier constate qu'il va mieux parce qu'il a « dit quelques mots isolés ». ³ Dans *L'Oratorio de Noël*, ni Aron, ni le fou ne retrouvent jamais leurs langues, mais Tessa et Sidner le font. Nous pouvons suivre leur évolution dans le texte. Les phrases de Tessa, par exemple, redeviennent correctes et elle arrive à parler elle-même de sa guérison. Nous trouvons donc, ici, un mouvement (toujours sur l'axe vertical évoqué dans la partie précédente) de la langue à la perte de la langue, mais ensuite aussi un mouvement qui mène à nouveau vers la langue.

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 78-82.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 430.

³ *Ibid.*, p. 390.

4. Le piège de la langue

La langue est un outil essentiel à la communication, et, en conséquence, aux relations. Mais c'est un outil qu'il n'est pas évident d'utiliser correctement. Souvent, les personnages tombent dans le piège de la langue, ce qui limite leur liberté.

Existe-t-il réellement des mots pour ce que nous ressentons et pensons ? Le langage n'est peut-être qu'un gigantesque piège dans lequel nous ne cessons de tomber [...] ?¹

Nous retrouvons cette idée d'emprisonnement linguistique dans *Nuit dans le chapiteau du marché* d'Ahlin. Zackarias constate que la langue n'est libre qu'en théorie. En réalité, une langue est liée à une certaine situation réelle et si l'on accepte cette situation, on ne peut plus dire d'autres mots :

Tous les adultes, presque sans exception, semblent avoir perdu quelque chose de précieux et essentiel : Qu'est-ce que cela peut être que tant de personnes ont perdu et endommagé ? Il n'était pas sûr, dit-il. Mais il avait idée que c'était la langue maternelle. Tôt ou tard, on laisse tomber et on blesse sa mère et donneuse de vie : Chaque adulte a une langue avec un membre paralysé. Et cela signifie qu'ils ne peuvent pas utiliser ce membre. Et cela signifie qu'ils ne peuvent pas faire certains mouvements. Et cela signifie qu'ils ne peuvent pas aller là où ils allaient avant. Et cela signifie qu'ils se sont isolés et ne peuvent plus vivre avec ceux avec qui ils vivaient auparavant. Et cela signifie que quelque chose est mort pour eux. Combien sont capables d'aller vers Dieu maintenant ? On a perdu et endommagé le langage religieux.²

Tunström cherche une langue qui ne sépare pas le sacré du profane. Il utilise de grands textes littéraires et religieux pour parler de la vie de tous les jours. Comme Eva Johansson le souligne, l'auteur critique la religion qui sépare de la vraie vie à l'aide de la parodie.³ Dans *L'Oratorio de Noël*, la langue religieuse et le style soutenu

¹ *Le Buveur de lune*, p. 293.

² « Alla vuxna nästan utan undantag tycks ha tappat något dyrbart och livsnödvändigt. Vad kan det vara som så många har tappat och skadat? Han var inte säker på det, svarade han. Men han gissade att det var modersmålet. Förr eller senare tappar och skadar man sin moder och föderska. Varje vuxen har ett språk med någon förlamad lem. Och det betyder att de inte kan bruka lemmen. Och det betyder att de inte kan utföra vissa rörelser. Och det betyder att de inte kan gå dit de förut gick. Och det betyder att de har isolerat sig och inte längre kan leva samman med det de förut levde samman med. Och det betyder att något är dött för dem. Hur många kan nu gå till Gud? Man har tappat och skadat det religiösa språket. » Lars AHLIN, *Natt i marknadstältet*, p 96.

³ Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 369.

s'introduisent dans la vie de tous les jours des personnages, par exemple lorsque le doyen cueille des pommes :

Le doyen Wårne est grand et gros, ses cheveux blancs volettent quand il traverse le sentier du jardin en fredonnant *O, tête blessée ensanglantée*. Les mains dans le dos, il contemple une lourde branche. *Couverte d'avanies et de huées*. Il se dresse sur la pointe des pieds mais n'y arrive pas. *O, visage tordu de tourments*. Il fait un petit bond en l'air et attrape la branche et les pommes tombent tout autour de lui. *Courbée par l'angoisse et qui se lamente*.¹

Les exemples de ceux qui s'enferment dans un langage sans être capables de s'en libérer sont nombreux dans l'œuvre, par exemple Stellan, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, qui n'est bien que dans son magasin, car ses phrases ne conviennent pas ailleurs. La langue l'enferme dans ce qu'il est et l'empêche de devenir quelqu'un d'autre. Hans-Cristian, des *Saints géographes* et des *Filles des dieux*, se sent enfermé dans la langue religieuse. Il parle souvent de l'importance de connaître plusieurs langues, c'est-à-dire plusieurs formes d'expression pour bien vivre. Il pense que l'on est pris dans les langues apprises, ce qui fait que l'on doit, par exemple, connaître les mots de grâce et de salut pour vivre ces phénomènes-là. Hans-Cristian se plaint de ne pas maîtriser suffisamment de langues, celle de tous les jours par exemple, puisqu'il n'arrive pas à parler du prix de la crème.² La langue de Paula, sa femme, se libère pendant sa psychose. Après des années de silence, elle est bien préparée à se détacher de la langue qui enferme. Lorsque Hans-Cristian essaie de raisonner sa femme, il comprend que ses mots, et par conséquent ses réactions et ses actions, lui ont été donnés dans l'enfance. Il pense que c'est un cadeau lourd à porter, mais il n'a pas la force de remettre en question la raison d'être de tous les mots. Plus tard, Hans-Cristian échappe à « la langue qui écorche »³ dans un rêve où il voyage avec Paula dans son monde libre. Après un moment, il est obligé de retourner dans la vie quotidienne et dans « l'enclos de la langue ».⁴ Ici, il sait que son épouse est malade et que lui, il est en bonne santé, parce que ces mots existent pour définir leurs états. Or dans le monde de Paula, il n'y a pas de telles limitations.

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 211.

² *Les Saints géographes*, p. 99-100.

³ « språket som skaver » *Guddöttrarna*, p. 110.

⁴ « språkfållan » *ibid.*, p. 111.

Dans la brimade de Lagergren, il apparaît que les enfants ne sont pas encore abîmés par les paroles des adultes. Ils sont linguistiquement libres à l'origine, mais à partir d'un certain âge, ils utilisent des répliques apprises sans réfléchir de manière indépendante. Aussi les paroles de Paula sont, pendant ses crises, innocentes comme chez les enfants, elle ne sait pas mentir et faire semblant. Hans-Cristian constate que seuls les enfants et les fous peuvent parler ainsi. Hans-Cristian est conscient d'être enfermé par sa langue de pasteur, mais il ne peut rien y faire, car il n'a pas le courage qu'il faut pour libérer la langue. En revanche, il admire tous ceux qui n'ont pas peur d'utiliser la langue de façons nouvelles et osées, car ils peuvent aider les autres à se libérer. Il sait que les mots doivent être reconsidérés de cette manière et rester vivants pour ne pas enfermer ceux qui utilisent la langue. Parfois les personnages ont besoin d'une excuse pour oser libérer la langue. C'est le cas pour l'oncle de Georg, qui commence à jouer avec les mots. Il pense que son âge lui donne ce droit.

La communication est aussi liée à l'époque et à la société. Dans *Partir en hiver*, Tunström parle des langues qui s'éteignent et qui renaissent plus tard. Il donne l'exemple d'un peintre qui faisait partie d'une autre génération que Tunström, qui n'avait pas les mêmes engagements, les mêmes connaissances. « Nous ne pouvions plus nous interpréter mutuellement. Nos langages se séparaient comme des plaques de glace emportées dans un tourbillon d'eau. »¹ Le peintre est mort et, un peu plus tard, son langage est redevenu possible.

Dans *Les Filles des dieux*, les femmes se plaignent en disant que la liberté de leur langue est réduite par les hommes. Tunström montre dans ce livre que la langue des femmes est en réalité différente de celle des hommes, mais qu'elle doit devenir prosaïque auprès d'eux. Paula dit à ses amies lorsque les hommes s'approchent :

Maintenant plus prosaïque notre langue doit devenir
car les hommes s'approchent vite
avec leurs visions.¹

La société oblige les femmes à utiliser un langage qui n'est pas le leur. Elles sont donc en quête de leur propre langue. Parfois la libération des mots va trop loin, comme dans le cas de Paula. Sa langue se transforme au même rythme que sa folie. Si, au début, elle

¹ *Partir en hiver*, p. 157.

n'a pas assez de mots, elle n'arrive plus à les contrôler par la suite, car les syllabes se croisent et les lettres prennent le dessus.

Elle posait les mots l'un à côté de l'autre, grands et distincts. Bientôt, ils furent beaucoup trop grands. La place manquait pour autant de mots côte à côte. Ils s'escaladaient mutuellement sur leurs syllabes, et celles-ci s'affaissaient sous le poids d'une seule lettre.²

Quand Hans-Cristian essaie de lui parler, il comprend qu'elle n'est pas là, mais de l'autre côté des mots, où elle cherche une autre vérité. Il se rend compte qu'il ne peut pas s'introduire dans son monde. A la place, il demande à Paula de revenir à la langue normale, mais elle refuse de se limiter. Elle veut aussi empêcher le docteur et d'autres de parler, parce que ce qu'ils disent est trop évident et insignifiant. Leurs paroles symbolisent pour elle la société masculine et enfermée contre laquelle elle se révolte avec sa langue libre. Un jour elle ressent cependant que les mots de son mari l'atteignent, qu'elle fait partie de leur monde commun. Elle est guérie et on lui permet de quitter l'hôpital, mais ce qui est sain aux yeux du monde, est pour elle une limitation.

5. La langue comme endroit de rencontre

Dans l'œuvre de Tunström, le but de la langue est de fonctionner comme un endroit de rencontre, où deux personnes peuvent se voir mutuellement. « La langue devient le filtre à travers lequel les gens sont visibles les uns aux autres et représente donc une communication dans un sens profond, où des mots comme rencontre, relation et vision sont des mots clés plus ou moins articulés. »³ Une communication qui fonctionne est pourtant rare dans l'œuvre, car comme le dit Ed, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, « ici, sur la Terre, existent des hommes qui vivent en dehors ou entre différentes langues, des hommes qui avec seulement un mot par-ci par-là réussissent à pénétrer les langues que d'autres utilisent ». ⁴ Tunström emploie, dans *Au Fil du temps*, le terme de

¹ « Nu mer prosaiskt vårt språk måste bli ty männen närmar sig snabbt med sina visioner. » *Guddöttrarna*, p. 194.

² *Les Saints géographes*, p. 178.

³ « Språket blir det filter varigenom människor blir synliga för varandra och får alltså stå för en kommunikation i en djupare mening, där ord som möte, relation och seende är mer eller mindre artikulerade nyckeltermen. » Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 76.

⁴ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 318.

« trous noirs » dans « les galaxies langagières ». ¹ Plusieurs personnages ont de tels trous noirs linguistiques, comme l'épouse du pasteur, Ingrid, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, qui ne possède pas la capacité de poser des questions, mais souffre de ne rien connaître. Elle n'a jamais appris à communiquer et ne peut donc pas comprendre son mari. La conséquence la plus importante d'une langue insuffisante est l'impossibilité d'entrer en relation, car une langue vivante est essentielle pour rencontrer une autre personne. Comme Hans-Cristian l'explique :

Nous ne pouvons jamais nous rencontrer si nous ne gardons pas la langue vivante, afin qu'elle s'adapte à tous les divers trous de serrure qui font entrer dans chaque individu particulier. ²

Mais il n'y a rien de plus difficile et il n'a pas la clé pour entrer dans le langage de sa femme. Pour que la communication marche, il faut que les gens maîtrisent la même langue. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, d'une langue nationale, mais d'une langue sociale et personnelle. Johan, dans *Le Cas des framboises*, comprend que pour avoir une bonne relation avec Sara, il doit apprendre et partager sa langue à elle. C'est pourquoi il écrit un journal intime de la nature. La plupart du temps, dans l'œuvre, les relations sont menacées par l'absence d'une langue commune, comme c'est le cas de Bergmark et de Marta dans *Les Saints géographes*. Au début, il trouve qu'elle et sa famille ont très peu de mots, mais ensuite il comprend qu'ils ont une langue qui est différente de sa langue à lui. Ce manque de langue commune ne le dérange pas au début, mais, plus tard, lorsqu'ils doivent continuer le contact par correspondance, les lacunes deviennent flagrantes. Marta s'installe en ville pour apprendre sa langue, mais elle échoue et tombe malade. Bergmark lui parle de choses dont elle ne comprend rien et il en est conscient. Loin d'elle, il ne trouve rien qui les rapproche, et il ne peut plus se « traduire » à elle. ³ Bergmark et Marta sont un exemple de ce qui se passe lorsque deux mondes se rencontrent sans avoir une langue commune pour les relier. « Nous avons deux mondes et aucun langage en commun. » ⁴ Georg et Judith dans *Les Filles des dieux* ont à l'origine une langue commune, mais Georg évolue et commence à utiliser des mots que

¹ « svarta hål » « språkgalaxerna », *Under tiden*, p. 127.

² « Vi kan aldrig mötas om vi inte håller språket levande, så att det passar till alla de olika nyckelhål, som leder in till varje enskild individ. » *Guddöttrarna*, p. 112.

³ *Les Saints géographes*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

sa femme ne comprend pas et elle se sent bête. La langue restera une source de crise entre eux, ce qui montre que leur relation est impossible.

Le manque de communication et, en conséquence, de relations peut avoir des conséquences plus graves que la solitude et l'isolement. Buller, dans *Le Cas des framboises*, considère que les meurtres sont liés à la langue, qu'ils manifestent un manque de communication dans la société.

Ne pas s'attendre à un auditeur et quand même en attendre un : n'est-ce pas d'étrangler un homme, n'est-ce pas l'action traduite, dans une langue qu'ils maîtrisent, une langue d'enfant gauche sans l'espièglerie des enfants et sans la chaleur des langues. Si j'étrangle, c'est bien un cri pour être écouté, longtemps après avoir perdu la capacité de parler.¹

Les hommes cherchent quelqu'un qui écoute même si beaucoup ont abandonné cet espoir et ne s'attendent plus à trouver personne. Un homme qui ne trouve pas d'auditeur, risque, tôt ou tard, de perdre la capacité de parler. Même lorsque la personne n'arrive plus à s'exprimer, elle reste en quête de cette communication. Le meurtre est donc une façon désespérée d'être écouté, un appel au secours.

6. L'unification des deux sources de la pensée

Stina Hammar, qui souligne l'importance de la langue dans l'écriture de Tunström, utilise, comme nous l'avons déjà vu, le terme de source de la pensée pour parler du dualisme de la conscience humaine² :

¹ « Att inte vänta sig någon lyssnare och ändå vänta på en : är inte det att strypa en människa, är inte det den översatta handlingen, på ett språk de klarar av, ett tafatt barnspråk utan barns lekfullhet och utan språks värme. Stryper jag så är det ju ett skrik om att bli tillyssnad, långt efter det man förlorat förmågan att tala. » *Hallonfallet*, p. 58.

² Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 9-18.

Lorsque nous ouvrons un de ses romans, nous entrons dans deux mondes, un visible et un invisible, un qui décrit ce que les sens extérieurs peuvent capter, un autre que nous n'atteignons qu'à travers les symboles du rêve, du mythe et de l'art. Les deux manières de penser sont aussi importantes.¹

S. Hammar constate que l'homme doit apprendre à séparer les sources de la pensée, tout en les écoutant toutes les deux.² Il doit trouver des mots pour ce qu'il ressent avec les sens extérieurs, mais aussi avec les images intérieures. La source de la pensée sensible est un écho de la mère originelle, la Terre Mère, mais elle est refoulée par la société, la culture. La source de la pensée abstrayante représente donc l'extérieur chez l'homme, la tête, qui dans la psychanalyse s'appelle le conscient. Elle analyse avec des mots et des idées les causes et les effets dans un monde temporel et spatial. La source de la pensée sensible représente les réflexes intelligents des sens, du corps. Il s'agit de l'inconscient, qui en réalité est conscient, mais qui observe avec une logique différente, c'est pourquoi la source abstrayante choisit souvent de l'ignorer. S. Hammar souligne pourtant qu'il ne faut pas utiliser la source de la pensée sensible aux dépens de celle de la pensée abstrayante, car nous avons besoin des deux pour créer une langue entière.

Le terme de source de la pensée vient du roman *L'Oratorio de Noël*. Après l'accident de Solveig, Sidner se jette sur sa sœur pour l'empêcher de voir et comprendre ce qui se passe. Elle ne comprend pas et essaie de se libérer. « Il lui mord la joue, du sang coule, elle est étendue immobile sous lui, le corps se relâche, elle est chaude, ils se regardent droit à la source de leurs pensées, la terre bascule. »³ Eva-Liisa ne connaît pas encore la source de la pensée abstrayante, selon laquelle Sidner agit. Elle n'est pas encore allée à l'école pour apprendre son code. Sidner le connaît et il pense qu'il peut oublier ce qui vient de se passer, s'il refuse de voir et de comprendre. C'est un moyen d'échapper à la réalité grâce à la langue :

¹ « När vi öppnar någon av hans romaner går vi in i två världar, en synlig och en osynlig, en som beskriver sådant som de yttre sinnen kan uppfatta, en annan som vi når endast genom drömmens, mytens och konstens symboler. Båda sätten att tänka har lika stor betydelse. » *ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 12, 22-23.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 174.

Si seulement il s'était appelé autre chose que Sidner, il n'aurait pas eu à se soucier de ce qui venait d'arriver. Il aurait pu être quelqu'un passé rendre visite, et qui entendait parler de l'horrible accident arrivé à la ferme du bas de la forêt. Il ne veut pas connaître son propre nom, mais Eva-Liisa s'assied, sa culotte blanche le regarde fixement : – Mais Sidner, qu'est-ce qui te prend ?¹

En changeant de nom, il ne serait plus cette personne et ne serait donc pas touché par ce qui s'est passé. Il essaie de rendre la vie plus facile en se distanciant de la réalité à l'aide des mots. Il veut séparer sa langue et son corps, ce qu'il peut faire avec la source abstrayante. La source de la pensée sensible ne peut pourtant pas échapper à la douleur, car elle est liée au corps. Sidner rejette à ce moment les images et ne garde que les mots. Comme S. Hammar le souligne, il va ensuite passer des années à essayer de retrouver une langue qui unisse les deux sources : les mots et les images. Il va retrouver sa capacité de voir en Nouvelle Zélande. S. Hammar fait remarquer que c'est un jeu de mots. En suédois, ce pays s'appelle *Nya Zeeland*, ce qui se prononce comme *nya se land*, où *se* signifie voir. Selon S. Hammar, Sidner ne va pourtant pas réussir à unir complètement les deux sources de la pensée.¹ En revanche son fils, Victor, le narrateur, va y arriver et c'est pourquoi il dirigera à la fin de l'histoire "l'Oratorio de Noël" de Bach.

La quête que mène Sidner d'une langue qui unisse les deux sources de la pensée est la même que celle de plusieurs personnages dans l'œuvre de Tunström. Souvent, les personnages principaux représentent respectivement soit la source sensible, soit la source abstrayante. La plupart du temps, ils n'arrivent pas à se comprendre, mais parfois ils se complètent comme dans *Le Cas des framboises*. La femme, Sara, qui est peintre, représente l'image, c'est-à-dire la source de la pensée sensible, tandis que Johan, son partenaire, est écrivain et s'occupe des mots. Ensemble, ils réussissent à unir les deux sources et se complètent au lieu de se distinguer. C'est pourquoi ils ont une relation réciproque et harmonieuse. Hedvig représente, dans *Le Voleur de Bible*, la source de la pensée sensible. Elle n'a jamais eu l'occasion d'apprendre à se servir de celle de la pensée abstrayante. Elle est un exemple de ce qui se passe quand il n'y a pas d'interaction entre les deux sources. Hedvig n'a pas d'espace pour faire évoluer sa

¹ *Ibid.*, p. 174-175.

langue et la source sensible est la seule vérité qu'elle connaisse. Après son séjour à l'hôpital, elle se suicide. Hedvig symbolise l'image, détruite par les mots de Johan. Pourtant, comme le souligne S. Hammar, c'est elle qui montre l'insuffisance du savoir et des conventions et c'est elle qui porte symboliquement l'avenir en elle à la fin du livre car elle donne naissance à un enfant.²

Les Saints géographes et *Les Filles des dieux* parlent de la relation difficile entre Paula et Hans-Cristian. C'est un couple qui illustre encore plus distinctement l'opposition entre les deux sources de la pensée. Paula représente, comme Hedvig et Sara, la nature, tandis que son mari représente la société. Hans Christian maîtrise les mots, mais il les utilise souvent comme une protection contre la réalité, ce qui l'empêche de voir le monde. Devant la psychose de Paula, il veut faire comme Sidner, se mettre à distance de ce qui se passe à l'aide des mots :

Ça paraissait si simple. Un jour, donc, il allait pouvoir dire : Ça s'est passé plus vite, ou plus lentement qu'on aurait pu croire. C'était donc aussi facile que ça de fermer toutes les portes, closes ou ouvertes, qui constituaient les images qu'il avait de la maladie de Paula, et de la rupture de leur vie commune.³

Cependant, cela ne marche qu'un certain temps, car il ne peut pas rester caché éternellement. Paula n'a pas beaucoup de mots, mais dans sa psychose, les mots se libèrent et débordent. Elle n'a plus le temps de compter les échelons, qui se comptent tout seuls dans son corps, car les chiffres font partie de la source de la pensée abstrayante, qu'elle abandonne complètement.⁴ Paula s'étonne d'avoir toujours quelques mots "normaux", que les rêves (la source de la pensée sensible) ne les aient pas fait disparaître, puisqu'ils sont inutiles maintenant. Plus tard, elle n'arrive plus à parler, car « elle se trouvait d'un autre côté des mots. Elle les retournait comme des gants pour atteindre une vérité qu'ils ne possédaient pas ». ¹ Hans-Cristian aurait aimé être capable de se traduire à elle, d'entrer dans son nouveau monde, mais il ne peut pas. Paula est donc nouvelle, car elle vient de naître pour une deuxième fois en découvrant l'aspect invisible de la réalité. Elle voudrait que tout le monde renaisse comme elle pour

¹ Sina HAMMAR, *Duets torg*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Les Saints géographes*, p. 208.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

vivre ce qu'elle vit. La langue a changé, les mots débordent dans son esprit, les lettres prennent vie.² Elle doit aussi apprendre toutes les langues pour connaître les mots d'une nouvelle manière. Elle pense qu'avec les premiers mots de chaque langue (les premiers mots du récit de la création), c'est toute la langue qui viendra toute seule après. Puis elle veut que des enfants naissent pour qu'ils soient tous nouveaux comme elle et elle délivre un nouveau bébé, une citrouille. Pour Paula, le fruit est un enfant, mais son mari ne voit que la citrouille. Paula vit la réalité comme un rêve, où tout peut arriver, changer de forme, et où la logique normale est complètement absente. La citrouille est pour elle un enfant, comme une poupée peut l'être dans l'esprit d'un enfant.

La différence linguistique entre Paula et Hans-Cristian est décrite comme un combat : « Et son langage et celui de Paula se trouvaient maintenant chacun d'un côté d'une ligne de front. »³ Il essaie de trouver des mots capables de les unir, mais il échoue. A la place, il lui demande d'abandonner sa langue et de revenir dans la sienne.

Paula, c'est toi qui dois revenir vers notre langue, celle que partage la majorité des hommes. Et pour cela. Tu dois te limiter, Paula ? Toi, Paula. Toi !⁴

Paula résiste, parce qu'elle ne veut pas abandonner sa nouvelle vision du monde. Maintenant elle voit tout, avant elle n'en voyait qu'une petite partie. Puisqu'elle refuse, son mari ne voit pas d'autre solution que de l'enfermer à l'hôpital. Là, elle retombe en enfance pour échapper aux électrochocs, mais Hans-Cristian refuse d'accepter qu'elle ait quatorze ans.

– Non, tu n'as pas quatorze ans.
Elle essaie de comprendre ce qu'il veut dire. Qu'insinue-t-il ?
Elle a honte.
– Je suis comme si j'avais quatorze ans. Comme si. Tu comprends ?⁵

Hans-Cristian est incapable de comprendre, car il représente la source de la pensée abstrayante. Aucun des deux époux n'est vraiment heureux. Hans-Cristian ressent que quelque chose manque chez lui et Paula n'arrive pas à vivre dans la société. Il arrive à

¹ *Ibid.*, p. 185.

² *Ibid.*, p. 178.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁵ *Ibid.*, p. 256.

Hans-Cristian de vouloir fuir ses responsabilités : « Aller sous les mots, creuser jusqu'à l'être pur et nu qui attend en nous. L'être humain qui réside en lui-même peut rester planté là pour toujours. »¹ Il sait qu'il y a quelque chose de caché sous les mots, que les mots ne portent pas toute la vérité. Cependant, il doit faire ce que l'on attend de lui, il n'est pas libre. La relation entre les deux est évidemment impossible, mais ils restent tout de même ensemble parce que Paula sacrifie la source de la pensée sensible et essaie de s'adapter au monde de son mari. Cependant, elle ne sera pas heureuse, car elle a sacrifié une trop grande partie d'elle-même. Le combat linguistique entre eux est, dans *Les Saints géographes*, remporté par Hans-Cristian. Paula doit se limiter et abandonner sa vision du monde. Dans *Les Filles des dieux*, sa manière de voir le monde fait moins peur à Hans-Cristian, même s'il n'arrive jamais à la comprendre. Leur fils est un mélange entre Paula et Hans-Cristian, entre les deux sources de la pensée. La cause de la crise de Jacob est, selon S. Hammar, qu'« un principe linguistique unifiant » lui manque.² La langue d'une personne se dégrade lorsqu'il n'y pas de relation mutuelle entre les deux sources de la pensée et Jacob passera sa vie à la quête de ce principe unifiant, sans réussir à le trouver. Par exemple Pétur, dans *Le Buveur de lune*, réussira mieux à unir les deux aspects de son héritage. Lára, sa mère, représente la source de la pensée sensible et Halldór, son père, celle de la pensée abstrayante. Pétur est un mélange entre les deux et comme Jacob il cherchera le lien entre les deux, mais il trouvera, lui, une langue entière.

S. Hammar parle également de « la langue 'comme si' » dans l'œuvre de Tunström.³ Dans les rêves, les mots "comme si" sont inutiles, car nous ne nous posons pas la question de savoir si les choses peuvent arriver ou non. Il en va de même dans les romans de Tunström, qui n'utilise pas souvent cette expression. Lorsqu'une chose arrive, le lecteur pense qu'elle arrive vraiment, ce n'est pas seulement *comme si* elle arrivait. Cette expression est un résultat du travail de la source abstrayante. Dans la traduction française, ces mots sont souvent ajoutés, comme dans l'exemple de *Buveur de lune* que nous avons déjà cité :

¹ *Ibid.*, p. 32.

² « enande språklig princip » Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 293.

³ « 'som-om'-språket » Stina HAMMAR, *ibid.*, p. 34.

Un jour, elle avait parlé avec facilité, m'a-t-elle dit, mais ensuite les adjectifs étaient morts, *comme atteints par une sorte de virus*, puis les pronoms personnels.¹

Dans la version suédoise, les adjectifs de la femme sont morts d'un virus.² Paula prend soin d'une citrouille parce que pour elle, c'est un enfant. Lorsque son mari lui dit que c'est en réalité un fruit, Paula essaie de le lui expliquer avec ses mots à lui, c'est-à-dire d'utiliser la source abstrayante :

C'est COMME un enfant. COMME.³

Dans les romans, nous oublions souvent de traduire avec la source de la pensée abstrayante, car Tunström nous oblige à utiliser nos sens, à *voir* avec les mots. Une langue vivante utilise les deux sources en même temps, l'image et le mot. C'est pourquoi les textes sont remplis d'images et de métaphores. Si dans la société, il faut expliquer le travail de la source de la pensée sensible par celle de la pensée abstrayante, ce n'est pas toujours nécessaire dans les romans de Tunström.

¹ *Le Buveur de lune*, p. 68. (Souligné par nous.)

² « En gång hade hon varit lättpratad, sa hon, men så hade adjektiven dött ut, det var något sorts virus, sedan var det de personliga pronomina [...] » *Skimmer*, p. 54.

³ *Les Saints géographes*, p. 184.

II. La quête de la liberté individuelle

1. L'ordinaire et la différence

Le conflit entre l'ordinaire et la différence

Dans tous ses romans, Tunström décrit ce qui est différent et, par conséquent, entre en conflit avec ce qui est ordinaire. Son œuvre montre la présence d'une règle de normalité dans la société qui veut que tout ce qui se trouve en dehors de celle-ci soit des exceptions, des minorités. On peut définir le comportement ordinaire à l'aide de la notion de "loi de Jante". Chez l'auteur, le représentant de l'ordinaire est souvent le Suédois typique qu'il définit dans *Au Fil du temps* comme le résultat de deux courants principaux : « celui de la religion, descendant, en train de disparaître et celui du mouvement ouvrier, ascendant ».¹ Ce personnage est marqué par la loi de Jante, dictant que personne n'a le droit de se montrer meilleur que les autres, d'être *quelqu'un*. Cette attitude envers la vie doit son nom à la ville fictive de Jante, dans l'œuvre d'Aksel Sandemose (1899-1965).² Lorsque Sandemose parle des habitants de cette petite ville norvégienne, qui, en réalité, n'existe pas sous ce nom, c'est en effet comme lorsque Tunström parle des habitants de Sunne dans ses romans.³ Les habitants de Jante « firent donc les frontières de Jante, et celui qui voulait passer outre était un traître à Jante. Et sur ces capacités immuables ils établirent leur morale. Celle-ci prit force de loi, et la loi dégénéra en religion. [...] Avec la loi de Jante les hommes tuent toutes leurs chances... »⁴ Dans le village de Jante, la plupart des hommes deviennent « des bêtes de somme, et ils veulent que les autres le soient aussi. Tu crois peut-être que tu es plus que nous ? »⁵ Dans cette ville, beaucoup de sujets de conversation étaient interdits aux habitants, et lorsque quelqu'un parlait il fallait le faire d'une voix hésitante, les yeux

¹ « den nedåtgående, försvinnande religionens och den uppåtsträvande arbetarrörelsens » *Under tiden*, p. 103.

² Voir par exemple son roman *En flyktning krysser sit spor*, Oslo, Aschehoug, (1933/1955) 1970.

³ Aksel, SANDEMOSE, *Un fugitif revient sur ses pas*, *Germanica*, 1, 1987, p. 209-217.

⁴ *Ibid.*, p. 212-213.

⁵ *Ibid.*, p. 214-215.

baissés et accompagner ses paroles de mille précautions.¹ Plusieurs des personnages de Tunström vivent selon les règles de la loi de Jante, car, pour être accepté, il faut qu'ils soient ordinaires, ce qui se définit comme suit : Premièrement, il faut se contenter de ce qu'on a et ne pas demander plus, comme Rita Karin dans *La Boule de pissenlit* qui, après avoir essayé d'y échapper, accepte son sort et commence à travailler à la Caisse Agricole. Deuxièmement, il faut suivre la norme, c'est-à-dire se comporter comme les autres. Pour cela, il faut tout d'abord être né au même endroit que les autres, sinon on a inévitablement un comportement différent. Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran comprend que les gens ne sont pas pareils quand Lars offre deux couronnes à la place d'une en cadeau d'anniversaire à son camarade de classe. Lars réalise trop tard qu'il a transgressé la norme. Plus tard, il danse la rumba sans comprendre que ce n'est pas une danse qu'on a le droit de pratiquer à Sunne. Göran pense que cela n'a pas d'importance puisque son ami, un jour, va partir de toute façon, et qu'il n'a donc pas besoin d'être intégré. Comme Göran aimerait aussi partir, il danse avec Lars. Pour lui il s'agit d'une révolte, il transgresse consciemment la norme. Troisièmement, il faut être simple et discret, car il est considéré comme très mauvais de se distinguer, de déranger les autres ou de se mêler de leurs affaires. Quatrièmement, il ne faut pas avoir de sentiments forts et ni être heureux, ni se plaindre de son malheur. Une personne qui trouve le bonheur doit le cacher, puisqu'il y a toujours des malheureux dans son entourage. Solveig, dans *L'Oratorio de Noël*, souriait et riait, mais c'était un comportement différent. « Les paysans d'ici n'étaient pas des rieurs, le rire était une trahison. »² Cinquièmement, il ne faut pas être meilleur, plus riche ou plus intelligent que les autres et si c'est tout de même le cas, il ne faut pas le montrer. Le maître d'école dans *L'Oratorio de Noël* apprend aux enfants qu'ils n'ont pas le droit de faire les importants et il punit Sidner parce que sa rédaction est différente et meilleure. Enfin, il faut être modeste et rester à sa place. Stellan s'occupe bien du magasin, mais il ne veut pas devenir propriétaire. Il sait que ce n'est pas pour lui et les habitants de Sunne le respectent pour sa simplicité. Les personnages qui acceptent la loi de Jante, vivent néanmoins selon un grand paradoxe :

Tous sont également grands, mais tous croient que les autres sont plus grands. [...] Il est devenu impossible pour un individu

¹ *Ibid.*, p. 213.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 177.

de s'insurger – il met bien trop longtemps à découvrir qu'il a été dompté, si jamais il le découvre un jour. La plupart ne le font jamais.¹

Georg comprend dans *Les Filles des dieux* qu'il a été trop ordinaire et il le regrette, parce qu'il sait que cela l'a empêché de faire ce qu'il aurait voulu. Il explique que l'aspect positif des gens fous, c'est qu'ils « prennent des raccourcis à travers les conventions ». ² Tunström est sans aucun doute critique vis-à-vis de cet aspect ordinaire de la société, car cela empêche l'épanouissement de la personnalité, mais il montre qu'il est néanmoins nécessaire comme contrepoids, car ce qui est différent prend un sens seulement en comparaison avec l'ordinaire.

En face de l'homme ordinaire se trouve donc l'homme différent. Les personnages principaux font généralement partie des différents, mais nous en trouvons aussi parmi les personnages secondaires, comme par exemple le roi du Canon, dans *L'Oratorio de Noël*. La liberté est fondamentale dans la capacité d'être différent. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, c'est un personnage ordinaire, Stellan, qui parle de tous ces hommes différents qui sont venus à Sunne. Lorsqu'il rencontre Ed, l'astronaute, celui-ci dit : « Alors comme ça, tu es resté ici ? » ³ Le mot *resté* établit la distance entre eux et Stellan comprend qu'Ed le méprise parce qu'il est toujours là. Tunström / Stellan reprend la phrase, mais cette fois, ce mot porte une majuscule : « Comme ça, tu es Resté ? » ⁴ La majuscule montre l'importance du mot et les complexes d'infériorité du narrateur. En réalité, Ed n'est peut-être pas si méprisant que Stellan le pense. Ce dernier est cependant très conscient de ce que représente la différence entre eux et il aurait probablement pu être moins ordinaire s'il avait cru davantage à ses propres capacités. Par contre, à propos de Bastiano, dans *La Boule de pissenlit*, il n'y a pas de doute. Il montre ouvertement son mépris envers les gens ordinaires et pense qu'ils ne vivent pas pleinement. Selon lui, c'est pour cette raison qu'ils ont peur de mourir. Lui-même et tous les gens différents peuvent mourir en paix, puisqu'ils savent qu'ils ont vécu leur vie et fait ce qu'ils

¹ Aksel SANDEMOSE, *Un fugitif revient sur ses pas*, p. 214.

² « de gâr genvägar rätt genom konventionerna » *Guddöttrarna*, p. 147.

³ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

voulaient faire. Dans son cas, il s'agit de voyager, faire des rencontres, surtout avec des femmes, et fonder une famille. Dans la nouvelle *Merci pour Kowalowski*, il arrive quelque chose d'incroyable : un personnage ordinaire est pris pour quelqu'un d'autre, un individu qui *est* quelqu'un.¹ L'idée qu'il aurait pu être quelqu'un fait naître en lui la curiosité et il change, devient différent. Il se donne d'autres images et trouve la liberté d'être la personne qu'il veut. Il va de soi que ce qui est ordinaire n'est ordinaire qu'aussi longtemps que la plupart s'y soumettent, tout comme ce qui est différent n'est différent que tant qu'il reste en conflit avec l'ordinaire :

Et s'ils deviennent par trop nombreux, ils ne sont plus des gens d'exception, alors c'est une autre situation politique qui s'instaure et nous n'y sommes pas encore.²

Définissons maintenant la différence dans l'univers tunströmien en distinguant les facteurs qui rendent un personnage différent. Un premier facteur est géographique. Un personnage qui n'est pas né et qui n'a pas grandi dans un certain lieu, reste pour toujours un étranger. Il a beau essayer de s'adapter, l'intégration ne se fait pas. Hans-Cristian explique :

Dans chaque village, il y a quelqu'un qui 'n'est pas d'ici'. Chez nous, ils s'appelaient les Gustafsson, ils venaient de la ville et ça suffisait pour qu'on les dise différents.¹

Dans *Le Cas des framboises*, ce problème est très apparent. Sur l'île où se passe l'action, les habitants sont divisés en deux groupes, "les marrons" et "les blancs" d'après les couleurs de leurs maisons. Les "blancs" sont les "indigènes" et les "marrons" sont les estivants, les visiteurs. Les "blancs" sont en voie de disparition, car ils finissent par partir. Parfois ils reviennent comme des estivants et deviennent ainsi "marrons". Grand-mère est la seule qui n'est ni "blanche", ni "marron". Elle parle trop de ce qui se passe pour être intégrée parmi les "blancs" et pas suffisamment de ce qui ne se passe pas pour être acceptée parmi les "marrons". La distance géographique n'est pas toujours très grande. Quand Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, rencontre Lars pour la première fois, il trouve que celui-ci est différent et il comprend qu'il vient de l'autre bout de la ville. « Aussitôt arrivé de l'autre côté du pont, les gens étaient très

¹ *De Planète en planète*, p. 805-832.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 251.

bizarres. »² Ici il s'agit des différences entre les quartiers d'une ville. De l'autre côté du pont, il y a une autre sorte de gens, issus d'une autre classe sociale, avec d'autres habitudes. Les deux groupes ne se mélangent presque jamais et lorsque cela arrive, la rencontre est passionnante. Göran compare la situation avec un zoo, mais les enfants « ne savaient pas vraiment qui était à l'intérieur de la cage et qui était à l'extérieur. »³ Cette sorte de singularité peut également donner des réactions positives. Dans *Le Voleur de Bible*, Dahlén et sa mère viennent de Stockholm et cela leur attire le respect. Il y a aussi quelques cas où une personne venant d'ailleurs est intégrée immédiatement, comme Hans-Cristian, grâce à son rôle de pasteur. Une autre sorte d'étrangeté concrète est celle qui est due au fait qu'on a un aspect différent. Les exemples sont nombreux : Ida, dans *Le Voleur de Bible*, qui est grosse, son fils Johan, qui a une malformation, Le Zona, dans *Les Saints géographes*, qui est très grand, ou encore Torin, dans *L'Oratorio de Noël*, qui est laid et a les cheveux roux. Une personne peut être différente grâce à un métier rare, comme par exemple l'astronaute dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. Quand Stellan le rencontre, il est content de s'associer à un si grand événement, mais il pense en même temps que cet homme est un peu *trop* grand pour les gens ordinaires de la ville de Sunne. Il est attiré par ce qui est différent, mais il en a également peur. Il va de soi que nous trouvons, dans ce groupe, toutes les célébrités : les sportifs, les acteurs, les hommes politiques, etc., mais aussi les personnages qui ont un don artistique comme Maren dans *Quarantaine* ou Solveig dans *L'Oratorio de Noël*. Souvent le fait d'être différent va de pair avec celui d'être doué, et la différence est aussi souvent une question de tempérament. Certains personnages semblent différents et le restent malgré ce qu'ils font et où qu'ils se trouvent. Ces personnages sont conscients de leur différence et en sont fiers. Ils ont le courage d'être ce qu'ils sont au fond et transgressent les normes sans peur des réactions. Tunström utilise le mot *chercheurs* pour ces personnes. Lorsque Bengtsson a rencontré Gunder Hägg, il écrit dans une lettre :

¹ *Les Saints géographes*, p. 71.

² « Så fort man kom på andra sidan bron blev folk väldigt knepiga. » *Prästungen*, p. 17.

³ « inte riktigt visste vem som var innanför buren och vem som var utanför » *ibid.*, p. 19.

Ce coureur est un homme très distingué et très cultivé, qui a reconnu devant moi être un Chercheur, un homme qui espérait arriver un jour au but !¹

Les *chercheurs* sont des personnages qui sont en quête d'autre chose dans la vie et qui ne seront pas satisfaits avant de l'avoir trouvé. Le but est pourtant avant tout de chercher, non pas de trouver. Pour être capable de chercher, il faut d'abord trouver la liberté de le faire. Bastiano explique, dans *La Boule de pissenlit*, que certains désirent la liberté, d'autres non. C'est une question de volonté, non pas de possibilité (économique ou autre). Un homme l'a dans le sang ou il ne l'a pas, selon Bastiano. Dans *Le Cas des framboises*, c'est surtout Monica qui symbolise la différence. Elle suit son chemin à elle, mais elle ne semble pas l'avoir choisi consciemment. Il s'agit d'une puissance qu'elle a à l'intérieur d'elle-même.

Si ces derniers font tout pour se distinguer, d'autres expriment le besoin d'être acceptés, malgré leur différence. Dans *Les Saints géographes*, il y a le Zona, l'idiot du village, un homme qui mesure presque deux mètres et qui a le regard d'un garçon de onze ans. Il essaie de s'intégrer, mais la société ne voit en lui qu'un idiot. Dans *Les Filles des dieux*, il y a Lagergren qui est homosexuel. Il n'ose pas l'avouer, puisqu'il sait que ce ne sera pas accepté. Les gens se doutent quand même de la réalité, ils en rient et parlent de lui derrière son dos. Seuls les enfants, qui ne sont pas encore détruits par les paroles des adultes, le laissent tranquille. Mais la solitude le ronge, lui, ainsi que les autres exclus.

Les réactions devant la différence

La différence provoque beaucoup de réactions parmi les personnages ordinaires.

C'était la différence que l'on ne supportait jamais. Et cela créait une tension insoutenable.²

Un comportement qui va à contre-sens des normes laisse des traces dans la vie et il est commenté d'une manière positive ou négative. Ces réactions sont très diverses et vont de la peur à l'admiration. C'est à travers le comportement des gens que nous reconnaissons la différence. Tunström lui-même a été confronté à de telles réactions,

¹ *Les Saints géographes*, p. 143.

² Aksel SANDEMOSE, *Un fugitif revient sur ses pas*, p. 212.

comme il l'explique dans une interview faite par Kristina Lindström.¹ A 22 ans, lorsqu'il est interné dans un hôpital psychiatrique, il peut enfin être lui-même :

Là j'ai eu droit, pour la première fois, d'être le fou que j'avais toujours été, à leurs yeux.²

Ceux qui ne voient en lui qu'un fou sont les gens de la société où il a grandi, qui trouvent qu'il est différent parce qu'il lit beaucoup et parce qu'il est curieux et rêveur. Une des réactions les plus courantes dans les romans est la peur, car la personne différente est menaçante et effrayante. Philip dans *Arielle* n'arrive pas à voir le côté positif des ailes de sa fille.³ Il voit seulement qu'elle est difforme et il veut que sa différence disparaisse pour qu'elle devienne une fille normale. La réaction de Fredrik quand Ida lit son premier poème, dans *Le Voleur de Bible*, est aussi due à la peur. Il craint qu'elle trouve un moyen de se libérer de lui et de partir. Le poème, ici un symbole de la différence, devient son rival. Sa réaction est par conséquent très violente : il la frappe en l'accusant de faire l'importante. Dans ce même livre, Johan vole dans un rêve, puisque dans les rêves rien n'empêche la liberté, et il voit comment les autres enfants réagissent par rapport à sa capacité. Ils le voient comme un intrus, qui dérange et fait peur. Un garçon jette une pierre et les ailes se cassent, car la différence, perçue comme une menace, doit être détruite. Dans *Les Saints géographes*, c'est l'enfant du Zona et de Maj, qui constitue ce danger. Les parents sont considérés comme des personnes différentes, mais ils font quand même partie de l'image de la vie de tous les jours. Lorsque l'enfant arrive, cela dégénère. La soi-disant tolérance ne peut pas aller jusqu'à là :

Quelles garanties avons-nous que l'enfant ne deviendra pas asocial ? Les membres se sentaient menacés par cet enfant, non seulement on préparait le terrain pour le vol de pommes et les vitres brisées mais, pire encore, c'était la société toute entière, avec ses grosses villas et ses épaisses haies les entourant, qui était menacée.⁴

¹ Kristina LINDSTRÖM, "Kärlekens Måltavla", p. 53.

² « Där fick jag för första gången vara den där dären jag alltid hade varit - i deras ögon. » *ibid.*, p 53.

³ *De Planète en planète*, p. 833-882.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 205.

Les habitants de Sunne ne peuvent pas prévoir comment cet enfant se comportera. C'est pourquoi il doit être enlevé à ses parents et pris en charge par des gens normaux. Faire le contraire reviendrait à encourager la différence et à permettre sa propagation.

Les réactions sont souvent critiques. Bastiano, dans *La Boule de pissenlit*, sait qu'une fois rentré du voyage, il ne peut pas espérer rencontrer de réactions positives. Il est tout de même déçu car personne ne s'intéresse à ce qu'il a fait et au lieu de l'admirer, ils lui reprochent de gaspiller sa vie. « La loi de Jante n'était pas simplement la loi, elle était au cœur de la langue elle-même, tout ce qui était dit pouvait se ramener à elle... On pouvait mettre fin à n'importe quelle discussion avec un paragraphe quelconque de la loi de Jante. »¹ Mais comme Sandemose le fait remarquer, souvent les paroles étaient inutiles, car il suffisait d'un regard.² Dans l'œuvre de Tunström, une phrase revient régulièrement sous différentes formes pour ainsi mettre fin à la discussion. Lorsque Göran montre son savoir, dans *Le Gamin du pasteur*, il y a immédiatement une réaction de sa camarade de classe Henning. « – Il faut toujours que tu fasses l'important. »³ Il n'y a rien de pire dans les livres de Tunström que d'être prétentieux. Cela signifie que l'on pense être meilleur que les autres et qu'en plus on s'en vante. Judith, dans *Les Saints géographes*, essaie d'encourager son mari en disant que les autres ne l'apprécient pas à sa juste valeur parce qu'il est différent. Elle l'aime, *bien qu'il soit différent*, mais lui, il aurait voulu qu'elle l'aime *parce qu'il l'était*. Puis Judith ajoute : « Mais ne deviens pas trop prétentieux non plus. »⁴ Cela montre qu'elle ne veut pas qu'il soit fier de sa singularité, même si elle l'accepte.

Plusieurs personnages expriment de l'admiration pour la différence. Lorsque Stellan rencontre Ed dans son enfance, il est très fier de connaître un Américain, quelqu'un qui vient d'ailleurs, et il veut le montrer à ses camarades. De même Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, a un ami qu'il admire parce qu'il est différent : Lars. La jalousie est étroitement liée à l'admiration. Lorsque Anna voit les ailes de sa fille Arielle pour la première fois, sa première réaction est de les montrer à tout le monde. Ensuite elle hésite. « Qui peut supporter de voir la liberté des autres ? »⁵ Arielle a quelque chose

¹ Aksel SANDEMOSE, *Un fugitif revient sur ses pas*, p. 213.

² *Ibid.*, p. 213.

³ « – Du ska jämt gör dej så märkvärldi du. » *Prästungen*, p. 62.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 106

⁵ *De Planète en planète*, p. 846.

que les autres n'ont pas et sa mère sait que cela ne va pas être accepté. Dans *L'Oratorio de Noël*, les gens pensent que Torin commence à faire l'important parce qu'il a été interviewé à la radio et qu'un simple tailleur de pierre comme lui ne devrait pas se comporter différemment. Les gens l'envient pour son succès et le critiquent volontiers pour le rabaisser à leur niveau. Un résultat de la jalousie des autres est la honte d'avoir réussi. Quand Victor revient à Sunne et rencontre Egil, il se sent mal à l'aise, car il a honte. Pour beaucoup de personnages la réussite est une sorte de trahison envers les gens ordinaires.

Enfin il y a la reconnaissance. Le comportement étrange de Paula est critiqué par son mari, tandis que d'autres, par exemple Ivan, l'encouragent et défendent son droit d'être comme elle veut, car ils se reconnaissent dans sa différence. Lorsque certains personnages rencontrent quelqu'un de différent, ils se sentent proche de celui-ci. Sidner, dans *L'Oratorio de Noël*, est inquiet avant de rencontrer le fou dans l'asile, mais ensuite il se reconnaît dans ses paroles et trouve chez lui une compréhension pour ce qu'il ressent lui-même depuis le décès de sa mère. C'est le choc de cette reconnaissance qui rend Sidner malade.

La critique envers la société de Sunne

Nous trouvons chez Tunström une critique sociale, par exemple dans la description des ouvriers et des cadres dans *Le Gamin du pasteur*. Göran rend visite à son grand-père dans le Dalsland. Dans son village, les gens travaillent soit à l'usine, soit dans le bureau de l'usine. Ces derniers sont des supérieurs, comme le montrent leurs chemises blanches. Les ouvriers sont aussi facilement reconnus par leurs visages ridés. La chemise blanche revient souvent comme symbole de la réussite. L'oncle Wilhelm en porte toujours une, même quand il travaille la terre, parce qu'il veut montrer aux autres qu'en réalité il vaut plus, qu'il aurait pu être quelqu'un d'autre, si seulement il avait eu l'occasion d'étudier. Tunström ne fait que laisser Göran, le narrateur, observer sans porter de jugement, mais la critique est tout de même évidente entre les lignes.¹ Les personnes de bas niveau social n'ont pas les mêmes possibilités d'être différentes et elles sont encore plus enfermées. Le grand-père de Göran voulait être musicien, mais il

¹ Voir *Prästungen*, p. 73.

pense qu'il n'en a pas le droit, vu son état de simple ouvrier. Les ouvriers sont leur propre ennemi, car l'oppression vient souvent d'eux-mêmes. Dans *Le Voleur de Bible*, la famille Lök en est un bon exemple. Fredrik et les autres n'ont aucune chance, à cause de leur milieu, pauvre dans tous les sens du terme, mais c'est surtout parce qu'ils ne désirent pas en sortir. Johan est le seul qui réussit, grâce aux études et à sa volonté de quitter ce milieu. La critique est visible aussi dans les descriptions révélatrices des scènes d'hôpital. Paula explique dans *Les Filles des Dieux* qu'elle n'a pas été traitée comme une personne vivante mais comme un objet, sur lequel les médecins faisaient des expériences peut-être dangereuses. Elle est convaincue que quelque chose a été abîmé dans son cerveau après le traitement par électrochocs. Hans-Cristian finit par admettre que c'était moins bien que ce qu'il pensait au départ. Sa confiance dans le service médical n'est plus aussi forte.

L'objectif critique de Tunström est cependant avant tout de démontrer l'étroitesse d'esprit des habitants de la ville.

D'ailleurs, je considère qu'il faut démolir La Ville entière.¹

Avec cette allusion à Scipion et à Carthage, Tunström exprime, à travers Bastiano, ses sentiments par rapport à la ville de son enfance. Sunne, cette petite ville d'environ 5000 habitants, située non loin de la frontière norvégienne, ressemble à la ville natale de Sandemose, Nykøping Mors, à laquelle celui-ci a donné le nom de Jante. Cette dernière « était au début de XX^e siècle une petite bourgade industrielle de 6000 habitants, avec une population ouvrière assez homogène. Il y existait une certaine vie associative. La tempérance et le socialisme y étaient les grandes questions dont l'on débattait. Traditionnellement on y distinguait les ouvriers et les 'gens bien'. »² Tout comme *Un Fugitif revient sur ses pas* est un grand règlement de comptes avec Nykøping Mors, l'œuvre de Tunström l'est avec Sunne. Ce dernier, qui au début dissimulait le vrai nom de la ville, a fini par le révéler. Sandemose a écrit son roman dans une époque de crise, de guerre idéologique et de menace de dictature, et pourtant, le livre ne parle pas de cette actualité, mais d'une dictature intérieure.³ G. Ueberschlag constate que Jante

¹ « För övrigt anser jag att hela Köpingen bör rivas. » *Maskrosbollen*, p. 20.

² Georges UEBERSCHLAG, "Sandemose, outsider persécuté par lui-même", *Germanica*, 1, 1987, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 184.

« montre bien avant Hitler comment le fascisme s’empare de l’intérieur d’une cité et la transforme en véritable camp de concentration. [...] C’est la masse anonyme qu’il rend responsable de cette dictature sans dictateur. »¹ De même, les romans de Tunström se déroulent souvent dans l’ombre de la Seconde Guerre mondiale, mais la véritable guerre a lieu à l’intérieur du pays. L’auteur va jusqu’à comparer l’ordre suédois avec celui de l’Allemagne sous Hitler. Dans *Les Filles des Dieux*, Hans-Cristian parle de Georg qui a été interné. Hans-Cristian regrette de ne pas l’avoir suivi davantage dans ses aventures et obsessions. Il comprend enfin que si tout le monde se comportait comme Georg, avec le même enthousiasme et la même liberté, il serait possible d’arriver à davantage de résultats.

Est-ce que ce sont les frontières, l’ordre que nous voulons ?
C’est sur de tels mots que Hitler chevauche là-bas au sud. Il a
créé un modèle, un ordre, que personne n’a le courage de
rompre. J’aurais aimé avoir un peu de la ferveur de Georg.²

Le manuscrit de Sandemose a d’abord été refusé, par crainte qu’il « ne fût ressenti comme un long réquisitoire contre les conventions et contre la morale. »³ Les romans de Tunström n’ont pas produit une telle réaction, sans doute parce qu’ils ont été publiés plus tard et avant tout parce que la critique y est moins provocante. Et pourtant on peut les considérer, eux aussi, comme un tel réquisitoire. Tunström connaît bien les avantages et les inconvénients de cette société qu’il décrit, puisqu’il y a vécu. C’est un milieu qui enferme et qui empêche les gens de se comporter comme ils le veulent, où les personnes se soucient davantage de ce que les autres vont penser de leurs actes, que de leur propre bonheur. Plusieurs de ses personnages font tout pour partir. Lorsque Göran, enfin, quitte la ville dans *Le Gamin du pasteur*, il est heureux, parce que l’Europe est le contraire de Sunne. Cela lui est égal de savoir où il va et ce qui va se passer, l’important, c’est qu’il a échappé à cette ville ennuyeuse.

Sunne symbolise une société qui enferme les gens avec des lois et des règles, du travail et des devoirs. Dans une telle société, il n’y a, tout simplement, pas de place pour la

¹ *Ibid.*, p. 197.

² « Är det gränserna, ordningen vi vill ha? Det är ju såna ord Hitler rider på därnere. Han har skapat ett mönster, en ordning som ingen vågar bryta sig ur. Jag önskar jag haft något av Georgs glöd. » *Guddöttrarna*, p. 14.

³ Georges UEBERSCHLAG, “Sandemose, outsider persécuté par lui-même”, p. 184.

liberté. Le personnage qui a donné son nom à la nouvelle *Jimmy Tulipe* est un esprit de l'air, l'incarnation de la liberté, qui vient sur terre pour connaître la vie des humains.¹ Dès qu'il s'approche de notre planète, il devient lourd, obtient un corps, qui l'attire vers le bas. Il rencontre une femme qui donne naissance à son enfant, puis elle l'oblige à travailler aux champs pour le nourrir. A travers cette femme, il est attaché à la vie humaine et tout se transforme en labeur physique. Le blé ne pousse pas à cause de la sécheresse et quand la pluie arrive enfin, il pleut jusqu'à ce que tout soit inondé. La femme et l'enfant meurent et l'esprit retrouve sa liberté en échappant à la vie humaine. De nombreux exemples montrent que cette société empêche les personnes de faire ce qu'elles ont envie de faire. Dans *La Boule de pissenlit*, c'est Rita Karin qui en souffre. Selon Bastiano elle a des lèvres « qui jour après jour deviennent de plus en plus bleues dans une ville qui se serre si étroitement contre ses hanches, parce qu'elle aimerait mieux s'asseoir dans une prairie à flanc de coteau et sucer un brin d'herbe, trouver un mégot humide de sueur dans sa poche, se coucher sur le dos et dire : samedi nous sortons danser. »² L'étroitesse de la ville revient régulièrement dans l'œuvre de Tunström. Georg est un « extasié » : « L'extasié est, dans une localité comme Sunne, le plus seul des gens. Il ressent que la société l'écorche. »³ De même Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, souffre de la même étroitesse : « Sunne toute entière m'écorche. »⁴ « La Norvège est étroite. La Suède est vachement étroite. »⁵ La critique s'exprime souvent par la comparaison avec d'autres pays. Les voyages de l'auteur lui ont permis de comparer les pays et les cultures : « Dans l'Inde irrationnelle, j'ai essayé de parler le langage du rationnel, pour ne pas me noyer – dans la Suède rationnelle, je souhaite maintenir vivant l'irrationnel pour ne pas me dessécher. »⁶ En d'autres termes nous pouvons dire que si la source de la pensée abstrayante est trop dominante en Suède, comme le chapitre précédent l'a montré, elle n'est pas assez importante dans d'autres pays. En quittant l'un des pays pour l'autre, l'auteur trouve un certain équilibre.

¹ Göran TUNSTRÖM, *Det sanna livet*, Stockholm, Bonniers, 1996, p. 65-74.

² « som dag efter dag blir blåare i en köping som klämmer så trångt mot hennes höfter, för att hon mycket hellre vill sitta i en gräsbacke och suga på ett strå och hitta en svettig fimp i fickan, lägga sig på rygg och säga: på lördag går vi och dansar. » *Maskrosbollen*, p. 180.

³ « Extatikern är på orter som Sunne den ensammaste bland människor. Han känner hur samhället skaver på honom. » *Guddöttrarna*, p. 209.

⁴ « Hela Sunne skaver på mig. » *Prästungen*, p. 203.

⁵ « Norge är trångt. Sverige är förbannat trångt. » *ibid.*, p. 212.

⁶ *Partir en hiver*, p. 193.

L'action du *Buveur de lune* se déroule en Islande, où autrefois toute la société était composée de poètes. Lorsqu'elle était soumise au Danemark, il y avait des lois que personne ne comprenait et qu'il fallait, par conséquent, transgresser. Dans un tel état de chaos, tout le monde pouvait être poète. Quand les problèmes surviennent avec le diplomate français, le père est forcé de se taire et sa réaction est forte. Il se « considère comme piétiné dans ce pays dit libre, dans lequel la liberté de parole fut un guide ». ¹ À côté de l'Islande, la Suède semble encore plus rationnelle, puisque les lois et les règles doivent être suivies à la lettre, puisque la bureaucratie est forte et puisque les gens sont gouvernés et même inhibés. L'impossibilité de suivre toutes les règles crée de la honte et des sentiments de culpabilité chez les habitants. Stellan doit un jour, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, aller à *Systembolaget*, le seul magasin où l'on peut acheter des boissons alcoolisées. Il se sent très mal à l'aise et admet qu'il préférerait aller chez le dentiste. Stellan a honte parce que la société le condamne à cause de son envie de boire. Afin de montrer qu'il ne fait pas partie des alcooliques, il demande toujours des conseils culinaires à la caissière. En expliquant qu'il va boire en mangeant, il a une raison plus acceptable pour boire.

Dans des villes de taille petite et moyenne partout dans le monde, les gens ont l'habitude de se tuer, puisqu'il n'y a pas de place pour un trop grand nombre de gens de différentes sortes. ²

Dans cette phrase, la critique est évidente. Ceux qui sont différents et refusent de s'insérer entrent en collision avec les règles de la communauté. La société, en étant trop fermée, élimine certaines personnes, car à Sunne, il n'y a pas de place pour la différence. Lorsque Georg comprend qu'il ne peut rien changer, il veut seulement partir de la ville. La vie dans un autre pays lui ressemblera plus, et il pourra être lui-même sans transgresser les normes. L'uniformisation commence déjà à l'école. Dans *La Boule de pissenlit*, Bastiano, qui est doué, ne réussit pas très bien à l'école et s'étonne de voir que Selia réussit, bien qu'elle ne soit pas très intelligente. L'assiduité est plus louée que l'intelligence, puisque la première est une qualité positive, tandis que la deuxième est négative dans une société dirigée par la loi de Jante. Irwing s'inquiète de ne pas avoir

¹ *Le Buveur de lune*, p. 103.

² « I små och medelstora köpingar världen över brukar ju människor skjuta sig, eftersom det inte finns plats för folk av allt för många slag. » *Guddöttrarna*, p. 123.

son Baccalauréat, mais Bastiano le rassure en disant que dans leur système de société, tout le monde doit réussir, même ceux qui ne le méritent pas, et critique ainsi le système.¹ Bastiano utilise Irwing pour connaître les normes, car par les réactions de celui-ci, il sait s'il a fait une bêtise, c'est-à-dire quelque chose qui transgresse la loi de Jante.

L'écriture de Tunström est donc une révolte contre la mentalité qui prône la modération et l'utile. En même temps, l'auteur défend sa ville en disant que ce que l'on voit à la surface n'est pas forcément toute la vérité. Sous cette surface, il y a des gens qui sont différents, qui rêvent et qui font rêver les autres, qui sont en quête.

2. La libération de la culture

La liberté tunströmienne

Libre et liberté sont des mots clés dans les romans de Tunström. Commençons par définir ce qu'il entend par la liberté. Être libre signifie que la personne peut se réaliser et suivre son propre chemin, sans être obligée de tenir compte de ce que pensent les autres dans la communauté. Il s'agit d'avoir le courage d'être soi-même, même si cela signifie être différent, et accepter d'être ce que l'on est, car c'est seulement à ce moment-là qu'une satisfaction d'un niveau plus élevé peut être atteinte dans la vie. « La libération est de s'être trouvé, d'être en harmonie avec soi-même. »² La définition de la liberté doit pourtant rester indéfinie, car comme l'explique Pétur dans *Le Buveur de lune* : « La nature de la liberté, ai-je appris, consiste bien en ce que cette nature n'est pas définitive. La fonction de la liberté est de modifier la nature de la liberté, de devenir d'instant en instant autre chose que ce qu'elle est. Elle représente la possibilité du développement [...] »³ Plusieurs personnages sont à la recherche de cette liberté, mais une fois trouvée, elle est difficile à assumer. Dans *La Parole du désert*, Jésus n'accepte pas les lois des Romains, ni celle des prophètes, car l'ordre signifie pour lui l'esclavage.⁴ Il constate que pour la plupart des gens, la liberté est menaçante et difficile à supporter : « La liberté était un joug, le plus lourd de tous. C'était un rêve insensé qui nous imposait des

¹ *Maskrosbollen*, p. 37. Voir aussi notre p. 274.

² « Befrielse är att ha hittat sig själv, att ha kommit i samklang med sig själv. » *Guddöttrarna*, p. 5.

³ *Le Buveur de lune*, p. 156-157.

⁴ *La Parole du désert*, p. 107.

exigences énormes. »¹ La malédiction de Jésus est d'être obligé de prêcher cette liberté tout en sachant que les gens ne la supporteraient pas :

C'était cruel de leur octroyer ce dur labeur qu'est la liberté car elle exigeait la responsabilité totale. Elle était mouvement et changement, travail perpétuel qui remettrait nos vies, nos habitudes et nos caractères en question. Elle voulait nous forcer à voir les choses sous un jour nouveau.²

Tunström décrit un monde absurde dépourvu de sens, où la liberté est dissolue et où l'homme est seul. Chercher la liberté signifie donc vouloir devenir responsable de sa propre vie. Les problèmes que les romans se posent sont universels, car il s'agit de la condition de l'homme, à Sunne ou ailleurs, comme par exemple en Nouvelle Zélande. Dans un mémoire, Henrik Brandberg a étudié l'existentialisme dans *L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible*. Il prétend que la raison pour laquelle les personnages nous touchent tant, c'est qu'ils se trouvent devant les mêmes problèmes existentiels que nous rencontrons tous et qu'il ne faut donc pas s'enfermer dans une interprétation religieuse des textes de Tunström.³ Dans *Le Voleur de Bible*, nous trouvons en effet des références à Sartre par la terminologie. Selon l'existentialisme, l'homme n'est pas déterminé d'avance par son essence, mais libre et responsable de son existence. H. Brandberg constate que, comme Sartre et Camus, Tunström utilise les mythes pour donner des archétypes qui aident l'individu à s'orienter dans l'existence.⁴ Cependant, le mythe contient un aspect négatif « lorsque l'homme se laisse diriger par [lui] et suit son schéma d'action défini à l'avance et par là renonce à un examen de conscience individuel et à la recherche d'une compréhension personnelle. De cette manière, le mythe peut être synonyme de mensonge, puisqu'il enlève à l'homme la responsabilité de ses propres actions. Conformément à cette définition du mythe, j'ai aussi choisi de voir ce dernier comme équivalent à l'influence déterminante du passé sur le destin de

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 108.

³ Henrik BRANDBERG, *Existentialism hos Göran Tunström*, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 3. Nous analyserons de plus près les mythes dans la partie suivante de notre travail, p. 284 et ss.

l'homme. »¹ H. Brandberg explique qu'Aron, de *L'Oratorio de Noël*, n'accepte pas la mort de Solveig et vit à partir de cet instant dans l'inauthenticité, selon la terminologie de Sartre.² Il laisse la responsabilité à Solveig, qui lui dicte ce qu'il faut faire. Au fond, il sait très bien que sa femme est partie, mais il préfère se mentir à lui-même plutôt que d'accepter la vie telle qu'elle est. En comprenant finalement qu'elle est vraiment morte, il n'a pas la force de transformer sa vie en une vie authentique, par exemple avec Tessa, mais il fait un choix authentique pour la première fois, en se jetant à l'eau, et il se libère ainsi de sa vie mensongère. Son fils, Sidner, fuit la responsabilité de ses choix en se réfugiant dans la folie et échappe aux exigences de la vie dans l'asile. « Du côté intérieur : l'absence d'exigences, le bon genre d'idiotie. A l'extérieur : la solitude, les exigences et les décisions à chaque pas. »³ Sidner commence sa vie authentique lorsqu'il rencontre Tessa et accepte les conséquences de ses actes. Victor vit, à son tour, longtemps dans l'inauthenticité avec sa mère, avant de commencer sa vraie vie. A la fin de l'histoire, il comprend que la vie est absurde, mais qu'il est capable de donner un sens à son existence, par exemple à travers la musique. Comme H. Brandberg le souligne, la musique est le symbole du sens de la vie qu'il a créé lui-même, sans l'aide de personne d'autre. Le conflit entre l'essence et l'existence chez Sidner revient chez Johan dans *Le Voleur de Bible* :

Certains jours ont un sens, d'autres non. Certaines vies ont un sens, d'autres non. D'habitude, je sais me programmer : les jours pairs, je force la vie à prendre un sens, une jubilation, une étincelle. Ça aide autant que l'autre possibilité démolit : contempler la surface uniforme de ce qui n'a aucun sens. Ou le contraire : car qui sait si ce ne sont pas les chiffres pairs qui empoisonnent ? Et puis il y a ces autres jours : quand le gong retentit, que l'Existence glisse la plaque protectrice sur ses dents et que l'Essence noue les lacets de ses gants de boxe. Elles se cherchent du bout des poings. Elles sautent, visent, frappent. L'arène dans ma poitrine tangué sous leur lutte, les côtes ploient. L'Existence mène aux points, l'Essence place un coup, l'arbitre interrompt. Elles en arrivent au corps à corps. Brefs crochets du droit, directs du gauche. Et un autre et un autre. Le

¹ « när människan låter sig styras av [den] och följer dess föreskrivna handlingsmönster och därigenom avsäger sig en individuell samvetsprövning och sökandet efter en personlig insikt. På detta sätt kan myten ses som liktydig med en livslögn då den undandrar människan ansvaret för dennes egna handlingar. Jag har i anslutning till denna definition av myten också valt att se denna som liktydig med det förflutnas determinerande inverkan på människans livsöde. » *ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 10-13.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 395.

gong retentit, mais jamais je ne vois le bras levé qui annoncerait que l'une des deux a vaincu, et qui me permettrait de me mettre au service de l'une ou de l'autre.¹

Comme Brandberg le souligne, Johan veut être libre, mais il est en réalité victime du déterminisme (de l'essence) et emprisonné par son passé.² Il réalise son projet pour se venger de son beau-père et montrer à tous qu'il a réussi, mais il se sent également coupable d'avoir fui son passé. Johan est prisonnier du mythe qui dit qu'il doit sauver Hedvig des Enfers.³ Cela signifie qu'il n'est pas responsable de sa propre vie, puisqu'il essaie de vivre sa vie pour elle. En prison, il comprend que son existence n'a eu aucun sens et que les études l'ont écarté de la vie. Ecrire à son fils est, selon H. Brandberg, le premier acte authentique qu'il fait, car en écrivant, il combat l'absurdité de son existence.⁴ Soulignons qu'il se trouve en prison lorsqu'il écrit, ce qui symbolise le fait qu'il n'est pas encore libre. Dans l'extrait cité ci-dessus, ni l'existence, ni l'essence n'arrivent à gagner le match de Boxe qui se joue à l'intérieur de Johan, mais il y a de l'espoir pour l'avenir.

Johan constate en prison que chaque homme est prisonnier d'une manière ou d'une autre :

Invoquant les Egards de l'Obéissance, nous nous bâtissons sans cesse de nouvelles prisons, et ceux qui lutent réellement pour libérer l'homme de l'oppression – extérieur ou intérieur – sont, comparés à ceux qui acceptent volontiers de se laisser diriger – de l'extérieur et de l'intérieur –, extrêmement rares.⁵

La plupart des gens se laissent donc diriger tandis qu'un petit nombre essaie de se libérer, sans pour autant toujours réussir. Cette direction intérieure et extérieure est en effet un obstacle à la libération et se montre sous différents aspects. Chez Tunström, la liberté est menacée par les parents, l'amour, la religion, la société, etc., mais aussi par la mort :

Nous vivons toujours sous les yeux de quelqu'un : de ceux des parents d'abord, puis peut-être de ceux de Dieu, ensuite, dans le

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 636-637.

² Henrik BRANDBERG, *Existentialism hos Göran Tunström*, p. 24-27.

³ Voir aussi notre chapitre sur le mythe d'Orphée et Eurydice, p. 288 et ss.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Le Voleur de Bible*, p. 637.

meilleur des cas, de ceux de l'amour. On peut les supporter ou se battre contre leur regard perçant. Mais contre l'Œil du Docteur – oui, il n'y en a alors qu'un seul – aucun remède existe.¹

Certains personnages se révoltent contre ce qui les opprime, mais devant la mort, ils sont impuissants. Freud cite trois sources de la souffrance de l'homme : « la surpuissance de la nature, la caducité de notre propre corps et la déficience des dispositifs qui règlent les relations des hommes entre eux dans la famille, l'Etat et la société. En ce qui concerne les deux premières sources, notre jugement ne peut osciller longtemps ; il nous contraint à reconnaître ces sources de souffrance et à nous soumettre à l'inévitable. Nous ne dominerons jamais parfaitement la nature [...] »² La troisième source, « la source de souffrance sociale », qui, selon Freud, pose des problèmes à l'homme, est en effet ce qui empêche les personnages de Tunström de se libérer.³ Freud déclare que la culture, que nous avons pour nous protéger contre le malheur, porte une grande part de notre souffrance, car « l'homme devient névrosé parce qu'il ne peut supporter le degré de refus que lui impose la société au service de ses idéaux culturels ».⁴ D'où vient donc cette hostilité envers la culture, que Freud définit comme « la somme totale des réalisations et dispositifs par lesquels notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux. »⁵ Selon Freud, différents traits de la culture peuvent la définir.⁶ La société forme une protection contre la nature, ce qui est d'une utilité essentielle pour l'homme. Il constate qu'il y a cependant des éléments dans la culture qui ne sont pas forcément utiles : la beauté, la propreté et l'ordre, dont le dernier « permet à l'homme la meilleure utilisation de l'espace et du temps tout en ménageant ses forces physiques. »⁷ L'ordre doit être appris puisque l'homme, en fait, est négligent et désordonné. Le trait le plus important de la culture est selon Freud « l'estime et les soins accordés aux activités psychiques supérieures, aux performances intellectuelles, scientifiques et artistiques. »⁸ Ici, on

¹ *Le Buveur de lune*, p. 244.

² Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 29.

³ *Ibid.*, p.29.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

⁶ *Ibid.*, p. 33-38.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

trouve par exemple les systèmes religieux et la philosophie. Le dernier trait de caractère de la culture, dont Freud parle, est les relations sociales, c'est-à-dire comment les hommes se comportent comme voisins, collègues, membres d'une famille, etc. Divisons la culture dont parle Freud en deux parties en analysant d'abord comment la société, puis la famille restreignent l'individu.

Les contraintes de la société

Les personnages de Tunström sont des individus forts, qui certes désirent l'amour et la confraternité, mais aussi la liberté et l'individualité. La vie en société rend cet individualisme difficile. Freud explique que la vie commune n'est possible que si des gens se mettent ensemble pour former une majorité qui est plus forte que l'individu.¹ Les membres de la communauté doivent réduire les satisfactions de leurs désirs pour le bien de tous, tandis qu'un individu ne connaît aucune restriction de cette sorte. « La liberté individuelle n'est pas un bien de la culture. »² Elle existait avant la culture mais sans grande valeur puisque l'homme n'était pas capable de la défendre. Lorsque la culture évolue, la liberté diminue. Un désir de liberté dans une société peut selon Freud, « être révolte contre une injustice existante et ainsi être favorable à un développement ultérieur de la culture, rester conciliable avec la culture. Mais cela peut aussi être issu du reste de la personnalité originelle, non domptée par la culture, et devenir ainsi le fondement de l'hostilité à la culture. »³ La nature de l'homme veut qu'il défende la liberté individuelle contre la volonté du groupe. « Une bonne part de la lutte de l'humanité se concentre sur une seule tâche, trouver un équilibre approprié, c.-à-d. porteur de bonheur, entre ces revendications individuelles et les revendications culturelles de la masse [...] »⁴ Les pulsions sont plus fortes que la raison.⁵ La culture doit donc tout faire pour limiter les pulsions d'agression chez l'homme. Puisque la culture impose de tels sacrifices aux pulsions agressives et sexuelles, il est évident que

¹ *Ibid.*, p. 38-39.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 54-57.

le bonheur est difficile. En échange du bonheur, l'homme a eu de la sécurité.

La littérature scandinave jusqu'en 1980 était, comme nous l'avons déjà constaté, marquée par les mouvements politiques et sociaux. Il s'agissait, comme le souligne R. Boyer, de « réaliser la social-démocratie, obtenir ce *välfärd* (bien-être) qui passa si longtemps pour un idéal ('un modèle' comme nous disions à l'époque, notamment en parlant de la Suède), promouvoir la femme, instaurer, partout, un modernisme sans nuances, bref, illustrer les grands mots d'ordre marxistes et/ou freudiens. »¹ R. Boyer se demande si cette mobilisation n'a pas amené « un effondrement de l'humanisme traditionnel : ce nivellement, cette bureaucratie omnipotente, cet anonymat kafkaïen, ce règne de politique vidé de sa substance, ces retombées purement techniques et stériles de toutes les idéologies tendaient à réduire, voire annihiler, l'être humain. »² Dans l'œuvre de Tunström, ce problème occupe une place considérable. Les livres montrent l'importance qu'il y a à se libérer des autorités. Dans *Partir en hiver*, par exemple, Tunström fait une louange du jean. Il se rappelle que ce vêtement a commencé une nouvelle époque chez lui. Dans un costume, il ne pouvait pas être libre. « Mais le jean est arrivé comme une véritable libération. [...] Je voyais les hommes d'affaires, les hommes d'Eglise et l'armée s'habiller en jeans et j'entendais s'écrouler la phraséologie de la vie encostumée, les yeux dans les yeux, les gens étaient là dans leur simplicité et se disaient Tu. »³

L'évolution de l'homme n'est pas rapide. Les idées apprises s'accrochent et les conventions rendent ces idées encore plus fortes. Tunström nous apprend que l'homme doit se battre pour libérer son esprit, se libérer pour devenir un individu :

Dans notre culture cela demande beaucoup de travail d'enlever les exigences conventionnelles qui nous pourchassent. Aussi bien la foi vis-à-vis des autorités que la loi de Jante troublent la source.¹

L'homme désire la sécurité et l'ordre, créé par le sur-moi de Freud. Mais l'homme a aussi besoin de la liberté, qui peut être atteinte à l'aide de la source de la pensée sensible. Celle-ci est capable de donner la spiritualité et la liberté dont l'être rêve. Nous

¹ Régis BOYER, *Histoire des littératures scandinaves*, p. 460.

² *Ibid.*, p. 461.

³ *Partir en hiver*, p. 43-44.

avons constaté, dans le chapitre précédent, que Tunström cherche une langue qui utilise les deux sources de la pensée. La source de la pensée sensible est liée à la Terre Mère, la nature, tandis que celle de la pensée abstrayante est liée à la société, la culture. Dans les livres, nous trouvons un combat éternel entre les forces de la “Mère Nature” et celles du “Père Société”. Nous retrouvons cette opposition sous sa forme la plus évidente dans *Les Saints géographes* et dans *Les Filles des dieux*, où les hommes forment un cercle, avec l’objectif de rendre le monde meilleur. Ils désirent le sauver avec des mots, des discussions et du savoir. Pendant leurs réunions, ils parlent. Les femmes sont plus près de la nature et elles écoutent leurs voix intérieures. Leur action est de cultiver la terre pour donner à manger à ceux qui ont faim. Pendant le travail, elles ne parlent pas beaucoup, elles travaillent côte à côte, ensemble, et les mots sont inutiles. Judith, qui commence le projet, est décrite comme une femme qui n’a pas beaucoup de mots, ce dont son mari se plaint parce que pour lui un vocabulaire réduit est une faiblesse. Judith, elle, n’en souffre que quand elle est en compagnie des hommes, mais elle arrive à communiquer avec d’autres femmes avec très peu de mots ou même sans rien dire. Aussi Paula perd-elle la logique normale des mots dans ses psychoses. Son mari, Hans-Cristian, chez qui la source de la pensée abstrayante domine, incarne la société, tout comme Georg, le mari de Judith. Parfois la source sensible déborde chez Georg, qui est pourtant un représentant de la source abstrayante. Il se libère de sa vie de charcutier et commence à rêver, « puisque le Soi n’existe que dans les rêves ».¹ Judith, qui exige des actions concrètes de la part de son mari, n’accepte pas ses rêves, mais elle écoute, elle aussi, sa source de la pensée sensible, puisque c’est en rêve qu’elle s’est vu confier la mission de cultiver des carottes. Ainsi, elle comprend qu’il faut écouter l’intérieur et elle devient un être nouveau. Tunström montre, avec ces deux couples, que la société exige que l’homme sacrifie la source de la pensée sensible, mais qu’il est parfois capable de se libérer de cette exigence. Dans *Les Saints géographes*, la source sensible perd le combat, mais elle l’emporte dans *Les Filles des dieux*, ce que les titres des romans indiquent.

La société réduit la liberté de l’individu par les conventions et les normes. Elle définit par des règles ce qui a le droit de se passer, ce qui est considéré comme

¹ « I vår kultur krävs det mycket arbete för att rensa bort de konventionella krav som jagar oss. Såväl auktoritetstron som Jantelagen grumlar källan. » Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 33.

acceptable et correct. Aller à contre-sens de ce modèle de comportement demande du courage et de l'énergie. Les personnages s'inquiètent en général de ce que les autres vont penser de leur comportement. Buller, dans *Le Cas des framboises*, parle du meurtre et explique que la plupart des gens ont un motif pour tuer et que la plus grande raison pour laquelle ils ne le font pas, c'est qu'ils ont peur de ce que les autres vont dire. Les normes contrôlent donc les gens. Bastiano refuse d'être ainsi enfermé, mais il sait qu'il n'y peut rien. « Mais cela arrive sans doute à tout le monde d'une manière ou d'une autre. Nous sommes engloutis par des normes et coagulons ; alors la vie est terminée. »² Dans *Au Fil du temps*, Tunström parle de son grand-père qui, dans sa jeunesse, avait eu l'occasion d'aller à l'Académie de Musique, mais qui avait refusé, tout d'abord pour des raisons économiques, mais aussi, et c'est plus important encore, parce que « cela ne convenait pas qu'un misérable fils d'ouvrier fasse l'important » et « s'évader [de sa classe sociale] était trahir. »³ Le grand-père appartenait à la classe ouvrière, dans laquelle un seul comportement était possible. Se distinguer par son don musical, c'était trop s'éloigner de la norme. Ici, ce n'est donc pas la classe supérieure qui empêche l'évolution de l'ouvrier, mais sa propre classe avec ses lois et ses règles. Le père dans *Le Buveur de lune* passe un jour les frontières de la société quand il lit un poème érotique à la radio. Il n'arrive plus à se contrôler et pour lui, c'est le premier pas vers une sorte de crise de nerfs. Il n'a pas la force d'aller au bout de sa libération et ne supporte pas les conséquences de ses actions.

Cela venait de l'extérieur. C'était des dépôts de contraintes, de comportements et de conventions : de tout ce dont on peut rire et se moquer, mais qui, immédiatement, aussitôt qu'un danger menaçait, s'avérait être quelque chose que la société ne pouvait pas supporter : quand un individu était menacé de... liberté... alors... cela se faisait connaître...⁴

Cette contrainte de la société dirige donc la vie des gens, mais n'entre en vigueur que lorsque quelque chose est différent. Dans *Arielle*, une femme qui avait eu des ailes jadis

¹ « efterson Självet bara existerar i drömmen » *Guddöttrarna*, p. 5.

² « Men på sätt och vis går det väl så för alla. Vi uppslukas av normer och koagulerar; då är livet slut. » *Maskrosbollen*, p. 116.

³ « det passade sig ju inte att en eländig bruksarbetares son gjorde sig märkvärdig » ; « att bryta sig ut var att svika » *Under tiden*, p. 104.

⁴ « Det kom utifrån. Det var avlagringar av tvång, av beteenden och konventioner: av allt sånt man kan skämta om och driva med, men som omedelbart dök upp, så snart någon fara hotade, något som samhället inte kunde tåla: när en individ hotades av... frihet... då... trädde det fram.. » *Guddöttrarna*, p. 143.

raconte que la seule fois qu'elle avait volé, elle avait été nue, puisque les vêtements gênaient le vol.¹ Quelqu'un l'avait vue et elle n'avait jamais plus eu le droit de voler. La société n'a pas toléré la nudité qui est venue avec le vol, c'est-à-dire la liberté. Cette femme pense que la société a changé depuis et que la vie est plus facile et plus libre aujourd'hui. Les ailes d'Arielle sont pourtant coupées, ce qui montre que rien n'a changé, que la société est aussi enfermée qu'auparavant. Dans l'univers tunströmien, les gens sont également enfermés par le devoir. Une nuit, Hans-Cristian vit une sorte de rêve, où il flotte dans le cosmos avec Paula. Elle est son guide et il la comprend enfin. Il voit à quel point la vie sur terre est étriquée et il ne veut plus y atterrir. Puis il se rappelle que c'est lui qui est responsable d'eux deux, que c'est lui qui doit être raisonnable et il retombe immédiatement sur terre. Dans *La Boule du pissenlit*, Rita Karin est retenue par le devoir, pendant que Bastiano le sacrifie. Elle sait ce qu'on exige d'elle et choisit de remplir ses obligations. Bastiano croit toujours à une existence sans exigences, où la liberté règne, mais Rita Karin pense qu'il est égoïste et que ses rêves de liberté ne sont qu'une fuite loin de ses devoirs.

Espen, dans *Un Fugitif revient sur ses pas* de Sandemose, est paralysé par la peur, ce qui l'empêche d'être le surhomme qu'il voudrait être et le contraint de fuir au lieu de se battre.² De même, les personnages de Tunström doivent d'abord vaincre leur propre peur avant d'aspirer à la liberté. Anton dans *Petite musique de salon* ne veut pas, au début, que les gens sachent qu'il prend des cours de piano parce qu'il craint les réactions.³ Bastiano aussi a peur et il est content d'avoir Rita Karin comme deuxième possibilité s'il échoue dans sa libération. Il n'aurait jamais osé franchir le pas et partir, s'il ne pensait pas qu'elle l'attend à Sunne. Plus tard dans le livre, il lui dit qu'elle a bien fait de rester, parce que cette vie-là est facile. « Plus le monde devient grand, plus la vie devient difficile. »⁴ Selon lui, elle a choisi le chemin facile, puisqu'elle n'a pas osé partir comme lui. Il comprend que pour le faire, il faut du courage et que ce n'est pas donné à tout le monde. Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, souffre beaucoup de « cette lâcheté luisante, qui t'empêche de pénétrer dans la vie. »⁵ En plus du courage, il faut aussi beaucoup d'énergie pour changer et rester différent. Buller, du *Cas des*

¹ *De Planète en planète*, p. 847-848.

² Georges UEBERSCHLAG, "Sandemose, outsider persécuté par lui-même", p. 195.

³ *De Planète en planète*, p. 895-910.

⁴ « Det blir ju svårare att leva ju större ens värld blir. » *Maskrosbollen*, p. 170.

⁵ « denna lysande feighet, som hindrar en att bryta sig in i livet. » *Prästungen*, p. 214.

framboises, raconte qu'il est devenu indolent parce qu'il a accepté, et même commencé d'aimer la vie calme avec Grand-mère. Il sait qu'il en va différemment avec Monica. Il ne croit pas qu'elle ait changé au cours des années, qu'elle soit « tombée dans les pièges banals de la société ». ¹ Lui-même, ainsi que les autres hommes admirateurs de Monica, seraient très déçus si c'était le cas. Pour eux, elle est un idéal. Il n'en va pas de même avec Alice. Monica l'a aidée à se libérer, mais elle a des doutes sur sa capacité à continuer et elle retombe dans son ancien comportement.

Il semble que les personnages doivent toucher le fond pour être capables de se libérer des conventions culturelles. Chez Sandemose, cet « acte libérateur » est un meurtre, qui rend Espen « capable de vaincre ses inhibitions, de faire taire « les voix intérieures qui censurent ». ² Chez Tunström, la libération suit donc le mouvement narratif métaphorique évoqué dans la première partie de ce travail. Le tournant qui s'opère lorsque les personnages sont arrivés au point ultime inférieur permet aux personnages de prendre leurs vies en main, de devenir des hommes libres et responsables. C'est au fond de l'existence qu'ils trouvent enfin le courage de regarder leur passé en face pour comprendre leur soumission aux conventions et les vaincre. Ainsi, Robert, dans *Les Filles des dieux*, change complètement de vie et décide de ne plus se laisser influencer à la suite de l'incendie qui lui a fait tout perdre. Le fait qu'il perde presque la vie signifie pour lui qu'il commence à la vivre pour de vrai, sans inhibitions et sans peur. Il a tout perdu, mais il est enfin en route vers un but, il ne sait pas encore lequel et ce n'est pas cela qui importe :

Il avait décidé de vivre sans conditions et de laisser ce qui se passait se passer, mais il fallait qu'il fixe les limites lui-même – et surtout qu'il se garde de tout ce que pouvait mener au passé. C'était un jour de fête. ¹

Grâce à l'incendie et à la peur de la mort, il comprend qu'il a encore une chance de faire ce qu'il a envie de faire, comme il en a envie.

Une conséquence du manque de liberté individuelle est la culpabilité dont souffrent plusieurs personnages. Selon Freud, la méthode la plus importante qu'utilise la culture

¹ « fallit ner i samhällets triviala fällor » *Hallonfallet*, p. 53.

² Georges UEBERSCHLAG, « Sandemose, outsider persécuté par lui-même », p. 183.

pour refréner, ou même détruire toute agression, est l'introjection de cette culpabilité.² Cela signifie que l'agression est renvoyée d'où elle vient, au moi. Elle est ensuite prise en charge par le sur-moi, qui dans le rôle d'une conscience vit son agressivité envers le moi. « La tension entre le sur-moi sévère et le moi qui lui est soumis, nous l'appelons conscience de culpabilité ; elle se manifeste comme besoin de punition. La culture maîtrise donc le dangereux plaisir-désir d'agression de l'individu en affaiblissant ce dernier, en le désarmant et en le faisant surveiller par une instance située à l'intérieur de lui-même, comme par une garnison occupant une ville conquise. »³ Puisque l'homme lui-même est incapable de déterminer ce qui est bien et mal, cela doit être une influence étrangère qui le lui dicte. Le motif pour lequel l'homme se soumet à cette force étrangère, est, selon Freud, la peur de perdre l'amour. Ainsi, chez un petit enfant, les parents vont décider de ce qu'il a le droit de faire ou non, tandis que, chez beaucoup d'adultes, c'est la société qui prend la place des parents. Les personnes ne feront du mal que si elles sont sûres que l'autorité ne le saura pas et ne pourra pas le découvrir. Lorsque le sur-moi s'installe, tout change, car l'homme ne peut rien lui cacher et celui-ci punira jusqu'aux mauvaises pensées elles-mêmes. Le sentiment de culpabilité vient donc de la peur qu'inspire l'autorité et de la peur qu'inspire le sur-moi. L'une oblige l'homme à renoncer à la satisfaction de ses pulsions, l'autre le punit d'avoir eu ces pulsions. Freud estime que le plus grand problème de la culture et de son évolution est précisément ce sentiment de culpabilité⁴ : selon lui, l'homme perd le bonheur à mesure qu'il progresse dans la culture, puisque ce sentiment augmente en proportion. Celui-ci peut néanmoins demeurer inconscient et ne se montrer chez la personne que sous la forme d'un sentiment de malaise, dont elle cherche les causes ailleurs. L'évolution de la culture et celle de l'homme se ressemblent beaucoup à cette différence près que, chez l'individu, le plus important est de trouver le bonheur, tandis que pour la culture le plus important est d'unir les hommes.⁵ Dans chaque individu, il y a donc un combat entre une aspiration au bonheur individuel et les exigences de l'évolution de la culture. De plus, Freud parle d'un sur-moi culturel, qui est semblable à celui de l'individu mais qui

¹ « Han hade bestämt sig för att leva förutsättningslöst och låta det som skedde ske, men han måste sätta gränserna själv – och framför allt vakta sig för sånt som kunde leda tillbaka till det förgångna. Det var en högtidsdag. » *Guddöttrarna*, p. 102.

² Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 66-70.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 77-78.

⁵ *Ibid.*, p. 83-84.

est formé par de grandes personnalités de meneurs. Le sur-moi culturel a ses idéaux et ses exigences, qui « édicte un commandement et ne demande pas s'il est possible à l'homme de l'observer. Au contraire, il présume qu'au moi de l'homme tout ce dont on le charge est psychologiquement possible, qu'au moi il incombe de régner sans restriction sur son ça. C'est une erreur, et même chez les hommes dits normaux, la domination sur le ça ne peut s'accroître au-delà de limites déterminées. Exige-t-on davantage, alors on engendre chez l'individu la révolte ou la névrose ou bien on le rend malheureux. »¹ La loi de Jante est un commandement de ce genre, qui vient du sur-moi culturel. C'est pourquoi beaucoup de personnages tunströmiens sont conduits à se révolter contre la société et à chercher la liberté individuelle. Mais il n'est pas si facile d'échapper au sentiment de culpabilité. Henrik, dans *Quarantaine*, est convaincu que « tout ce que tu as, tu l'as selon ta valeur. Selon ta valeur et ta faute. »² Mais lui, il n'a précisément pas de valeur à ses propres yeux et il est rongé par la culpabilité. C'est pourquoi il doit souffrir et refuse par exemple de prendre ses médicaments contre l'asthme. Ce sentiment le pousse aussi à être méchant avec Maren, jusqu'à la frapper, car elle doit souffrir comme lui.

Les contraintes de la famille

Dans la nouvelle *Arielle*, ce n'est pas seulement la société qui empêche la liberté de la fille, mais aussi son propre père, bien qu'on puisse dire qu'il suit et même qu'il représente la norme de la société. La famille constitue en effet, dans l'œuvre de Tunström, le deuxième grand obstacle à l'épanouissement de l'individu. Philip, le père, vit dans la réalité, Arielle et Anna dans l'imaginaire. Il ne peut comprendre leur monde ni faire partie de leur communauté. Non seulement il ne supporte pas que sa fille soit différente, mais il est également jaloux de leur relation et c'est pourquoi il coupe les ailes d'Arielle une nuit quand elle dort et les fait disparaître dans les toilettes. Les ailes sont désormais irrécupérables. Cette nuit là, c'est l'enfance d'Arielle qui disparaît, ainsi que ses rêves et sa liberté, puisque son père l'oblige à devenir normale. Selon Freud, la culture cherche à lier des hommes à des entités plus larges que la famille.¹ Cependant, celle-ci n'accepte pas facilement de laisser partir l'individu, surtout si les liens entre les

¹ *Ibid.*, p. 86.

² « allting kommer till en efter ens värde. Efter ens skuld och värde. » *Karantän*, p. 65.

membres de la famille sont très proches, auquel cas ils ont tendance à s'isoler des autres. Ainsi, parfois, la société aide les jeunes gens à se libérer de la famille. Dans les romans de Tunström l'espace individuel occupe une place importante, comme nous pouvons par exemple le voir dans *Le Voleur de Bible*. Johan a grandi parmi tous ses cousins, une collectivité qui laisse peu de place pour l'individu. Il en arrive à devoir se battre pour son droit à être un *je*, un individu, et il trouve son espace à lui dans la bibliothèque de Héron. L'adolescence est une période importante dans l'individualisation de la personne. Plusieurs des personnages de Tunström connaissent des problèmes à ce moment crucial pour leur développement personnel et leur identité ultérieure en souffre, comme c'est le cas de Sidner à cause de la mort de sa mère. Comme le souligne B. Munkhammar, « c'est avec notre premier mensonge que nous sommes nés comme des individus indépendants ».² *La Boule de pissenlit* est l'histoire d'un jeune homme qui grandit et qui devient un homme en se libérant de sa mère, libération au sein de laquelle le mensonge joue un rôle important :

Le fait de mentir est un moyen de se défendre, de se procurer une zone de liberté nécessaire autour du moi qui sinon serait écrasé à cause de sa petite taille et son infériorité.³

La libération vis-à-vis des parents est souvent un échec chez Tunström. Dans *Les Saints géographes*, Harald n'a pas su se libérer de ceux-ci, tandis que Hans-Cristian, son frère y est parvenu. Celui-ci veut, en conséquence, l'aider, le sauver de l'emprise des parents. Il se pose la question suivante : « Aurai-je la force de déterrer les racines qui l'attachent à nos parents, sans qu'il soit cruellement blessé ? »⁴ Harald a trente ans et, à cet âge-là, la libération est plus difficile, presque impossible : il risque d'être emprisonné pour toujours. Ce qui a été détruit chez lui, c'est la capacité d'entrer en relation avec les autres. Il s'isole, il déteste et méprise les autres. Dans le cas de Daniel Törnfeldt, ce problème est encore plus évident. « Il demeurait le célibataire tenant la porte menant à la vie d'adulte, mais restant sur le seuil pour pouvoir entendre les remontrances et les

¹ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 46.

² « det är med vår första osanning som vi föds som självständiga individer » Birgit MUNKHAMMAR, «Romanen om Rita Karin» («Le roman sur Rita Karin»), *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 8. L'idée vient de Ronald Laing, *Det kluvna jaget*, (1960) 1968.

³ « Ljugandet är ett sätt att värja sig, att skaffa sig en behövlig frihetszon omkring ett jag som annars skulle krossas av sin litenhet och underlägsenhet. » *ibid.*, p. 10.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 74.

inquiétudes de sa pingre de mère. »¹ Cette dernière est excessivement possessive et refuse de laisser son fils à quelqu'un d'autre. Après la mort de sa mère, Daniel vit seul et il meurt, toujours seul, des années plus tard. Göran, du *Gamin du pasteur*, se fâche avec sa mère car elle désapprouve son voyage de libération. Elle essaie de le retenir en disant qu'elle va s'inquiéter. A vrai dire, elle n'a personne d'autre que ses enfants mais Göran veut qu'elle ait, au contraire, une vie à elle. Il veut qu'elle l'aime un peu moins afin de se sentir lui-même moins opprimé par cet amour. Ce qui l'aide à quitter le foyer, c'est Malin, la fille différente qu'il a rencontrée. Devant elle, Göran a honte de sa famille, ce qui le pousse à couper les liens. En revanche, son ami Lars ne réussit jamais à se libérer de ses parents, c'est pourquoi Göran l'appelle « un fils téléguidé ». ² S'éloigner des parents pour se libérer d'eux est essentiel pour trouver son identité, comme Jésus le constate lui aussi :

Pour la première fois de ma vie j'étais seul, loin de la force d'attraction de mes parents et de leur influence. Ici, je pourrais apprendre qui j'étais.³

Si les parents refusent de lâcher prise, le personnage souffre ou est obligé de se libérer violemment. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, la mère possessive et jalouse empêche Harald de se créer sa propre vie, car elle n'a pas la force de supporter sa libération. Elle essaie de le garder en lui donnant mauvaise conscience et en lui enlevant la confiance qu'il a en lui-même. Harald a finalement envie de la tuer car, pour lui, c'est le seul moyen qui lui reste de se libérer. Pour Pétur, dans *Le Buveur de lune*, l'émancipation vis-à-vis de son père est également violente. Il doit se libérer des histoires de son père : il interrompt, à cette fin, tout contact avec lui et part ensuite très loin. Cela ne suffit pourtant pas. L'influence du père continue, même à Paris, d'abord à travers les lettres qu'ils échangent et, ensuite, quand il cesse de les lire, à travers ses

¹ *Ibid.*, p. 141.

² « en fjärrstyrd son » *Prästungen*, p. 239.

³ *La Parole du désert*, p. 58.

rêves. Son père, qui est la personne la plus chère pour Pétur, devient parfois l'objet de sa haine. Il montre déjà au baptême de son fils qu'il n'accepte pas la liberté de celui-ci. Il ne veut pas qu'il soit baptisé, car ils ne seront plus « *au même endroit* ». ¹ Ce n'est que le jour où il rencontre l'amour que Pétur réussit à construire son propre monde et qu'il se libère enfin de son père. La relation amoureuse peut cependant aussi constituer un obstacle, comme le montre nettement *Les Filles de Dieu*. Hans-Cristian aimerait que Paula sorte pour rencontrer des gens parce qu'il sait qu'elle en a besoin. Cependant, il ne peut se résigner à la laisser le faire par peur qu'elle tombe amoureuse de quelqu'un d'autre. A cause de sa jalousie, il préfère la garder prisonnière et malheureuse que de l'aider à se libérer et à se sentir mieux.

Couper les liens familiaux est donc important pour devenir un individu, pour se libérer du déterminisme et commencer une vie authentique. Les parents représentent le passé, qui empêche les personnages de vivre leur propre vie. Jacob des *Saints géographes* fuit Sunne pour se libérer de son passé et de l'emprise de son père qui, pourtant, est décédé. Mais en réalité, il ne fait que ce que le cercle géographique a décidé et il se trouve tout de même dans « une pièce close » sans possibilité de prendre sa vie en main. ² Comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, le passé joue toujours un rôle essentiel dans les romans de Tunström. Les personnages suivent un schéma familial, mais certains, comme par exemple Johan du *Voleur de Bible*, comprennent finalement qu'il faut vivre sa propre vie au lieu de vivre pour quelqu'un d'autre. Comme le souligne H. Brandberg, qui a analysé l'opposition entre la liberté et le déterminisme, le but de Victor, dans *L'Oratorio de Noël*, est de se libérer de ses mythes et de choisir sa propre vie. ³ Aron se suicide parce qu'il ne peut pas se libérer du passé et n'arrive donc pas à arrêter le déterminisme. Frappé par l'angoisse, parce que le monde lui semble souvent aléatoire, Sidner hésite longtemps entre fuir ses responsabilités face à la vie et les accepter, entre l'essence et l'existence. Certes, il hérite de l'amour d'Aron pour Tessa, mais il se libère tout de même de ce déterminisme et crée sa propre vie avec elle. En agissant par ses propres moyens et sa propre volonté, il trouve enfin la liberté. Selon H. Brandberg, *L'Oratorio de Noël* illustre « le chemin de

¹ *Le Buveur de lune*, p. 48.

² *Les Saints géographes*, p. 236.

³ Henrik BRANDBERG, *Existentialism hos Göran Tunström*, p. 14-16.

l'homme vers l'indépendance et la découverte d'une attitude possible envers la vie ». ¹ Il s'agit donc pour les personnages de trouver le courage de vivre de façon indépendante, mais la plupart de ceux-ci n'y arrivent pas, car le passé et les liens familiaux sont trop forts.

Le féminisme tunströmien

La quête de la liberté individuelle est parfois une émancipation de la femme vis-à-vis d'une société dirigée par les hommes. Nous analyserons ici le féminisme dans l'œuvre de Tunström, tout en soulignant que celui-ci est plutôt altruiste que féministe, car il s'occupe de l'être humain en général et de ses problèmes. Avant de s'accomplir comme telle, comme personne, la femme doit cependant se libérer d'une société dominée par les hommes. Bien que nous trouvions plusieurs femmes indépendantes chez Tunström, les exemples où elles sont maltraitées, abusées, violées sont aussi nombreux dans son œuvre. *Partir en hiver* est rempli d'histoires de femmes culturellement soumises, ce qui forme un contraste frappant par rapport aux femmes fortes que l'on rencontre par exemple dans *Les Filles des dieux*. Si la condition de la femme à Sunne est bien moins difficile qu'en Inde, elle doit cependant, ici aussi, céder le pas aux hommes.

Selon R. Boyer, une des tendances fortes de la littérature scandinave à partir de 1980 est ce qu'il appelle « Le féminisme triomphant ». ² Les années 80 ont été marquées par des revendications féministes et on a, durant les dernières décennies, vu une augmentation notable du nombre de femmes écrivains, qui parlent de l'existence d'une nouvelle manière. R. Boyer constate que « le féminisme est un thème classé dans le Nord, que l'on voit mal à quels extrêmes il pourrait bien conduire encore, et qu'en conséquence, il peut paraître plus ou moins désabusé. » ¹ Nous n'irons pas jusqu'à dire que le féminisme est un thème classé dans la littérature suédoise. En revanche, il n'appartient plus exclusivement aux femmes. Tunström est un bon exemple d'écrivain de sexe masculin porte-parole des idées féministes, exprimées, avant tout, dans ses livres des années 60 et 70. Il continue cependant d'évoquer, dans son œuvre, les problèmes particuliers de l'existence féminine jusqu'au dernier roman publié en 1998. Ainsi, à l'exception de Fredrik dans *Le Voleur de Bible*, les pères dans les romans sont des hommes modernes

¹ « människans väg till självständighet och finnandet av ett möjligt förhållningssätt till livet » *ibid.*, p. 20.

² Régis BOYER, *Histoire des littératures scandinaves*, p. 465-467.

qui sont proches de leurs enfants et qui sont capables de s'occuper de la maison. Halldór, par exemple, élève seul son fils et Hans-Cristian s'occupe seul du sien lorsque Paula est malade. De même, les femmes sont souvent fortes et indépendantes, comme c'est le cas de Sara, dans *Le Cas des framboises*, dont le prénom fait allusion à Sara Videbäck chez Almqvist.² Elle représente la femme des temps modernes. Avec Johan, ils forment un couple où règne l'égalité : ils s'entraident et mènent vraiment leur vie ensemble.

La Boule de pissenlit aborde le sujet d'une autre manière. Le personnage principal du livre est bien Bastiano, mais comme le constate B. Munkhammar, c'est surtout l'histoire de Rita Karin.³ Le roman est sorti dans les années 60, « l'époque de la crise de la pilule », qui a modifié les relations entre les hommes et les femmes.⁴ Avec l'arrivée de la pilule, la responsabilité d'une éventuelle grossesse est passée de l'homme à la femme. « Une vague de peur a traversé la vie et la littérature, et ce n'était pas nous les filles qui avions le plus peur. »⁵ B. Munkhammar explique que jusque là, les garçons n'avaient jamais eu à se poser la question de savoir s'ils voulaient ou non faire l'amour avec les filles, mais que maintenant ils risquent, ce faisant, d'être obligés d'aller jusqu'au bout. C'est exactement ce qui arrive à Bastiano dans le roman. Lorsqu'il demande à Selia si elle veut coucher avec lui et qu'elle lui répond oui, il panique. Comme le souligne B. Munkhammar, les hommes ont également perdu, par là, un moyen de pouvoir. Bastiano se fâche avec la mère de Rita Karin, parce qu'elle amène sa fille chez un médecin pour lui demander une ordonnance pour prendre la pilule. Ce que veut Bastiano, c'est qu'elle tombe enceinte, pour ne pas la perdre. Dans le roman, Bastiano cherche la liberté et quitte la ville, tandis que Rita Karin doit y rester, sans que le lecteur sache pourquoi. Mais la maladie qu'elle a eue pendant l'hiver et qui l'a obligée à se marier peut très bien être une grossesse non désirée. Selon B. Munkhammar, *La Boule de pissenlit* parle avant tout de la femme et de sa difficulté à choisir sa vie et à partir. C'est en effet comme si Rita Karin avait écrit un livre sur son

¹ *Ibid.*, p. 466.

² Nous reviendrons à Almqvist dans notre troisième partie, p. 271 et ss.

³ Birgit MUNKHAMMAR, "Romanen om Rita Karin", p. 8-19.

⁴ « P-pillerkrisens tid » *ibid.*, p. 14.

⁵ « Det drog en våg av rädsla genom livet och litteraturen, och det var inte vi tjejer som var räddast. », *ibid.*, p. 14.

amour de jeunesse et sur ses illusions perdues. Tunström a le don de se mettre dans la perspective des femmes.

Dans *Les Saints géographes*, le problème de la femme est illustré par la relation entre Paula et Hans-Cristian. Paula se sent étouffée et insignifiante dans le mariage : elle trouve qu'elle n'a pas de place au sein de cette vie et que tout tourne autour de l'homme. Son mari en est conscient, mais il n'ose pas lui donner plus de liberté, car il a peur de la perdre. Il veut pouvoir la contrôler, même s'il a honte de l'admettre. Ainsi, lorsqu'elle sombre dans la psychose, il réalise que c'est en grande partie à cause de lui, puisqu'elle tombe malade parce qu'elle n'a pas pu se libérer de manière naturelle. Pendant sa crise, elle lui explique qu'elle est enfin devenue quelqu'un et qu'à présent ils existent tous les deux. Dans sa nouvelle liberté, elle devient ouverte et sans inhibitions, même sexuellement. Après n'avoir été qu'une femme, elle devient enfin une personne. Hans-Cristian se sentait bien quand elle était une partie de lui et rien de plus. Ainsi, la maladie de Paula est aussi une émancipation, qui lui permet d'aller dans un endroit à elle où il ne peut la suivre. Comme nous l'avons déjà constaté, Paula représente la nature, tandis que son mari représente la société. Paula n'aime pas porter des chaussures, symbole de la société qui enferme. Hans-Cristian est son sur-moi qu'elle écoute et à qui elle essaie d'obéir. Pendant sa psychose, Paula se libère en enlevant les chaussures que la société et son mari l'ont obligée à porter. Hans-Cristian comprend que ses propres chaussures l'enferment, mais il n'a ni le courage ni l'envie de les enlever. « Il prit conscience de ses propres chaussures, de ses chaussettes, qui enfermaient les pieds, des vêtements qui l'enfermaient. Du langage. »¹ Lorsque Paula se libère de tout ce qui l'a enfermée, elle abandonne la source de la pensée abstrayante, déjà très faible chez elle, et s'ouvre au monde intérieur en cherchant son *je* :

Pour atteindre son visage, elle était obligée de suspendre le temps, de s'enfoncer à travers les années puis de remonter, de ne tenir compte ni des conventions, ni des horloges qui tictaquaient en elle.²

Ensuite, elle veut aider les autres à devenir libres comme elle : « Moi seule ne suis pas bloquée. Qui est libre devient responsable. Ma responsabilité est de libérer ce qui est

¹ *Les Saints géographes*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 248.

bloqué, de l'aider à sortir de ses prisons. Le monde est rempli de prisons, tout est prisons, et moi seule, qui me suis libérée à la dernière minute, je peux aider.»¹ Cependant, être libre de cette manière signifie, dans les termes de la source de la pensée abstrayante, être malade. Les médecins estiment qu'elle a une psychose puerpérale et elle est, par conséquent, enfermée dans un hôpital.

Dans *Les Filles des dieux* la quête de la liberté individuelle de Paula continue, mais avec plus de succès, et elle s'étend même à l'oppression de toutes les femmes en général. Le thème principal du roman est l'émancipation des femmes, qui « voulaient échapper à la force d'attraction et à l'influence des hommes ».² Cette libération commune de toutes les femmes commence par celle de Judith. Après la vente du magasin de son mari, elle se sent perdue et inquiète pour l'avenir. Dans un rêve, le ministre des finances, Gjöres, vient lui parler pour lui donner une mission : produire des vitamines A pour le peuple suédois. Judith se lance alors dans un projet et commence à cultiver des carottes. Pour la première fois, elle a une tâche à elle, elle ne se limite plus à aider son mari.

Car c'était comme si une porte s'ouvrait dans les ombres des feuilles, dans l'eau, dans son propre corps. Les choses la regardaient avec des yeux nouveaux. Il y avait d'autres mots pour elle, d'autres couleurs. [...] O toi, Judith Johansson d'Östanås, vieille et sans attraits : voici le moment de ta vie, ton tremplin !³

Comme son champ se situe en hauteur par rapport à Sunne, tout le monde peut la regarder travailler. Georg se sent négligé et s'inquiète de ce que les gens vont penser. Il ne la comprend pas du tout et la ridiculise, mais cela n'empêche pas Judith de continuer. A la même époque, Paula et Gertrud sont toutes deux lassées de la domination des hommes. De plus, Gertrud traverse une crise parce qu'elle ne peut pas avoir d'enfants. Elle a l'impression de ne rien valoir comme femme, car, sans ce rôle de mère, elle n'a plus de raison d'être. Elles rencontrent Judith, qui se présente comme une femme nouvelle, et elles se joignent à elle. Le travail libérateur se poursuit ainsi dans le champ

¹ *Ibid.*, p. 168.

² « ville utanför karlarnas dragningskraft och inverkan ». *Guddöttrarna*, p. 8.

³ « För det var som om en dörr öppnades i lövskuggorna, i vattnet, i hennes egen kropp. Tingen såg på henne med nya ögon. Det fanns andra ord för henne, andra färger. [...] O du halvgamla, icke-attraktiva Judith Johansson från Östanås: här är din stund i livet, din ansatsbana! » *ibid.*, p. 7.

de carottes et beaucoup d'autres femmes les rejoignent. « Mais ici et maintenant les femmes sont à l'extérieur des hommes. Elles éclairent des carottes qui sont les leurs. »¹ L'émancipation transforme les femmes. Paula se sent forte, quand elle fertilise le champ avec ses seins nus. Dans un poème, elle résume son passé en disant qu'elle a toujours été retenue par les hommes. Elle avait été différente d'eux et pour cela déclarée folle. Judith, qui avant était taciturne et boudeuse, devient chaleureuse et généreuse. Dans leur nouvelle liberté, elles osent marcher pieds nus et se baigner nues dans le lac, car loin des regards des hommes, elles peuvent s'aimer elles-mêmes. Judith explique :

J'avais oublié que j'avais un corps. Qui devait me porter, moi.
Je le voyais à travers ses yeux à lui, je voyais comment il était
regardé et jugé et trouvé trop vieux.²

Les hommes voient cette libération comme une menace. Dans un poème, les femmes décrivent leur réaction : « Des femmes qui travaillent seules ? Est-ce que quelqu'un leur a donné la permission ? Qu'est-ce qui se passe derrière nos dos ? Car si les femmes travaillent seules, quelque chose se passe bien derrière notre dos. »³ Les hommes viennent, à intervalles réguliers, en procession, pour les convaincre d'arrêter, mais les femmes sont heureuses dans leur nouveau rôle. Paula constate qu'elles réécrivent l'histoire, car les valeurs féminines se font enfin jour. Hans-Cristian est jaloux, parce qu'il pense que la tenue légère qu'ont les femmes dans le champ attire des hommes. Lorsqu'elles vont passer leur permis de conduire pour être capables de transporter les carottes, c'est la goutte qui fait déborder le vase aux yeux de Georg, qui accuse Gjöres de détruire les mariages. Il prend mal l'émancipation de sa femme, comme s'il s'agissait d'une vengeance personnelle envers lui, et il la quitte temporairement. Georg est un homme qui a beaucoup de rêves et de projets et qui souffre parce que sa femme ne le suit pas dans ses idées à lui, mais il est tout aussi incapable, lui, de l'encourager dans les siennes. Judith doit, pendant un certain temps, choisir entre sa relation avec son mari et sa liberté, puisque les deux semblent incompatibles. Elle choisit la liberté et Georg échoue dans ses tentatives de l'en empêcher. La libération féminine peut pourtant aussi

¹ « Men här och nu är kvinnorna bortanför karlarna. De gallrar morötter som är deras egna. » *ibid.*, p. 189.

² « Jag hade glömt att jag hade en kropp. Som skulle bära mig själv. Jag såg den genom hans ögon, hur den blev tittad på och bedömd och befunnen för gammal. » *ibid.*, p. 195.

³ « Kvinnor som arbetar själva? Har någon beviljat dem tillstånd? Vad är det som sker bakom våra ryggar? Ty om kvinnorna arbetar själva, så sker ju något bakom vår rygg. » *ibid.*, p. 192.

être positive pour une relation de couple. Paula va mieux parce qu'elle sait enfin qui elle est. La communauté de femmes l'a aidée à se trouver. Cela avait été trop dur pour elle d'abandonner son nom, de ne devenir que l'épouse du pasteur et de déménager loin de chez elle, et elle s'est perdue. Bien que cela soit ce que font la plupart des femmes pour leur mari, Paula ne trouve pas que c'est là une chose juste. Une femme ne doit pas devenir une partie de son mari. Hans-Cristian accepte, même si c'est à contre-cœur, sa transformation. Leur relation s'améliore et Paula tombe à nouveau enceinte.

III. La quête de l'Autre

1. L'Autre

Tunström accroche la lune comme un contrepoint cosmique, une métaphore spacieuse de l'Autre, le radicalement différent. Cela peut être Dieu, cela peut être la Mort ou la Vérité.¹

Les personnages de Tunström sont en quête de la vraie vie², qu'ils sont obligés de chercher ailleurs que dans la réalité quotidienne. Ce sont des gens qui ont une passion ou une mission, des gens rêveurs, qui ont un « besoin de transcendance ».³ Comme le souligne Mikael van Reis, ils cherchent ce qu'ils n'ont pas et qui reste, puisque cela n'est pas accessible, un idéal.⁴

La quête de l'Autre signifie premièrement échapper au quotidien et à l'ennui, car nous avons tous « cette incroyable capacité de décoller du réel et de prendre notre envol par la pensée, le rêve, la musique, l'art... par l'amour surtout. »⁵ Dans l'article "Les gens étaient supposés être bien, ne pas devenir des égoïstes indifférents" écrit par Y. Herholz, le psychologue Magnus Kihlbom tente d'expliquer pourquoi beaucoup de personnes en Suède s'ennuient de nos jours.⁶ Il constate qu'il y a un risque, dans une société de prospérité, que les habitants perdent ce qui est essentiel dans l'existence : leur vie intérieure. La conséquence en est le dégoût de la vie et l'apathie. Ce qui, il y a 100 ans, était considéré comme une maladie caractéristique de la classe supérieure, dont beaucoup d'écrivains ont parlé⁷, est maintenant répandu partout dans la société

¹ « Tunström hänger upp månen som en kosmisk kontrapunkt, en rymlig metafor för det Andra, det radikalt annorlunda. Det kan vara Gud, det kan vara Döden, eller Sanningen. » Ole HESSLER, "En ny bok".

² Le titre de son recueil de nouvelles, que les traducteurs ont intitulé *De planète en planète*, est justement *Det sanna livet (La vraie vie)*.

³ « behov av transcens » Mikael van REIS, "Barnet är människans fader", p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ Nancy HUSTON, préface d'*Un prosateur à New York*, p. 9.

⁶ Ylva HERHOLZ, "Människor skulle ju få det bra – inte bli liknöjda egoister", *Svenska Dagbladet*, 07/08/2001, p. 8-9.

⁷ Comme par exemple Charles BAUDELAIRE dans *Les Fleurs du Mal*.

suédoise. M. Kihlberg explique que la prospérité en est une condition, car un homme qui doit se battre pour survivre ne peut pas être atteint de cette apathie. Selon ce même psychothérapeute, nombre de suédois cherchent de l'aide ailleurs parce qu'ils trouvent que la vie en elle-même n'a pas de sens, bien que tout en elle soit parfait. Les personnes atteintes de cet état dépressif souffrent de la limitation de leur vie et refusent de l'accepter. Un des symptômes les plus courants, selon M. Killberg, est de chercher des expériences nouvelles, différentes.

Cet ennui occupe une place importante dans l'œuvre de Tunström. Nous avons constaté, dans le chapitre précédent, à quel point les personnages cherchent à dépasser leurs propres frontières pour atteindre la liberté. Grâce à cette liberté, ils peuvent tenter d'échapper à l'ennui.

'Apprenez-moi quelque chose que je ne sais pas, cria-t-il. N'importe quoi. Surprenez-moi, ou je mourrai. [...] Sans cesse les mêmes signaux. Il faut entrer dans l'inconnu. L'ennui m'étouffe, je perds mon énergie et je m'engourdis, je coagule.'¹

Les personnages de Tunström expriment leur envie d'échapper à l'apathie de la vie et se battent contre l'habitude qui rend tout incolore et ennuyeux. Les personnages qu'il appelle des *chercheurs* ont encore plus de mal à accepter la vie de tous les jours que les autres, et ils acceptent encore moins l'indifférence. Dans *Les Filles des dieux*, par exemple, Paula se sent étouffée par le quotidien, tandis que son mari, qui est vieux et malade, ne veut pas de changement. Il s'est contenté de cette vie, ce qu'elle ne fera jamais. « Je dois combattre le poids, pour ne pas devenir complètement indifférente. Il se trouve en moi. Je ne sais pas d'où je le tiens. »² La différence peut rendre la transcendance possible, c'est pourquoi beaucoup de personnages chez Tunström font tout pour se distinguer de la masse et méprisent « L'Ordinaire, Le Quotidien ».³ Bastiano, dans *La Boule de pissenlit*, fait par exemple tout son possible pour montrer qu'il n'est pas comme les autres. Lors de la cérémonie du baccalauréat, il décide de ne

¹ « 'Lär mig något jag inte kan, skrek han. Vad som helst. Överraska mig, annars dör jag. [...] Samma signaler hela tiden. Man måste in i det okända. Ledan kväver mig, luften går ur en och jag stelnar, jag koagulerar. » *Under tiden*, p. 56. Dans le texte, c'est une citation d'un certain Johan Asplund, mais c'est aussi une allusion à Baudelaire, à qui nous reviendrons, p. 151 et ss.

² « Jag måste motverka tyngden, så att jag inte blir totalt likgiltig. Den sitter i mig. Jag vet inte varifrån jag fått den. » *Guddöttrarna*, p. 30.

³ « Det Vanliga, Det Vardagliga » *Prästungen*, p. 245.

pas chanter avec les autres parce que « rester là en ayant un visage collectif ne me convient pas du tout ».¹ Finalement, il chante quand même, ce qui montre qu'il est encore incapable de suivre sa propre voie. Il a cependant des projets grandioses et n'est satisfait que s'il arrive à être différent. Il dit qu'il va toujours vers des portes, c'est-à-dire des carrefours, ce qui fait de lui un *chercheur*. Bastiano vit dans la certitude d'être plus grand que les autres, mais il a des moments de doute, où il se sent tout petit et peu intéressant. Sa plus grande crainte est que Rita Karin le trouve ordinaire et, si c'était le cas, il serait prêt à partir loin, là où personne ne lui fera de la concurrence. Le plus important pour lui est d'impressionner les autres, les gens ordinaires. De même Göran fait-il des efforts pour être différent dans *Le Gamin du pasteur*. Il essaie de parler sans accent et raconte qu'il n'est pas seulement de Sunne, puisque son père a voyagé. Quand il est avec Lars, il ne se comporte pas comme d'habitude pour montrer à ce dernier qu'il n'est pas comme les autres garçons. Plus tard, il se rend compte qu'il sera obligé de porter un masque dans la vie, car de toute façon, les gens ne voient pas sa vraie nature, le Göran qui réfléchit, et il pourra aussi bien montrer ce que les autres ont envie de voir. Pour survivre, il doit avoir une double personnalité, mais cela fait qu'il ne se sent à l'aise nulle part. Lorsqu'il commence à évoluer, il doit prétendre être ordinaire pour être accepté par les habitants de Sunne. La différence, tant recherchée, n'est pas facile à supporter.

Pour échapper au quotidien, les personnages cherchent aussi l'ailleurs. Nous avons constaté dans notre première partie que Tunström était à la fois attaché à un lieu précis, Sunne, et attiré par le monde extérieur et par l'inconnu. Nancy Huston constate que Tunström avait le don de « nous montrer combien *l'ici* peut être riche *d'ailleurs* multiples ».² Ses personnages présentent à la fois un ancrage dans un lieu et une attirance vers l'ailleurs. Les habitants de Sunne se composent en effet d'

un vieux peuple nomade, qui venait à s'arrêter, pour se reposer de sa migration éternelle, ici, mais qui a été atteint par un trou de mémoire et a oublié de repartir, se refermait envers soi-même.³

¹ « att stå så där och vara kollektiv i hela ansiktet passar mig inte » *Maskrosbollen*, p. 52.

² Nancy HUSTON, Préface d'*Un prosateur à New York*, p. 13.

³ « ett gammalt nomadfolk, som råkade vila ut här på sin oändliga vandring, men som drabbades av en black-out och glömde sig kvar, krökte sig in mot det egna. » *Guddöttrarna*, p. 231.

Ils auraient donc une agitation naturelle dans le sang, qui les pousse à partir et, en même temps, quelque chose en eux qui les empêche de le faire. C'est là tout le malheur. La vie devient impossible. Il y a une distinction évidente entre ceux qui partent et ceux qui restent à la maison. Certains font tout pour partir, car le voyage leur permet de s'approcher de l'Autre. Au reste, le but du voyage n'est pas important, tant que c'est ailleurs, c'est-à-dire loin de Sunne. Comme l'indique le titre, Bastiano, dans *La Boule de pissenlit*, doit s'envoler dans le vent pour pouvoir un jour, sûrement, atterrir quelque part, quand il sera moins léger. Rita Karin sait que son temps n'est pas encore venu, qu'il n'est pas encore prêt à se fixer, tandis que Sten, l'homme qu'elle a choisi pour mari, lui, est stable. Lorsque Bastiano rencontre Sten, il n'arrête pas de lui parler de la liberté et il lui explique que l'homme doit voyager pour ne pas pourrir dans le trou où il habite. Sten ne se sent pas visé car, pour lui, le voyage n'est ni un besoin, ni une alternative. La plupart des romans décrivent le chemin qui mène le personnage principal du point d'origine, sa petite ville de la région de Värmland, vers un ailleurs attirant. Chez Tunström, Sunne est l'endroit où des aventures fantastiques arrivent, mais aussi et surtout un lieu d'origine que les personnages veulent quitter. Le détour, qui dure souvent toute une vie ou plus, ramène finalement au point de départ, dans un mouvement circulaire, car une fois l'ailleurs atteint, Sunne peut également devenir un ailleurs attirant.

La quête de l'Autre représente également, chez les personnages de Tunström, le désir de trouver le côté caché de l'existence. Pour Tunström le rêve et la réalité ne sont pas le contraire l'un de l'autre. L'invisible existe à côté de la réalité, il suffit de le trouver. Nous pouvons dire qu'il s'agit toujours, selon lui, de trouver le sacré de l'existence. Le titre de ce chapitre aurait pu être "La quête du sacré", mais par crainte de nous enfermer dans une interprétation religieuse, nous avons préféré "La quête de l'Autre", expression plus large. « Il est regrettable que nous ne disposions pas d'un mot plus précis que 'religion' pour exprimer l'expérience du sacré. [...] Mais il est peut-être trop tard pour chercher un autre mot, et 'religion' peut encore être un terme utile pourvu qu'on se rappelle qu'il n'implique pas nécessairement une croyance en Dieu, en des dieux ou en des esprits, mais se réfère à une expérience du sacré et, par conséquent, est lié aux idées

d'être, de *signification* et de *vérité*.»¹ Pour trouver cet Autre, les personnages tunströmiens doivent traverser une sorte de rite initiatique. « Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*. »² L'initiation comporte, selon Eliade, de la souffrance et souvent aussi une mort symbolique qui rend la renaissance possible.³ Le personnage principal chez Tunström est souvent un jeune homme, qui doit traverser des épreuves pour enfin renaître, comme le fait Sidner dans *L'Oratorio de Noël*. L'initiation suit donc le mouvement vertical évoqué dans la première partie de ce travail. Comme le souligne Eliade, « le *descensus ad inferos* constitue l'épreuve initiatique par excellence ».⁴ La descente aux Enfers, dans l'œuvre de Tunström, est avant tout illustrée par le mythe d'Orphée.⁵

La différence permet d'atteindre le sacré, car elle apporte de la magie à la vie, la rend sacrée. Le Roi Canon, dans *L'Oratorio de Noël*, explique que quand il volait, il ressemblait à un poème. Il était spécial et il constate que certaines personnes éprouvent le besoin de l'être. Même si, après, il a dû et devra toujours souffrir de son corps mutilé, il sait que cela en valait la peine, puisque au moins pour un instant, il a été vu. Comme Eva Johansson le souligne dans "A la recherche d'un centre", nous retrouvons ici le mythe d'Icare.⁶ Ce mythe, qui raconte qu'Icare a volé trop près du soleil et s'est écrasé contre le sol, ne parle pas que de l'orgueil, mais aussi de la liberté. La mort est moins importante que le fait d'avoir vécu avant de mourir :

Voler à travers l'air comme un boulet de canon vivant est un moyen de transpercer le quotidien et de lui donner une goutte de quelque chose de Différent, presque sacré, qui rend l'homme vraiment vivant.⁷

Il s'agit de devenir *quelqu'un* pour s'élever à une existence meilleure. Le milieu d'un

¹ Mircea ELIADE, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971, p. 7.

² *Ibid.*, p. 222-223.

³ *Ibid.*, p. 222-230.

⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁵ Nous reviendrons à cette descente aux Enfers dans notre troisième partie, p. 276, 285 et ss., 309 et ss., 313 et ss.

⁶ Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 366. Voir aussi notre chapitre sur le mythe d'Icare, p. 293 et s.

⁷ « Att flyga genom luften som en levande kanonkula är ett sätt att bryta igenom vardagen och ge den ett stänk av något Annorlunda, näst intill heligt, som gör människan sant levande. » *ibid.*, p. 367.

personnage travaille souvent contre son évolution, mais certains ont la force de quitter leur univers pour devenir quelqu'un d'autre. Comme Mikael van Reis le souligne, Johan, du *Voleur de Bible*, est un personnage de cette trempe, car il a « la vision qui peut changer les conditions données – ce qui, ici, est aussi le courage et la force de sortir d'un trou de fumier. Il croque dans la pomme de la connaissance et se décide à devenir Quelqu'un qui peut montrer que l'absence du père n'est Rien. »¹ L'espace sacré peut également être un ailleurs, qui se trouve en dehors de l'espace normal, profane, et du temps normal, et qui peut être atteint grâce à différents moyens, comme l'art. Comme G. Meudal l'observe, « Göran Tunström mêle dans son œuvre cette tentation du dehors, une approche onirique du monde et l'attachement à un lieu, à une terre, à une histoire personnelle et intime. »² Qu'il s'agisse bien dans son esprit d'un espace à part est illustré par l'image du seuil. Pour y entrer, les personnages doivent franchir une porte, qui permet de quitter la réalité. Pour Aron, Solveig a ouvert une porte qui l'a amené dans un ailleurs rempli de musique et de mots. Lorsqu'elle disparaît, la porte se referme et il est bloqué dans la réalité, l'espace profane. L'ailleurs signifie aussi l'au-delà, qu'Aron veut atteindre pour retrouver Solveig. Elle n'est plus dans le monde visible, mais elle existe toujours, dans l'invisible, qui n'est pas loin. Comme le souligne B. Pillot, « les fils tissés se prolongent au-delà de la mort, au-delà de ce qui est perceptible – correspondance, comme chez Swedenborg, entre un Ici et un Ailleurs ».³ Cet ailleurs peut aussi être un intérieur :

Il existe des instants dans la vie où l'on ne forme qu'un avec tout, en une symbiose totale. Aucune membrane ne nous isole du monde. Aucun de nos sens ne peut s'esquiver. Et il devient alors si tentant de dire : 'Cette fois, nous abandonnons la civilisation et descendons, gagnons l'intérieur.'⁴

Les habitants de Sunne, qui, dans l'œuvre de Tunström, représentent le monde tout entier, sont endormis mentalement. Dans *L'Oratorio de Noël*, par exemple, les habitants ne se réveillent pas, même quand Selma traverse la ville en pleine nuit, ce « qui aurait

¹ « visionen som kan förändra de givna betingelserna – vilket här också är modet och kraften att kliva ur ett dynghål. Han biter i kunskapens äpple och bestämmer sig för att bli Någon som kan visa frånvaron av fader som ett platt Intet. » Mikael van REIS, "Barnet är människans fader", p. 45.

² Gérard MEUDAL, "Göran Tunström : Un extraordinaire conteur", *Le Monde*, 10/02/2002.

³ Bénédicte PILLOT, *Traversée de l'Oratorio de Noël*, p 13.

⁴ *Partir en hiver*, p. 124.

dû réveiller tout le monde, mais les gens de Sunne ne se réveillent pas si facilement ».¹ Tunström semble vouloir les réveiller, les faire réagir et ne plus « laisser ses sentiments en friche ».² Nancy Huston, collègue et amie de l'auteur, explique : « Il secouait les gens comme des pruniers (ou des pommiers ou des noisetiers, arbres qu'il aimait à voir pousser dans son jardin) pour les inciter à partager leurs fruits : fruits qu'ils cachaient derrière leurs feuilles (par pudeur, par orgueil, par pusillanimité) ou laissaient pourrir sur pied... Tous ceux avec qui il a parlé un peu longuement le confirmeront : il cherchait, à chaque instant, à leur faire prendre conscience qu'ils étaient *vivants*. »³ Dans ses romans, les personnages cherchent à se comprendre, à voyager vers l'intérieur d'eux-mêmes. Comme nous l'avons déjà constaté, S. Hammar utilise le terme de source de la pensée sensible pour désigner cet intérieur, qui semble s'être perdu dans la civilisation. Comme elle le souligne, l'homme doit apprendre à refuser d'écouter les conventions qui décident de ce qu'il doit penser et sentir, pour être capable d'écouter son intériorité et ne plus négliger la source de la pensée sensible.⁴ Lorsque quelqu'un appelle Paula, dans *Les Saints géographes*, cette voix vient de son intérieur. Ce quelqu'un « aspirait à sa place. En avait un besoin intense. »⁵ Elle avait oublié sa partie invisible, mais maintenant elle doit à nouveau l'écouter. Dans la société gouvernée par la source de la pensée abstrayante, la raison est une valeur fondamentale, mais les personnages de Tunström essaient souvent d'échapper à cette logique, de trouver une raison d'être un peu fou. Ou comme Hans-Cristian le dit : « Il existe un point où la raison cesse d'être la norme et la seule chose salutaire. »⁶

2. Les moyens pour atteindre l'Autre

On a besoin d'outils pour pouvoir s'approcher à tâtons de ce qui brille et bouge, autant à l'extérieur qu'à l'intérieur de nous-mêmes.¹

Pour trouver l'Autre, il existe différents moyens, ou outils pour reprendre le mot de Tunström dans la citation ci-dessus. Selon Freud, il existe trois moyens d'échapper au

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 239.

² « låta sina sinnen ligga i träda » *Under tiden*, p. 126.

³ Nancy HUSTON, Préface d'*Un prosateur à New York*, p. 12.

⁴ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 276.

⁵ *Les Saints géographes*, p. 165.

⁶ *Ibid.*, p. 281.

malheur : « de puissantes diversions », qui nous font oublier le malheur, comme par exemple le travail scientifique, « des satisfactions substitutives », qui diminuent la misère, comme l'art, et « des stupéfiants », qui nous rendent insensibles.² Freud énumère les différentes méthodes pour augmenter le bonheur, mais constate aussi leurs faiblesses.³ Malgré l'insuffisance de celles-ci, l'homme doit tout tenter pour trouver le bonheur : « Le programme que nous impose le principe de plaisir, devenir heureux, ne peut être accompli, et pourtant il n'est pas permis - non, il n'est pas possible - d'abandonner nos efforts pour le rapprocher d'une façon ou d'une autre de son accomplissement. [...] Sur aucune de ces voies nous ne pouvons atteindre tout ce que nous désirons. [...] Il n'y a pas ici de conseil qui vaille pour tous ; chacun doit essayer de voir lui-même de quelle façon particulière il peut trouver la béatitude. »⁴ De la même manière, beaucoup de personnages de Tunström essaient de donner un but à leur vie et de trouver cet Autre qui les rendra heureux. Ce que cela implique, de façon concrète, comme comportement varie d'une personne à une autre. Un homme peut employer plusieurs moyens en même temps ou l'un après l'autre. Si une voie ne conduit nulle part, peut-être qu'une autre mènera au but. Il se peut aussi qu'une première tentative donne le fondement nécessaire pour ensuite entamer une autre.

Constatons d'abord l'influence probable de Charles Baudelaire (1821-1867), avant d'analyser les moyens utilisés par les personnages de Tunström, leur efficacité et leurs faiblesses. Baudelaire a, dans *Les Fleurs du mal* (1857/1861) et dans *Petits poèmes en prose* (1869), également tenté différentes voies pour échapper au mal et au spleen.⁵ Nous trouvons à plusieurs reprises des références et des allusions à cet écrivain dans l'œuvre de Tunström, par exemple dans *Le Livre d'or des gens de Sunne* : « J'écris d'un pays très calme pour adresser mes remerciements. Le luxe, la jouissance et la paix règnent ici. »⁶ Et lorsque Jacob quitte Sunne pour chercher son propre monde, il

¹ *De Planète en planète*, p. 807.

² Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 19-24.

⁴ *Ibid.*, p. 26-27.

⁵ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal ; Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973.

⁶ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 229-230. Voir Charles BAUDELAIRE, LIII "L'invitation au voyage", *Les Fleurs du Mal*, p. 83-84.

emmène trois livres essentiels pour lui, dont un de Baudelaire. Il est probable que Tunström a connu l'auteur français grâce à Ivan Aguéli (1869-1927). Il écrit dans *Partir en hiver* que le livre qu'il estime le plus est *Ivan Aguéli. L'homme - le mystique - le peintre* (1940/1941), une biographie écrite par Axel Gauffin, et qu'il appelle « la saga du Graal version moderne ». ¹ Selon Gauffin, ce peintre était un aventurier toujours en quête de la lumière et qui voyait « sans cesse cet Autre » dans l'existence. ² Le livre de Gauffin nous apprend que l'artiste s'intéressait aux théories de Swedenborg ³ et de Baudelaire sur les correspondances. Le poème "Correspondances" de ce dernier est traduit en suédois dans la bibliographie. Baudelaire présente le poète comme un médiateur entre la nature et les hommes. ⁴ L'auteur distingue deux plans de la réalité : le naturel (la matière, ce qui est apparent) et le spirituel (la réalité profonde, ce qui n'est pas apparent). Le poète interprète les symboles pour appréhender la réalité supérieure. Les correspondances donnent accès à une connaissance mystique du monde qui apporte le bonheur puisqu'elle est capable de lier l'expérience sensible et l'expérience spirituelle. Ces « correspondances sacrées » qui permettent de relier le visible et l'invisible sont, comme nous l'avons constaté, tout aussi importantes dans l'œuvre de Tunström. ⁵ Les points communs entre les deux auteurs sont nombreux ⁶, mais ce qui nous intéresse ici est la notion de l'Autre et les outils pour l'atteindre. Le spleen est chez Baudelaire le sentiment d'un mal inconnu, qui est causé avant tout par l'impossibilité d'atteindre l'idéal et c'est aussi la menace que fait planer le temps qui rapproche sans cesse l'homme de la mort. L'homme frappé par le spleen se trouve dans un état d'ennui et de mélancolie. Le poète désire, par conséquent, retrouver l'idéal, qu'il ne peut atteindre parce qu'il est emprisonné dans la vie réelle. Cet idéal correspond à l'Autre, au sacré, chez Tunström, car il est divin, parfait et pur, et ressemble à un paradis perdu. Nous avons évoqué la quête d'un centre perdu dans la première partie de ce travail, ce qui signifie d'un point qui lie le ciel et la terre ; le spirituel et le réel. Le poète baudelairien aspire à un autre monde, parce que notre monde n'est pas sa patrie

¹ *Partir en hiver*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 154.

³ Nous reviendrons à Swedenborg dans la troisième partie, p. 320 et ss.

⁴ Charles BAUDELAIRE, IV "Correspondances", *Les Fleurs du Mal*, p. 38.

⁵ *Vol à Montréal*, p. 159.

⁶ Le lien entre l'auteur et l'œuvre, la condition et le rôle du poète, le temps comme ennemi ultime de l'homme, l'adoration de la beauté et de la femme...

véritable : il y est exilé, mais il se rappelle sa vie antérieure.¹ Toute recherche de l'ailleurs est aussi une évasion hors de ce monde-ci. Chez Baudelaire, la quête est d'abord un désir de retrouver le paradis perdu, puis elle devient, tout simplement, une quête pour échapper au spleen en trouvant quelque chose de nouveau, d'inconnu.² Or chez Tunström, l'évolution est inversée. Dans les premiers romans, le but principal est d'échapper à l'ennui, tandis que la quête du sacré prend plus d'importance ultérieurement dans l'œuvre.

Résumons très brièvement les tentatives que fait le poète dans *Les Fleurs du Mal* pour atteindre l'ailleurs ou, au moins, pour oublier le spleen, en les comparant avec celles trouvées dans l'œuvre de Tunström. L'auteur français commence par essayer la voie de la beauté et de l'art. La première, la beauté, est une partie de l'idéal et permet donc d'oublier le mal.³ De même, l'art permet de faire pousser des fleurs partout, même sur un terrain empoisonné, comme l'indique le titre du recueil. En créant une œuvre d'art, l'artiste imite la création divine et est ainsi capable de transformer la réalité elle-même.⁴ Le poète tente également le voyage et le rêve, qui lui permettent de s'évader et de trouver un monde différent, un ailleurs, où règne l'harmonie.⁵ Il essaie ensuite de trouver l'ailleurs grâce à l'amour. Dans *Les Fleurs du Mal*, il y a deux facettes de celui-ci : l'amour sensuel, érotique, et l'amour pur, spirituel.⁶ L'amour physique est une fête des sens, mais contient aussi le mal. La femme idéalisée, qui ressemble à un ange, a la capacité de le guider vers Dieu, comme Béatrice le fait pour Dante. Après avoir essayé l'amour, le poète tente d'échapper au spleen par la communion avec ses semblables.⁷ Dans cette perspective, le vin est présenté comme un ami, qui fait tomber les murs de la solitude. Il rend la dignité aux hommes et il est aussi une source d'inspiration poétique. L'ivresse permet d'atteindre un monde plus beau.⁸ Après le vin, le poète tente de s'oublier dans la débauche.⁹ Puis, après cet excès infernal d'amour, il se livre au

¹ Voir par exemple Charles BAUDELAIRE, LXXVI "Spleen", et XII "La vie antérieure", *Les Fleurs du Mal*, p. 104 et p. 44.

² Voir par exemple Charles BAUDELAIRE, XLVIII "Any where out of the world", *Petits poèmes en prose*, p. 146.

³ Charles BAUDELAIRE, XXI "Hymne à la beauté", *Les Fleurs du Mal*, p. 52-53.

⁴ X "L'ennemi", *ibid.*, p. 43-44.

⁵ III "Élévation", *ibid.*, p. 37.

⁶ XXIII "La chevelure" et XLII, *ibid.*, p. 54-55 et p. 72-73.

⁷ XCI "Les petites vieilles", *ibid.*, p. 122-125.

⁸ CIV "L'âme du vin - CVIII "Le vin des amants", *ibid.*, p. 140-145.

⁹ CIX "La destruction" - CXVII "L'amour et le crâne", *ibid.*, p. 146-156.

désespoir blasphémateur et se révolte contre Dieu.¹ Chez Baudelaire, toutes ces tentatives sont, pour différentes raisons, des échecs. La beauté est fugitive, car le temps pousse l'être humain vers la mort.² Les efforts créateurs des artistes se terminent souvent par l'échec. L'art permet de s'enivrer pour un instant, mais, tout de suite après, l'âme se retrouve enfoncée encore plus profondément dans les ténèbres.³ L'évasion par le voyage mène à la déception car l'âme du poète découvre que l'ennui existe partout et que le monde n'est pas aussi grand qu'elle le croyait.⁴ Et après le retour, la réalité est encore plus difficile à supporter. De même l'amour sensuel ne permet qu'un oubli passager. L'amour spirituel, quant à lui, est un moyen ambigu, car il permet d'apercevoir l'idéal, mais sans véritablement y parvenir. La charité est une communion par l'esprit, mais elle ne permet pas d'échapper au mal. Le vin ne mène qu'à une ivresse passagère, tout comme la débauche. Cette dernière est, de plus, nourrie par le mal, ce qui amène ensuite des sentiments de culpabilité chez le poète. Enfin, accuser Dieu du malheur le console, sans doute, mais ne l'aide pas à trouver l'ailleurs. Cette révolte est plutôt un cri de désespoir. Déçu de la religion et de toutes ces tentatives avortées, le poète de Baudelaire tente une dernière fois de sortir de ce monde. La mort représente en effet un ultime ailleurs possible.

C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir⁵

Les artistes et les pauvres, tous ceux que la société a exclus, peuvent enfin trouver l'ailleurs en elle. La mort est victorieuse du temps car, dans celle-ci, le poète est enfin libéré de celui-ci : dans la mort, le temps n'existe plus. La mort, chez Baudelaire, ressemble d'abord à l'entrée dans un paradis, puis elle se transforme en un voyage fantastique vers l'inconnu, que symbolise un capitaine qui mène les âmes vers l'ailleurs. Baudelaire exprime la volonté d'aller vers ce qui n'a pas de nom. C'est une réalité si nouvelle que l'ennui y est impossible. Le poète ne sait pas si ce mystère absolu est divin ou satanique et, après tout, ce n'est plus très important.⁶ Néanmoins, cette dernière

¹ CXVIII "Le reniement de saint Pierre" - CXX "Les litanies de Satan", *ibid.*, p. 157-162.

² XXIX "Une charogne", *ibid.*, p. 59-61.

³ LXIX "La musique", *ibid.*, p. 100.

⁴ CXXVI "Le voyage", *ibid.*, p. 166-172.

⁵ CXXII "La mort des pauvres", *ibid.*, p. 164.

⁶ CXXV "Le voyage", *ibid.*, p. 166-172.

tentative elle-même reste incertaine chez Baudelaire. La déception ultime, la pire après tous ces échecs serait qu'il n'y ait rien de nouveau même après la mort. Le poème "Le rêve d'un curieux" est un cauchemar où le rêveur attend la mort avec impatience, mais découvre qu'il n'y a rien.¹

Il nous appartient maintenant d'analyser les outils possibles pour atteindre l'Autre dans l'œuvre de Tunström.

La nature

Comme chez Baudelaire, la nature est un endroit de mystères et de transition entre le réel et le sacré. Elle a également la capacité de guérir les âmes malades. Elle joue souvent un rôle consolateur dans la littérature romantique, qui, nous le constaterons dans la partie suivante, a influencé Tunström.

Dans les livres de Tunström, il y a des gens qui comprennent la nature et qui sont différents parce qu'ils ont grandi en harmonie avec elle. Elle est décrite comme une force, souvent féminine, qui donne la vie et qui donne de la sécurité comme une mère. Elle est quelque chose que la société ne contrôle pas, puisque si c'était le cas, elle ne serait plus la nature. Etant à l'opposé de la civilisation, la nature donne aux personnages une possibilité d'échapper à celle-ci. Paula est un de ces personnages qui ne se plaisent pas dans la société, tandis que son mari est un pur produit de celle-ci. Il n'a même pas les vêtements qu'il faut pour accompagner sa femme dans la nature. Voici l'un des fondements de leur différence, qui fait qu'ils ne peuvent pas se rencontrer de manière absolue. Pour Paula, la nature représente un refuge, où elle s'enfuit quand elle est déçue de son mari. Lorsque les êtres de la nature se rencontrent, il y a, au contraire, une reconnaissance et un contact immédiat. C'est ce qui arrive entre Paula et Joel. Ils n'ont même pas besoin de mots pour se comprendre et se plaire mutuellement. Paula se sent plus à l'aise avec lui qu'avec son mari, qui par conséquent, et à raison, se sent exclu. Dans *Champagne avant le dîner* (*Champagne före middagen*), le personnage principal est un véritable homme de la nature.² Il a été initié par son père et passe sa vie à s'intéresser à la terre. Par amour, il abandonne la nature et entre dans la civilisation, mais il le vit très mal. Sa femme, elle, ne supporte pas son obsession pour les scarabées.

¹ CXXV "Le rêve d'un curieux", *ibid.*, p. 166.

² *Det sanna livet*, p. 121-148.

Leur relation est vouée à l'échec, parce qu'ils ont grandi dans deux mondes différents. De même, dans *Le Cas des framboises*, les personnages principaux sont issus de mondes différents : celui de Sara est la nature libre de l'archipel ; celui de Johan la ville. Mais ce dernier fait un effort pour s'approcher de Sara en tenant un journal où il note la météo, ce qu'il appelle "un livre de la nature", où il n'est pas question des hommes. Le livre de Tunström dans lequel la nature joue le rôle le plus important est *Le Buveur de lune*. En Islande, la société est peut-être moins dominante, ce qui laisse un peu plus libre cours à la nature. Lára, la mère de Pétur, connaît bien le volcan et n'a pas besoin d'instrument pour faire des enregistrements sismographiques. Elle entend des bruits que personne d'autre ne peut entendre. Elle cherche l'ailleurs à l'intérieur du monde, dans le souterrain. Là, se trouvent aussi les êtres de sous la terre, les houldres. Lára n'est pas comme les autres et ne supporte pas de vivre en ville, comme eux, car c'est comme si les murs des maisons lui écorchaient la peau. Elle a du mal à respirer une fois descendue du glacier, parce que l'air, en bas, est trop lourd. Pour elle, les hommes sont des parasites sur la terre, qu'elle voit comme un organisme vivant. « Il y avait de l'espace autour de ses mots, il y avait de la tendresse dans son sentiment pour la terre considérée comme un organisme vivant parcourant l'espace en solitaire. »¹ Bien sûr, elle est fortement critiquée par les scientifiques, selon lesquels ce qu'elle dit est impossible. La quête de Lára est de s'unir complètement avec la nature. C'est pourquoi elle disparaît sous la terre après la naissance de Pétur. Le père de Pétur croit qu'elle s'est laissée prendre par le volcan, puisqu'elle a rempli son devoir envers la nature, en donnant la vie, et qu'elle est prête à quitter définitivement la vie humaine. Halldór lui aussi est proche de la nature, mais d'une autre façon, qui se montre avant tout par une sorte de culte de la lune. A chaque pleine lune, il sort ramasser le lait de lune qui coule de l'astre jusqu'à ses mains. Puis une fée apparaît. Il a aussi un grand respect pour la nature, car chaque fois qu'il sort dans le jardin, il s'incline comme s'il s'agissait d'une visite officielle. Pétur a compris cela comme « de la vénération devant les mystères de ce qui pousse et son mystère. »¹ Johan, dans *Le Voleur de Bible*, a besoin de la nature pour se sentir libéré du regard des autres. Il est seul dans la nature, comme il l'est en ville, mais ici c'est une solitude naturelle, puisqu'il n'y a personne autour de lui. En ville, il y a des gens tout autour mais avec lesquels il n'a pas de relation.

¹ *Le Buveur de lune*, p. 230.

Se retrouver seul à Marina di Ravenna était plus facile qu'en ville. La nature n'a pas les exigences qu'implique la certitude de multiples présences derrière des portes fermées.²

La nature peut être une aide dans l'émancipation. Cecilia, dans *Les Filles des dieux*, devient capitaine et prend le large. A partir de ce jour, elle ne remet jamais plus les pieds sur terre, car elle ne peut être elle-même que sur mer, loin de la civilisation. Son frère Ivan, qui est complètement dominé par sa mère, considère que son meilleur ami est un cheval. Lorsqu'il se révolte enfin, il est accompagné de ce cheval et se sent, grâce à lui, rassuré. Mais sa libération est finalement un échec. Le cheval est blessé, meurt et Ivan le suit peu après dans la mort. Enfin, certains personnages trouvent leur dignité à travers la nature, comme le grand-père de Johan, dans *Le Voleur de Bible*. Il est vieux et dépendant des autres, mais lorsqu'il arrive à la lisière de la forêt, il entre dans un autre monde, son royaume, où il est fort et libre. Le jour où il n'a plus la force de cueillir des baies, il se couche pour mourir.

Mais Baudelaire montre aussi un autre aspect de la nature, dans lequel elle est implacable et cruelle. De même, chez Tunström, elle peut être menaçante pour certains, parce qu'ils ont peur de ce qu'ils ne connaissent pas. Les gens font partie de l'environnement où ils ont grandi, que ce soit la ville, la mer, la forêt, etc. Ainsi, Tunström explique dans *Partir en hiver* que Koster, où il passe ses vacances, n'est pas son monde, car il n'a pas l'habitude de la mer. « Les vagues étaient *contre moi* », dit-il.³ Il parle aussi d'un certain Américain qui était venu trouver refuge sur l'île. Après sa première promenade, il était désespéré :

Dans la première forêt de sa vie, il s'était égaré, de corps et d'esprit. Des arbres l'avaient *dévisagé*, lui avaient parlé une langue totalement incompréhensible et même menaçante. Ils

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Le Voleur de Bible*, p. 721.

³ *Partir en hiver*, p. 20.

avaient courbé leurs branches sur lui pour l'aplatir par terre. Il avait rampé en rond pendant des heures, au milieu d'un grouillement de souches, de vers de terre, d'oiseaux. 'So, please, take me away...'¹

Marta, dans *Les Saints géographes*, va en ville par amour, pour apprendre à connaître le monde de son fiancé, mais lorsqu'elle abandonne la nature, elle change. C'est comme si la société lui avait enlevé quelque chose d'essentiel. Quand, plus tard, elle essaie de se réintégrer dans la nature, celle-ci est devenue hostile. « Elle semblait étrangère parmi les choses. Effrayée et pourtant attirée, comme si elle essayait de retrouver le chemin vers la maison par l'intermédiaire des cailloux, de l'herbe. »² Un milieu connu peut aussi devenir menaçant à cause d'une intrusion. Sara, dans *Le Cas des framboises*, aime la nature et s'y sent à l'aise, mais elle ne s'y reconnaît plus après la découverte du cadavre. Le monde est devenu menaçant et dangereux, parce que l'homme s'est introduit en elle et l'a transformée.

La nature représente un ailleurs éternel. Tunström nous explique, dans *Au Fil du temps*, pourquoi la nature rend l'homme heureux : « La nature est plus forte que nous, elle pénètre dans les corps, pousse à faire sortir la conscience, les préoccupations, les troubles relationnels. »³ Pendant la brève période où l'homme peut demeurer dans la nature, il entre en quelque sorte dans une autre dimension. La terre le touche, un instant, avant qu'il soit obligé de retourner à ses fonctions dans la société. C'est là que se situe le problème que pose la nature comme moyen d'aller vers l'Autre. Dans *Le Buveur de lune*, Halldór parle, dans une lettre à son fils, du jour où il a trouvé une fleur unique, une ancolie, qu'il n'a jamais oubliée. Sur le moment même, il n'a pas pu en parler, car il aurait fallu expliquer que

cette ancolie était une sorte de haut-parleur en sourdine, qui me transmettait des messages du monde de la réalité. Du monde qui existe à l'intérieur de celui dans lequel nous continuons à patauger [...]»⁴

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Les Saints géographes*, p. 241.

³ « Naturen är starkare än vi, den äter sig in i kropparna, tränger ut medvetandet, grubbleriet, relationsstörningarna. » *Under tiden*, p. 173.

⁴ *Le Buveur de lune*, p. 217.

Il savait que les autres n'auraient pas pu comprendre sa sensation. Pour lui, cette fleur représente « Ce Qui Est Différent, la Différence sans laquelle nous n'avons pas la force de vivre. »¹ Ici, nous retrouvons les correspondances de Swedenborg et de Baudelaire. La nature est un reflet de l'univers spirituel et transmet les messages de cette réalité supérieure, mais seules certaines personnes, comme les poètes, ont la capacité de comprendre ce langage. La nature est le lien entre le monde et le ciel, entre le réel et le sacré. C'est pourquoi Pétur s'isole dans la nature, entre ciel et terre, pour pouvoir écrire, car c'est « Un espace libérant le récit. »² Ici, « se déroulent d'autres conversations que celles qui sont échangées plus bas » et ses personnages « errent dans des contextes bien différents de ceux que semble exiger un réalisme frustrant ».³ L'art aide l'homme à comprendre les messages de la nature, mais grâce au jardinage, il peut aussi se rapprocher du sacré. R. Alsing explique qu'à travers ce travail, Tunström pouvait vivre la nature comme une force divine, car sa maison sur Koster avec son jardin était un « Lieu Sacré » où chaque printemps il voyait la vie reprendre.⁴ Les cycles de la vie, de la mort et du retour de la vie sont des thèmes centraux dans son œuvre. Dans *Au Fil du temps*, l'auteur parle beaucoup de la nature et de ces rituels printaniers, qui symbolisent, chaque année, la joie de vivre et la force retrouvée.

Dans l'œuvre de Tunström, un certain oiseau incarne particulièrement l'aspect sacré de la nature : le martin-pêcheur, qui revient livre après livre. R. Alsing souligne, dans un chapitre consacré à cet oiseau, que Tunström l'adorait.⁵ Ainsi, le narrateur de la nouvelle *La vraie vie*⁶ va en Palestine pour retrouver le martin-pêcheur, qu'il a déjà vu une fois « traverser les airs, comme issu d'une autre dimension ».⁷ L'oiseau vient de l'Autre et apporte de la magie à l'existence. Dans *L'Oratorio de Noël*, Merveilleuse Birgitta trouvait consolation, dans son enfance, dans une boîte de thé décorée de jolies images, entre autres celle d'un oiseau bleu, qui était certainement un martin-pêcheur et qui « scintillait costly ».⁸ L'oiseau établit le lien entre Birgitta et son ailleurs, un monde

¹ *Ibid.*, p. 217.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ « Helig Plats » Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 128-131.

⁶ *De Planète en planète*, p. 911-954.

⁷ *Ibid.*, p. 913.

⁸ *L'Oratorio de Noël*, p. 361.

beau et libre. Lorsque l'auteur découvre cet oiseau en Inde, il ressent ce lien avec le monde supérieur et l'inspiration poétique lui revient. « Une grenouille flotte sur une feuille et le martin-pêcheur, ce bijou frétilant de turquoise, va bientôt plonger. Cette absence d'événements ne doit pas être perdue. Au fond, une langue commence à clapoter. »¹ Le mot que Tunström utilise en suédois, *kvillra*, est un hapax qui souligne l'aspect magique de ce qui se passe. En voyant le martin-pêcheur, une langue sort de l'intérieur de l'auteur et peut devenir de l'art. Comme le souligne Rolf Alsing, le martin-pêcheur symbolise ici l'art créatif. Chez Baudelaire, l'albatros symbolise le poète exilé sur terre, banni du monde supérieur. Ces oiseaux sont les « rois de l'azur », qui deviennent « maladroits et honteux » une fois posés sur un navire.² De même, le martin-pêcheur ne trouve sa perfection que dans l'air :

Il faut nous arrêter, un martin-pêcheur à plastron blanc est posé sur une branche au-dessus de l'eau : long bec rouge, ébouriffé, mal peigné. Et le voilà qui s'envole, et jamais le Seigneur n'a mieux réussi : tel un petit soleil de turquoise et de jade, il monte, reste totalement immobile quelques secondes puis se laisse tomber [...]³

Cet oiseau n'est pas fait pour être sur terre, où il est « ébouriffé et mal peigné ». Mais dans l'air, dans le ciel, il est dans son élément, puisqu'il est divin.

Les expériences douloureuses

Le poète chez Baudelaire supporte la souffrance de la vie parce qu'il sait qu'en acceptant ses épreuves, il peut se purifier et se rendre digne du paradis.⁴ De la même manière, la plupart des personnages principaux de Tunström sont frappés par des expériences douloureuses comme des décès, des maladies, des chagrins d'amour, etc. Cela semble être un moyen de grandir en tant que personne et devenir quelqu'un d'unique. La souffrance a un sens, car elle est salvatrice. L'aspect négatif se transforme en expérience positive grâce à son contenu spirituel. Les personnages peuvent donc accepter la douleur et même la rechercher puisqu'elle est un moyen d'ascension

¹ *Partir en hiver*, p. 67.

² Charles BAUDELAIRE, II "L'albatros", *Les Fleurs du Mal*, p. 36.

³ *Partir en hiver*, p. 31.

⁴ Charles BAUDELAIRE, I "Bénédiction", *Les Fleurs du Mal*, p. 33-36.

spirituelle. Les gens ordinaires se sentent souvent superficiels et stupides en compagnie de quelqu'un qui a éprouvé des difficultés, car il a ainsi atteint une compréhension plus large de la vie. Halldór dit à propos des gens qui ont été torturés :

Par moments, je hais tous ceux qui ont survécu à Auschwitz, à un Goulag, au traitement d'un tortionnaire, parce qu'ils estiment – et probablement à juste titre – qu'ils sont les seuls à avoir vu la Vérité.¹

Beaucoup de personnages sont fiers des ces expériences douloureuses, car elles prouvent qu'ils ont vécu. Dans *Au Fil du temps*, Tunström explique que, dans le travail qu'il faut pour sortir du chagrin, se trouve une énergie positive. En parlant de sa propre écriture, il souligne qu'il s'est rendu compte que « le chagrin était la source de laquelle jaillissait une eau perpétuellement nouvelle et fraîche ».² De plus, la tristesse est la preuve que le bonheur existe, ou, au moins, a existé. Comme le précise Johan, dans *Le Cas des framboises*, les expériences douloureuses provoquent un changement, non pas une destruction.

C'est qui déjà, qui a trouvé cette image stupide qui stipule que les hommes tombent comme des châteaux de cartes, demandait Johan après un long silence. De la cendre se lèvent toujours des gens différents, d'autres images. Nous devrions avoir plus d'un nom.³

Dans *Au Fil du temps*, Tunström parle de son propre infarctus. C'est après avoir été près de la mort qu'il a eu l'idée d'un nouveau livre qui parlerait d'un homme qui, grâce à un infarctus, serait intensément conscient des jours, des souvenirs et des rêves : de la vie. La douleur oblige le personnage à se transformer. Il y a même une reconnaissance entre les personnages qui ont traversé de telles épreuves. Dans *L'Oratorio de Noël*, le contact entre Tessa et Aron se fait grâce à ce qu'ils ont enduré, car ils reconnaissent le désespoir et la mélancolie de l'autre. Après la mort de son père, Göran, du *Gamin du pasteur*, pense que tous les parents devraient mourir, parce qu'au moins, alors, ils seraient tous

¹ *Le Buveur de lune*, p. 112.

² « sorgen var den källa ur vilken ett ständigt nytt och friskt vatten vällde upp » *Under tiden*, p. 114.

³ « Vem är det nu som har hittat på den där dumma bilden om att mänsikor faller ihop som korthus, undrade Johan efter en lång tystnad. Det reser sig alltid annorlunda mänsikor ur askan, andra bilder. Vi borde ha mer än ett namn. » *Hallonfallet*, p. 109-110.

pareils. Il se sent différent et ne peut plus communiquer avec ceux qui n'ont pas eu la même expérience. Une expérience difficile donne parfois son identité à une personne. Sidner rencontre en Nouvelle-Zélande un homme qui a participé à la guerre, a été fait prisonnier et a perdu sa jambe. Cet homme, qui est très fier de sa prothèse, est devenu "l'homme à la jambe blessée dans la guerre". De même, dans *Les Saints géographes*, on trouve la veuve Åberg, qui se vante de presque avoir été violée une fois, et Liljebror qui apprend qu'il a une maladie des poumons et qui montre partout les radios, parce qu'elles lui donnent une valeur supérieure. Grâce à la maladie, il a vu son ciel intérieur, ce qui signifie sa vérité à lui.

Bien entendu, une expérience difficile ne contient pas toujours ce côté positif. Dans *Le Voleur de Bible*, Johan, qui dans l'enfance a été maltraité par son beau-père, veut devenir plus fort et meilleur afin de pouvoir se venger. Les cicatrices mentales le poussent à avancer, mais le retiennent également : elles le font se transcender, pour ensuite retomber plus durement. Il aurait pu devenir quelqu'un dans le monde universitaire, mais il sait que, dans le fond, cela n'impressionnerait guère Fredrik. Aussi, à la place, il désire voler *La Bible d'argent*, car pour se venger, il doit réussir dans le même domaine que son beau-père : le vol. De même, plusieurs personnages de Tunström traînent des souvenirs lourds toute leur vie, sans être capable d'y faire face. C'est le cas de Stellan, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, qui a refoulé son souvenir le plus douloureux : à l'âge de quatre ans, il a dû attendre longtemps son père qui n'est jamais venu, parce qu'il était mort. Dans un quasi-état de transe, après avoir compris que Ed et Anita ont une relation, ce souvenir lui revient. Il ne l'avait pas vraiment oublié. Dans certains cas, cette expérience douloureuse mène à la psychose et à la folie. Hedvig se renferme en elle-même suite à l'événement horrible où sa mère a failli mourir. Elle ne se remet jamais de l'abandon de celle-ci et, à partir de ce moment, sa mère est morte pour elle. La folie et le suicide peuvent donc résulter de ces expériences douloureuses. Dans la nouvelle *La vraie vie*, on trouve l'histoire d'un écrivain fou.¹ Son état est, néanmoins, compréhensible : à l'âge de cinq ans, il avait assisté au massacre de sa famille et de toutes les autres personnes présentes sur un marché. Aron dans *L'Oratorio de Noël*, n'a pas non plus la force de sortir de son chagrin, qui l'oblige à fuir, d'abord la réalité, puis la vie.

La religion

La religion et Dieu sont toujours présents dans les livres de Tunström. Cela n'a rien de surprenant, puisque son père était pasteur et qu'il voulait, à une certaine époque, le devenir lui aussi. Mais comme J.-L. Perrier le constate, Tunström, après les années passées au séminaire, « accordera sa confiance 'à l'humanité, pas à Dieu'. »² Une grande partie de son œuvre est en fait une sorte de règlement de comptes avec la religion. L'écrivain a souvent été désigné comme un fils de pasteur sans foi. Parfois il écrit Dieu avec une majuscule et parfois avec une minuscule, ce qui montre bien ses doutes à ce sujet. L'auteur parle dans *Au Fil du temps* d'un accident de voiture, où il a failli mourir. A partir de cet instant, il sait qu'il n'y a pas de Dieu, à part celui créé dans le cerveau humain. Nous avons besoin de croire à un Dieu, c'est pourquoi nous l'avons créé, explique-t-il. A cette époque, il reconnaît la foi comme une aide dans la vie, mais renie Dieu. Plus tard il le regrettera :

C'était stupide de se débarrasser de Dieu. Mais je m'imaginai sans doute que Dieu, malgré tout, garderait un œil sur moi, même si, ce qui est arrivé, je perdais la concentration et que mon regard commençait à errer.³

Après son infarctus, il est de nouveau déçu, et comprend une fois pour toutes que Dieu n'existe pas et que l'homme n'est rien d'autre que ce que l'on voit : « NOUS NE SOMMES RIEN D'AUTRE. »⁴ Nous pouvons pourtant dire que Dieu existe chez Tunström, mais qu'il n'est pas présent. Bo Larsson explique dans *L'absence présente (Närvarande frånvaro)* la foi si particulière de Tunström à l'aide de l'œuvre de Kierkegaard.⁵ Le désespoir qui se trouve dans son œuvre vient de la difficulté de trouver la bonne relation à Dieu. Une personne atteinte de désespoir après une expérience

¹ *De Planète en planète*, p. 911-954.

² Jean-Louis PERRIER, "Tunström à la lumière de Sunne", *Le Monde*, 12/11/1999.

³ « Dumt var det att göra sig av med Gud. Men jag inbillade mig väl att Gud, trots allt, skulle hålla ett öga på mig, även om jag, vilket skedde, tappade koncentrationen och började flacka med blicken. » *Under tiden*, p. 88.

⁴ « VI ÄR INGENTING ANNAT. » *ibid.*, p. 110.

⁵ Bo LARSSON, *Närvarande frånvaro*, p. 325-327.

douloureuse comprend qu'elle a besoin de Dieu, mais ne sait pas comment l'atteindre. Selon Larsson, la rédemption peut résulter de cette compréhension, mais la vie, dans ce cas, devient une attente et une quête. B. Larsson montre aussi l'évolution de Tunström à propos de la question de la foi. Après avoir exprimé des doutes sur l'existence de Dieu, il finit par mettre en question le rôle de celui-ci dans la vie humaine. Savoir que Dieu existe, après tout, ne résout pas tous les problèmes, car il peut exister tout en étant absent. La fin du *Livre d'or des gens de Sunne*, écrit après la publication du livre de Larsson, montre bien cette problématique. Stellan implore le pardon pour ce qu'il a fait sur le lit de mort du pasteur. Cederblom lui dit alors : « Je crois que tu es pardonné, Stellan. Et bien que Dieu soit mort pour nous, il a quand même laissé la Grâce, la grâce de pouvoir mourir. »¹ La foi, chez Tunström, est étroitement liée au rôle du père. Puisque son vrai père, qui est décédé tôt, était pasteur, la recherche du père disparu devient aussi une quête de Dieu. Dans *Quarantaine*, Henrik vagabonde, pendant une période, d'un presbytère à l'autre. Son père décédé avait été pasteur et c'est pourquoi ces endroits l'attirent tant. Il discute avec différents pasteurs, avant d'arriver finalement au presbytère où il a grandi, en espérant y retrouver son père. Henrik a perdu son Dieu, en même temps que son père et il cherche les deux, sans les trouver. Lorsque Johan, dans *Le Voleur de Bible*, écrit ses confessions à son fils, son Juge, cela ressemble beaucoup à une confession à Dieu, mais c'est l'enfant qui peut lui apporter la grâce que la religion, quant à elle, ne peut pas lui donner. Mikael van Reis écrit dans "L'enfant est le père de l'homme" que c'est à travers l'enfant, symbole de l'avenir, qu'est donnée à Johan la chance de sortir de l'obscurité.² Comme le souligne Reis, l'enfant devient sa création, son sens et sa seule possibilité de rédemption.

Dans un article de M. Jasim, l'auteur dit : « Je crois ne pas être croyant, mais je ne me libère jamais de ces questions. »¹ Ici, être croyant signifie croire dans le Dieu de la religion. Or Tunström enseigne qu'il faut avoir la foi, mais pas forcément en Dieu, car bien qu'il veuille croire, il ne trouve aucune religion à laquelle se rattacher. Il souligne qu'un homme qui croit, peut le faire pratiquement vis-à-vis de n'importe quoi, même de l'athéisme. La foi est plus importante que le contenu de la foi. En tant que personne, il est lui-même trop sceptique pour pouvoir entrer dans un système quelconque, explique-

¹ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 331.

² Mikael van REIS, "Barnet är människans fader", p. 48.

t-il dans *Au Fil du temps*.² C'est donc la foi dans un sens beaucoup plus large qui donne du sens à sa vie.

Analysons maintenant l'image de la religion dans les livres de Tunström. Nous étudierons ensuite la foi comme moyen d'atteindre l'Autre. L'auteur n'a pas eu peur d'utiliser de grands personnages religieux. Nous pouvons entendre, chez lui, la voix de Jésus, dans une interprétation personnelle. Il explique la raison de ce choix dans *Partir en hiver* : « J'avais entendu lire à haute voix les textes chrétiens, les avais entendus s'user, et la raison de ce livre sur Jésus est donc ma propre incapacité à tirer quelque chose de la Bible. Il faut que je me crée une image personnelle. »³ Il a aussi écrit une pièce de théâtre radiophonique qui s'intitule *Anschaire – une histoire de salut (Ansgar – en frälsarhistoria*⁴, 1969). Celle-ci parle, comme le titre l'indique, d'Anschaire, le missionnaire qui fonda la première communauté chrétienne à Birka en 830. Tunström dépeint cet homme comme un vieillard qui a perdu ses illusions, un homme sans foi et rempli de doutes. « Je faisais sérieusement semblant de croire », explique-t-il.⁵ L'image de l'Eglise est très négative dans cette pièce, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Tunström. *Au Fil du temps* parle du grand-père de l'écrivain, qui a fait fuir les membres de sa paroisse avec ses prêches à propos du jour du Jugement.⁶ Le Dieu de sa religion était dur et exigeant. Les gens n'avaient pas le droit de penser ou de discuter, puisque Dieu le faisait à leur place. Tunström souligne le fait qu'il y a des gens qui sont complètement absorbés par une conception du monde unique, incapables de remettre en question quoi que ce soit ou d'accepter le moindre changement. Pour lui, il n'y a pas d'avenir pour une telle foi. Dans *Le Gamin du pasteur*, l'auteur décrit ses expériences au séminaire où les seules choses qu'il a apprises sont la culpabilité, l'angoisse et un certain comportement bien défini. Personne ne veut discuter et il n'y trouve pas de réponses à ses questions, raisons pour lesquelles il abandonne ce métier.⁷ Comme le dit Hans-Cristian, dans *Les Saints géographes*, le monde religieux devient réel pour un

¹ « Jag tror att jag inte är troende, men jag blir aldrig befriad från de här frågorna. » Mohammed JASIM, «Utan konsten stannar Tunström», p. 11.

² *Under tiden*, p. 109.

³ *Partir en hiver*, p. 219.

⁴ *Ansgar en frälsarhistoria*, Svenska radiopjäser 1969, Stockholm, Sveriges Radios Förlag, 1969, p. 185-199.

⁵ « Jag var på allvar låtsat troende. » *ibid.*, p 189.

⁶ *Under tiden*, p. 104-109.

⁷ *Prästungen*, p. 146-148.

homme qui y entre. Celui qui étudie la théologie sera nécessairement croyant, tôt ou tard. De futurs pasteurs qui ont des doutes ou qui sont indifférents sont en quelque sorte capturés par l'ambiance et finiront par être des religieux convaincus, puisque c'est le seul chemin à prendre.¹ Ainsi, le piège de la langue apprise se referme sur eux. Mais lui, il est un pasteur différent qui interprète la religion à sa manière. Son rôle est surtout d'être généreux dans ses relations avec les autres. Si Hans-Cristian est un bon pasteur, les exemples de mauvais religieux sont nombreux dans les romans de Tunström. Buller, dans *Le Cas des framboises*, considère que le pasteur est un homme hypocrite, avare et malhonnête, capable de frapper sa femme après un prêche sur le respect de l'autre. Le frère d'Ida, dans *Le Voleur de Bible*, sert Dieu, mais d'une manière peu généreuse. Lorsqu'il frappe sa sœur, c'est sur l'ordre de son Dieu punissant. Dans son monde, il n'y a pas de place pour l'amour et la compréhension entre les hommes. Plus tard dans le livre, Ida voit Dieu, mais son frère nie son expérience. A ses yeux, une femme pécheresse comme elle n'a pas le droit de s'approcher de son Dieu. Même les bons pasteurs ont souvent de la difficulté à exercer une influence sur le peuple. Hans-Cristian se décourage parfois, car quoi qu'il fasse, les croyants vont continuer à croire aveuglement et les indifférents ne vont pas se laisser convaincre. Pour les gens ordinaires, la religion est incompréhensible, et donc souvent dépourvue de sens. Egil, dans *L'Oratorio de Noël*, admet par exemple qu'il ne comprend pas un mot de ce que dit le pasteur, mais qu'il aime quand même l'écouter tout simplement parce que c'est joli.

L'image de l'Eglise est, tout de même, parfois positive. Dans *La prière de Stormunnen* (*Stormunnens bön*², 1974), le personnage principal, Xavier l'archevêque démis, sacrifie sa vie pour donner une période de paix à son peuple. L'Eglise est ici une force qui se bat pour les gens, qui agit et qui est plus forte que le pouvoir politique. Mais l'église est aussi un endroit de communauté. Une des raisons les plus courantes des visites à l'église, c'est que les personnages y trouvent une place et une identité. Dans *Les Saints géographes*, Marta découvre, pour un certain temps, une identité possible dans le judaïsme, et le Zona est attiré par l'ambiance communautaire dans l'Armée de Salut. Ces personnes différentes sont plus acceptées dans la religion que

¹ *Les Saints géographes*, p. 73.

² Göran TUNSTRÖM, *Stormunnens bön*, Stockholm, Bonniers, 1974.

dans la société. L'Église est donc plus tolérante, mais cela ne semble, malgré tout, pas leur suffire. Le Zona se suicide quand même et Marta ne ressent guère que du vide plus tard. Ida, dans *Le Voleur de Bible*, réalise que les enfants ont besoin de faire partie d'une sorte de communauté, tant la famille est chaotique. C'est pourquoi elle décide de les faire baptiser. Malheureusement, cela ne se fait pas, puisqu'un des jumeaux a trop peur et que Hedvig refuse d'être baptisée sans son corbeau. Johan, qui, au départ, était touché par l'ambiance du lieu, perd le sentiment du sacré. Ils auraient pu fonder quelque chose ensemble mais ils sont condamnés à rester à l'écart de cette communauté.

La religion donne aussi du réconfort et un sentiment de sécurité. Elle est parfois une aide temporaire après une épreuve difficile, comme pour Aron, qui commence à lire la Bible après la mort de Solveig, car il y cherche consolation auprès de Dieu. Mais soudain, il reçoit un signe de Solveig et il jette la Bible par terre. Il n'en a plus besoin, puisqu'il est convaincu que Solveig est vivante et présente. De même, le pasteur, en Nouvelle-Zélande, raconte à Sidner qu'il était heureux pendant la guerre parce que son désir était d'aider les autres. Il ne se sent utile que pendant les temps difficiles, puisque les gens viennent alors vers lui. Dans *Le Cas des framboises*, Johan argumente contre le pasteur. Il est indifférent à l'église et prétend que la prière est un besoin que l'homme se crée. Selon lui, le besoin de religion n'existe pas au départ, mais il donne une sorte de sécurité, qui attire beaucoup de personnes. La foi peut aussi être une fuite, lorsque la réalité est trop dure à supporter. Ida, dans *Le Voleur de Bible*, a une révélation suite à un des viols perpétrés par son mari. Pour elle, il s'agit de la dernière issue. Sauvée de la misère par Dieu, elle trouve enfin le bonheur.

Pour certains, l'église signifie une porte ouverte sur un autre monde. Lorsque Johan entre dans l'église pour que ses cousins et lui soient baptisés, il entre dans un monde nouveau, une « Pièce Complètement Différente ». ¹ Il ne comprend rien et il trouve cela agréable : la religion, à ses yeux, est quelque chose de grand, capable de le transformer. Grâce à celle-ci, l'homme peut entrer dans la lumière divine, mais Johan comprend aussi que cette lumière n'est pas accessible à tout le monde, lorsqu'il réalise avec horreur que ses cousins, les jumeaux, ne croient pas en Dieu : « Ils étaient un mystère. Ils n'avaient pas Dieu. A moins que c'eût été le contraire, que Dieu ne les eût pas ? » ²

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 546.

² *Ibid.*, p. 604.

Il pense qu'il n'est pas juste que certains soient obligés de vivre dans l'obscurité, sans aucune chance dans la vie. Aux yeux de Hans-Cristian, l'Eglise symbolise un ordre supérieur, dont il est le porte-parole. Lorsque Daniel, après l'incendie, cherche refuge dans l'église, il veut se prouver, à lui-même, que c'est un lieu sacré, pur et fort, qui résiste aux pouvoirs extérieurs. C'est pourquoi il ne laisse personne venir chercher son ami. En pénétrant dans l'église, il quitte la vie normale pour entrer dans l'Autre :

J'ai du mal à comprendre l'homme profane, celui qui vit tout comme étant de même valeur. [...] Je dépends de points fixes, de centres, du milieu du chaos, puisque je vis le chaos avec une force quasi pathologique. Une solitude bien trop prolongée m'a rendu ainsi. Ce que nous apporte la religion – et j'entends toutes les religions – et il s'agit là d'un don inestimable – c'est un seuil. Tu as l'église. Une rue passe devant. Mais, pour le croyant, une autre pièce commence dès le seuil, une autre dimension. L'ancienne continuité est rompue. Sur ce seuil, on quitte la manière profane de vivre pour pénétrer dans le sacré. Là, il arrive qu'on lève le visage, c'est-à-dire se détourne de la rue habituelle, du monde horizontal. A l'intérieur se trouve un autel, en pierre. Il s'agit d'un signe, d'un signe sacré. Un arbre aussi peut être un autel, n'importe quoi : le signe a un sens religieux, quelque chose d'absolu, qui met un terme au chaos. Et soudain on arrive à nouveau à s'orienter. On est chez soi. On se rend compte que l'on émet sur la même longueur d'onde. [...] *Introibi ad altare Dei !* Voilà mon commencement, le point d'où l'on peut s'orienter dans le monde.¹

L'idée d'un espace sacré est inspirée par Mircea Eliade, que Tunström cite à plusieurs reprises dans ce roman.² Selon Eliade, l'homme religieux voit le monde autrement que l'homme non-religieux. A l'intérieur de l'espace sacré, l'homme comprend qu'il est pris dans un contexte plus grand. C'est un endroit où une rencontre sacrée a lieu, qui donne un sens à la vie.³ Lorsque le sacré se manifeste, « une réalité absolue », un « 'Centre' » se révèle.¹ C'est ce centre, ce principe unifiant, que Jacob a perdu et qu'il essaie de retrouver en recréant son passé, comme nous l'avons constaté dans la partie précédente. Il y a aussi un temps sacré et éternel. Ainsi, l'église est pour Hans-Cristian un lieu important, parce que c'est la seule chose dans la société qui a un lien avec le passé, avec d'autres manières de penser. « Il croit qu'à l'intérieur du temps profane existe un temps

¹ *Les Saints géographes*, p. 114-115.

² Voir par exemple p. 165.

³ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 21-24.

mythique, doré, dans lequel nous vivons à proximité des dieux, et dans lequel nous nous sentons capables d'accomplir de bonnes actions. Il croit que chaque fête célébrant une naissance balaie ce qui précédait, et qu'alors tout recommence. »² Comme nous l'avons aussi souligné dans notre première partie, le rituel religieux réintègre périodiquement le passé mythique et permet à l'homme religieux d'entrer dans un temps éternel.³ Le baptême est pour lui un moment de ce type, capable de faire disparaître le présent. C'est pourquoi il invite le nazi Bengtsson au baptême de son fils et interprète le sourire de celui-ci comme « une vague chaude qui balaie les idées de race supérieure ». ⁴ Chez Tunström, ce type de rituel peut se faire à l'extérieur de la religion, comme lorsque Fanny et Victor célèbrent le thé, dans *L'Oratorio de Noël* : « Nous renouvelions un acte mythique selon un rituel strict destiné à nous plonger dans un état d'union avec quelque chose qui n'était pas visible mais qu'apparemment elle acceptait facilement : la vie elle-même. »⁵

Selon Eliade, le sacré n'est pas seulement lié à l'église, mais peut se manifester dans un objet quelconque comme une pierre. « C'est toujours le même acte mystérieux : la manifestation de quelque chose de 'tout autre', d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde 'naturel', 'profane'. »⁶ « En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. »⁷ Une pierre reste une pierre du point de vue profane, mais devient sacrée pour quelqu'un qui a une expérience religieuse. Comme nous l'avons déjà vu, Hans-Cristian comprend finalement qu'il ne peut pas trouver ce centre dans l'église, car au lieu de s'approcher de la divinité, il s'en éloigne, à la différence de Paula qui, elle, arrive à trouver le sacré partout dans l'existence. L'auteur exprime ainsi sa propre difficulté à trouver cet espace :

¹ *Ibid.*, p. 22.

² *Les Saints géographes*, p. 156.

³ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 60-61.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 156.

⁵ *L'Oratorio de Noël*, p. 440.

⁶ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

Je suis toujours bloqué dans mon éternelle image : caché sous un porche dans une rue, de l'autre côté de la Cathédrale. La rue n'est pas large mais il y a constamment des travaux de voirie, un ravin profond qui rend impossible la traversée.¹

Sa raison sépare trop les deux espaces et l'éloigne de l'Autre. Il n'est donc pas sûr que ce moyen fonctionne vraiment : si l'espace sacré d'Eliade est un Autre possible, la plupart des gens sont en effet obligés de rester à l'extérieur. « La critique de la religion, qui sépare de la vraie vie et qui fonctionne comme une paire de jumelles dirigée vers l'image idéale et retouchée du lointain, porte sur la tendance qui consiste à faire la différence entre le spirituel et le profane. Il y a une différence entre le sacré et le profane, mais ils ne sont pas des réalités différentes, mais différents espaces dans – ou peut-être différentes perspectives de – la même réalité. »² Comme Eva Johansson le souligne, Tunström parle en même temps des personnages simples et des grands classiques littéraires et, chez lui, de la même manière, le monde religieux infiltre le monde profane, tout comme Bach dans son "Oratorio de Noël" utilisait la parodie en mélangeant la musique profane et les textes bibliques. E. Johansson donne l'exemple du passage où Torin, désespéré, prie dans les toilettes. Comme elle l'explique, la parodie montre que l'homme a besoin du monde profane et du monde spirituel pour trouver un équilibre et une unité dans la vie. Anita Varga, elle, constate que le sacré et le profane se mélangent lorsque Fanny et Victor prennent le thé.³ Dans *L'Oratorio de Noël*, ce moment prend la forme d'un rituel religieux, tout en gardant son sens profane, car, comme nous l'avons constaté, ils célèbrent le thé, au lieu de le boire.⁴ Pendant ce rituel, ils vont dans « une pièce spéciale hors du temps, dans un lieu sacré ». ⁵ S. Hammar fait également référence à Eliade et souligne qu'il est important de comprendre que le seuil dont il parle ne sépare pas deux lieux géographiques, puisque c'est à l'intérieur de

¹ *Partir en hiver*, p. 219.

² « Kritiken av den religion, som avskärmar mot det levande livet och som fungerar som en kikare mot det avlägsnas retuscherade idealbild, drabbar tendensen att göra skarp åtskillnad mellan andligt och världsligt. Det är skillnad mellan det heliga och det profana, men de är inte olika verkligheter, utan olika rum i – eller möjligen olika perspektiv på – en och samma verklighet. » Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 369.

³ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 204-206.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 440.

⁵ *Ibid.*, p. 439.

l'homme que cela se passe ou devrait se passer.¹ C'est, en effet, l'erreur que commet Hans-Cristian dans *Les Saints géographes*.

La connaissance et les projets

Dans le monde tunströmien, les personnes cultivées occupent une place à part dans la société et la connaissance est un outil d'ascension sociale. Plusieurs romans, comme par exemple *Le Voleur de Bible*, se rapprochent en effet du *utvecklingsroman* (littéralement : roman de développement). Cette sorte de roman « comme la dénomination l'indique, décrit l'ascension sociale et la réussite d'un individu bien doué et énergique. »² Bastiano, dans *La Boule de pissenlit*, constate que son frère n'a pas sa place à Sunne, puisqu'il prépare une thèse de doctorat, et qu'il devrait rester à Uppsala, où il y a des gens du même niveau intellectuel que lui. Les universitaires sont décrits comme faisant partie d'une autre race, d'un autre monde. Les personnages ordinaires se sentent souvent complexés à leur égard. Bastiano est jaloux de son frère puisque celui-ci a mieux réussi que lui. Mais s'il se sent inférieur à son frère, il peut, à son tour, avoir un comportement supérieur envers Irwing, en montrant que tout ce que ce dernier fait, il peut le faire, mais que l'inverse n'est pas possible. En réalité, malgré le mépris qu'il ressent envers lui, Bastiano veut tout de même passer du temps en sa compagnie, car il aime se sentir admiré. De même, dans *Le Livre d'or de gens de Sunne*, Stellan est conscient de son manque d'éducation, mais il a une soif de connaissances. Le pasteur lui donne des idées et il va à la bibliothèque pour en savoir plus. Cela lui procure un savoir superficiel, sans compréhension réelle. « Je n'arrivais pas à tout assimiler, mais ça apporte énormément de savoir simplement qu'elles existent, les choses incompréhensibles. »¹ De même, encore, l'épouse du pasteur, Ingrid, se sent ignorante et inférieure à son mari. Elle ne le comprend pas et a peur d'entrer dans la bibliothèque, symbole de ce monde de la connaissance, auquel elle n'a pas accès. Pour elle, la porte en est fermée. Dans *Le Voleur de Bible*, le niveau intellectuel d'Ida s'oppose à la stupidité de Fredrik et de sa famille. Déjà au repas de mariage, la belle-mère se sent menacée par Ida, surtout parce qu'elle a l'audace de montrer sa culture. Lorsque Johan, beaucoup plus tard, obtient son baccalauréat, Ida, Hägern et Dahlén sont fiers et

¹ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 7.

² Régis BOYER, *Histoire des littératures scandinaves*, p. 464.

impressionnés, tandis que Fredrik est jaloux et en colère. Il pense que Johan fait l'important, que ce qu'il a fait n'a rien d'extraordinaire. Quelqu'un qui a réussi à avoir un métier rare provoque également l'admiration des autres. C'est en grande partie la raison pour laquelle Bastiano veut être architecte.

Dans plusieurs œuvres apparaissent les sentiments d'infériorité de Tunström lui-même. *Le Gamin du pasteur* décrit un jeune homme qui a l'habitude, pendant ses études au lycée, de pleurer parce qu'il n'a pas le courage de faire ses devoirs. En revanche, il lit constamment des livres. Lorsqu'il découvre Lorca, il ne veut partager cette expérience avec personne, parce qu'il a peur que les autres, qu'il considère comme plus intelligents que lui-même, lui enlèvent le plaisir de la lecture. Il se sent insuffisant, surtout par rapport à Lars, son ami. Si Tunström arrive si bien à décrire l'ascension sociale, c'est parce qu'il en a une expérience personnelle. Dans *Au Fil du temps*, il admet qu'il n'a pas un haut niveau d'études. Cependant, il veut être crédible comme écrivain et fait toujours des recherches approfondies avant chaque livre. Il est autodidacte et se considère, en un sens, comme un parvenu. Le jour où il commence à être reconnu pour son écriture, il reçoit des invitations proposant des voyages gratuits à l'étranger, ce qui « fait plaisir à un parvenu qui rarement a eu assez d'argent pour descendre dans un hôtel avec télé et salle de bains en marbre de Carrare brillant ».²

Les études peuvent aider un personnage à se libérer de son milieu social ou de sa famille. Johan réussit à s'éloigner du milieu ouvrier simple et même criminel où il a grandi.

Le hasard m'avait fait naître dans un pays à la pointe du développement économique, qui avait créé l'égalité, pour autant que l'égalité se laisse créer - qui avait même offert à quelqu'un comme moi la possibilité de se hisser grâce à ses propres forces jusqu'à ce qui s'appelait 'la lumière'.³

Lorsqu'il revient chez lui, il voit Sunne autrement, car il a désormais un point de comparaison. Et surtout les autres le considèrent différemment et le traitent en

¹ *Le Livre d'or de gens de Sunne*, p. 182.

² « gläder en uppkomling som sällan haft råd att ta in på hotell med TV och badrum i glänsande Carraramarmor » *Under tiden*, p. 83.

³ *Le Voleur de Bible*, p. 794.

conséquence. Mais nous observons aussi des cas où la personne se libère d'un milieu pour se trouver emprisonnée dans un autre. Le monde universitaire contient également des hiérarchies, comme Johan l'apprend rapidement. De plus, il semble être difficile de quitter complètement le milieu de son passé. Tunström montre en effet qu'une personne ne sera jamais entièrement libre de ses racines. Le père de Hjärpe est issu d'une classe sociale inférieure et il a réussi à devenir professeur : il en garde néanmoins des complexes et rappelle sans cesse qu'il vient d'un milieu simple en utilisant un langage populaire. Une réussite universitaire ne suffit donc pas toujours, parce que le passé est difficile à effacer.

Les connaissances élargissent le champ d'expérience de l'homme, ce qui augmente la compréhension du monde et facilite les rencontres avec d'autres personnes. C'est à travers cette compréhension que la personne devient unique. Les livres, grâce auxquels Georg veut empêcher la guerre dans *Les Filles des dieux*, sont le symbole d'un monde meilleur dans lequel régnerait une plus grande tolérance. Plusieurs personnages dans les romans de Tunström ont pour mission d'aider les autres à avoir une vie meilleure, comme Cederblom le fait dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. Il ouvre des portes à Stellan et rend ainsi sa vie plus intéressante. Dans *Les Saints géographes*, c'est surtout Georg qui tente d'aider ses semblables. La femme de Liljebor est par exemple très reconnaissante du fait que son mari puisse faire partie de l'association, car cela montre qu'ils croient en lui et a pour résultat concret qu'il se conduit mieux dans la vie de tous les jours. La tentative de changer la vie des autres ne fonctionne cependant pas toujours. Ida croit, au début, au pouvoir du savoir et essaie de transformer son mari, l'ignorant Fredrik. Mais la mission est impossible et elle doit vite se résoudre à abandonner. Certains personnages construisent leur identité sur ce désir d'aider les autres, ce qui les empêche de vivre leur propre vie. La bibliothécaire de la prison de Johan, par exemple, se réjouit d'essayer d'éduquer les pauvres prisonniers. Lorsqu'elle comprend que Johan est en réalité plus cultivé qu'elle, son amour-propre en est blessé. Après avoir appris que Johan a seulement fait semblant d'être ignorant pour lui faire plaisir, elle perd le sentiment d'accomplir quelque chose d'important, et elle se résigne.

La connaissance ouvre la porte à un autre monde magique. Tunström parle, dans *Au Fil du temps*, des livres de son enfance. Quand il est devenu asthmatique, le monde

intérieur est devenu plus grand que le monde extérieur. La maladie lui a donné la littérature et les livres sont devenus ses amis. La connaissance ouvre des portes, à la fois vers le monde et vers l'âme, mais l'Autre atteint par les livres est avant tout un univers intérieur. Cet autre monde fait oublier le quotidien et la souffrance. Pour Sidner, dans *L'Oratorio de Noël*, la lecture est un moyen d'échapper à son chagrin. « Personne ne peut vous atteindre sur l'étroite corniche entre le Point et la Lettre Majuscule. »¹ Dans cet ailleurs, il y a des choses qu'il ne comprend pas et il veut atteindre cette compréhension. Le désir de connaissances le pousse en avant et lui donne le courage de continuer. De la même manière, dans *Le Voleur de Bible*, les poèmes de Dahlén, bien qu'il soit un écrivain médiocre, aident Ida à comprendre que l'ailleurs existe, même à Sunne. Pour un petit moment, elle peut oublier la dure réalité de sa vie quotidienne. Johan découvre un jour la maison du Héron, qui sera l'endroit de son initiation. Pour y entrer, il doit franchir un seuil, comme celui qui sépare l'espace sacré de l'espace profane. En entrant dans la maison, il découvre un papier peint représentant l'évolution.

Johan voulait pénétrer dans la chaleur de ce tableau. Il se trouvait maintenant à l'orée d'un autre monde. Et, comme s'il avait cherché une véritable entrée à ce monde-là, il arriva dans ce qui était le bureau du Héron.²

Le tableau symbolise le monde des connaissances, dans lequel Johan veut entrer, tout comme le peintre chinois, selon la légende, entra dans son tableau lorsqu'il l'eut terminé. En pénétrant dans le bureau, et en ouvrant son premier livre, Johan entre lui aussi dans un tableau magique, dans un monde mythique. « Cinquante pages plus loin Johan se réveilla, abasourdi et neuf : la lumière d'un autre monde illuminait sa tête. »³ Johan y est allé par ses propres forces, sans que personne ne lui ouvre la porte et, malgré tout, il y a été attiré par quelque chose : une force invisible l'a appelé et l'a invité à entrer dans cette maison, dans ce tableau. Dans cet endroit sacré, il est libre, car la porte en est fermée à son beau-père.

Que la connaissance puisse mener à un espace sacré est aussi illustré par le titre du livre *Les Saints géographes*. La raison d'être de cette association est de répandre la connaissance et de rendre ainsi le monde plus grand et plus tolérant. La géographie est

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 197.

² *Le Voleur de Bible*, p. 558-559.

³ *Ibid.*, p. 559.

ici une métaphore de la connaissance tout entière et le cercle est *sacré* parce qu'il ouvre la porte à une autre existence.¹

Ecrire des livres est aussi un moyen d'atteindre un Autre. Lorsque Johan, dans *Le Voleur de Bible*, se retrouve en prison, la seule possibilité qui lui reste afin de se sentir libre est d'écrire à son fils. Aussi longtemps qu'il écrit, les gardiens n'ont aucun pouvoir sur lui. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, Stellan, qui a honte et se sent inférieur parce qu'il n'a jamais voyagé, comprend finalement que puisqu'il écrit, on ne peut pas dire qu'il soit toujours resté chez lui. L'écriture est pour lui l'équivalent d'un voyage fait ailleurs, au loin.

Pour avancer dans la vie, les connaissances ne suffisent pas, il faut aussi des actions. Celles-ci, même si elles ne mènent pas à un Autre, donnent un sens à la vie. Les personnages de Tunström sont souvent engagés dans divers projets, qui les motivent et leur donnent un but auquel aspirer. Se consacrer entièrement à quelque chose est en effet indispensable au bonheur de certaines personnes. Le roman entier *Les Saints géographes* est construit autour d'un projet de ce genre. L'association géographique est toute la vie de Georg. Lorsque l'intérêt que présente à ses yeux cette association diminue, surtout à cause des autres membres, il s'engage dans le projet "Allemagne", qui occupe une grande place dans *Les Filles des dieux*. Robert est un autre membre enthousiaste de ce même projet. Mais l'idée s'avère impossible à réaliser et, à la place, il s'engage dans le projet "carottes" de Judith. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, c'est le projet de Stellan qui donne son titre au roman. Tout commence par la mission qui lui est assignée : écrire un livre de jubilé qui parle de Sunne. Par manque d'argent, le livre ne va pas pouvoir se faire et à la place, Stellan décide d'écrire son propre livre sur tous les hommes célèbres qui ont visité la ville. Il connaît bien le domaine, car son autre passe-temps favori est de collectionner des autographes. Dans le même livre, Sarah, la fille du pasteur, est engagée au plan politique et va jusqu'au bout de ses projets, même s'ils sont dangereux. Elle finit par mourir pour ses convictions. Dans plusieurs livres, par exemple *La Boule de pissenlit* et *Le Gamin du pasteur*, les projets consistent à voyager. Dans *Le Buveur de lune*, Thorsteinn a pour projet d'essayer tous les orgues en Islande et dans *L'Oratorio de Noël*, un seul projet s'étend sur trois générations. Solveig aurait dû chanter à la représentation de "l'Oratorio de Noël" de

¹ En suédois, le roman s'appelle *De heliga geograferna*. *Helig* signifie sacré mais aussi saint.

Bach, mais ce sera son petit-fils qui réalisera le projet. Aussi le livre doit ici son titre à ce projet principal.

Il y a cependant un danger avec les projets. Bastiano sacrifie la relation avec Rita Karin pour son seul projet individuel, devenir architecte. Il n'a pas encore compris que le plus important dans la vie, c'est l'amour. Johan sacrifie lui aussi celui-ci à son projet et s'il se rend compte, quant à lui, qu'il s'est trompé, il est déjà trop tard pour sauver Hedvig. Le projet qui l'obsède, c'est d'étudier les langues et voler *La Bible d'argent*. Le titre du roman en français est *Le Voleur de Bible* et en suédois *Tjuven*¹ (*Le Voleur*). A première vue, le voleur est, bien sûr, Johan qui rêve de voler *La Bible d'argent*. A la fin du livre, il devient néanmoins évident que le voleur n'est pas Johan mais *La Bible* elle-même, qui lui a volé toute sa vie : « Un voleur, voilà ce qu'il était, le Livre [...] »² En recevant les clés qui ouvrent la boîte contenant le livre, il constate :

Enfin je me trouvais là face à face avec l'objet qui avait volé
toute ma vie adulte, si adulte elle avait pu être.³

Le voleur qui donne au livre son titre est donc en réalité le projet de Johan. Au lieu d'utiliser les études comme un moyen de sortir Hedvig et lui-même de la misère, il en devient obsédé et oublie de vivre sa vraie vie. Un projet peut donc aussi bien rendre la vie plus vraie, qu'à l'inverse, empêcher la vraie vie.

Un autre problème avec le projet est qu'il ne donne un sens à la vie que pour un certain temps, mais que cela ne suffit pas. Après l'avoir terminé, la vie perd à nouveau tout sens. Comme H. Brandberg le souligne, l'homme doit, selon l'existentialisme, toujours s'engager dans des projets afin de donner un sens à sa vie, mais ce sens est une question individuelle. En dernière instance, ce n'est que Johan qui peut décider si sa vie a un sens.⁴

¹ Göran TUNSTRÖM, *Tjuven*, Stockholm, Bonniers, 1996.

² *Le Voleur de Bible*, p. 796.

³ *Ibid.*, p. 792.

⁴ Henrik BRANDBERG, *Existentialism hos Göran Tunström*, p. 33-34.

Le voyage

Tunström lui-même a énormément voyagé, et pas seulement comme touriste, car il a aussi vécu longtemps dans d'autres pays. Il était « un citoyen du monde avec la capacité de créer une présence locale n'importe où ». ¹ La Grèce a longtemps été, surtout dans les années soixante, son deuxième pays. Puis, il a voyagé ailleurs, par exemple au Mexique, au Maroc, en Inde et en Australie. Les histoires glanées aux quatre coins du monde se sont ensuite modifiées pour entrer dans le milieu de Sunne. Tunström est également un écrivain de récits de voyages, mais avec une différence par rapport à d'autres guides de voyages : Tunström ne quitte pas le lecteur au moment du départ du pays décrit, mais l'amène avec lui au retour pour poser des questions comme : Est-ce que j'ai changé pendant ce voyage ? Est-ce que le chez moi a changé ? De quelle façon ? Comme André Velter le souligne, « *Partir en hiver*, du romancier suédois Göran Tunström, témoigne d'une aptitude rare : celle de s'abandonner au voyage et de larguer ses préjugés, en acceptant de vivre pleinement les rencontres, les hasards, les quiproquos. » ² C'est aussi le métier d'écrivain qui lui permet de voyager, car il faut connaître ce sur quoi on écrit. Tunström apporte un grand soin aux détails et à la vérité et il se documente avant d'écrire. Il ne se permettrait pas de parler de quelque chose qu'il ne connaît pas. Ainsi, le voyage est essentiel à son écriture. *Partir en hiver* commence à Koster, l'île où il a passé l'été. L'automne arrive et il essaie d'écrire un roman. Cependant, il ne trouve pas l'inspiration nécessaire pour commencer l'écriture, car il ne trouve pas le paysage du roman, le lieu où placer ses personnages.

Et je sais : je connais suffisamment ce paysage maintenant. Il m'a dit ce qu'il avait à dire. Pour pouvoir voir plus et mieux, il faut que je voie autre chose. Quand on exprime ce genre de pensées à haute voix, à quelqu'un avec qui on partage la vie, alors les paroles sont en fait celles-ci : 'Je crois qu'on devrait s'en aller quelque part cet hiver.'³

Il s'en vont donc en Inde et Tunström trouve le paysage pour son nouveau roman

¹ « var en världsmedborgare som lyckades skapa en lokal närvaro var han än befann sig » Reidar NORDENBERG, "Göran Tunström - på ögonhöjd med alla", p. 77.

² André VELTER, "Un Suédois aux Indes", *Le Monde*, 30/12/1988.

³ *Partir en hiver*, p. 25.

La Parole du désert. Dans le dernier chapitre du récit de voyage, l'auteur retrouve la beauté du paysage de Koster, qui est devenu autre après le voyage.

Le poème "Le voyage" de Baudelaire décrit la passion des voyageurs qui rêvent d'explorer le monde entier.¹ Le poème évoque différentes sortes de voyageurs, certains qui fuient la réalité, d'autres, les vrais voyageurs, qui « partent pour partir », car pour eux voyager est une drogue.² Les personnages de Tunström sont souvent des voyageurs de ce type, qui ressentent le besoin de partir et qui vont parfois très loin. Dans *L'Oratorio de Noël*, Sidner va jusqu'à l'autre bout de la terre, mais Ed, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, va encore plus loin. Il est l'ultime voyageur. Peut-être faut-il aller jusqu'à la lune pour avoir la bonne perspective sur sa vie et son endroit de départ.

Pour les personnages de Tunström, le voyage est sans doute le moyen le plus simple et le plus concret, pour atteindre l'ailleurs, même si cela ne se fait pas sans difficultés. Commençons par les raisons qui les incitent à voyager. Certains personnages sont poussés par un désir d'étudier la vie, ce qui est essentiel pour évoluer, et celle-ci se trouve avant tout à l'extérieur de Sunne. Souvent, aussi, ils s'en vont dans le but de trouver de l'inspiration pour écrire. Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran et Lars travaillent un été loin de Sunne. Pour Göran, c'est une manière de gagner de l'argent, tandis que pour Lars, c'est une occasion de connaître le monde, de rassembler des impressions. Göran tente d'écrire de la poésie, bien déterminé à devenir écrivain, mais il a du mal. Pour Lars, par contre, cela marche bien, car il se sent dans le monde, là où il se passe enfin quelque chose, tandis qu'à Sunne tout est immobile. En 1958, le jour arrive enfin. Göran voyage jusqu'en Grèce et, pour lui, c'est la vie qui commence. Il réalise à quel point la vie en Suède est ennuyeuse en comparaison avec ce nouveau pays à découvrir. Il y trouve énormément d'inspiration pour écrire son livre sur la Grèce. Dans *Le Cas des framboises*, l'évolution d'Alice est symbolisée par le désir de voyager. Avant ce n'était pas important, puisqu'elle était née sur l'île et qu'elle pensait y rester toute sa vie. Après le changement, elle éprouve le besoin de voir d'autres paysages.

L'intérêt du voyage ne se limite cependant pas à voir autre chose mais consiste aussi à rencontrer de nouvelles personnes. Tunström se souvient, dans *Au Fil du temps*, de l'époque où il a travaillé comme guide en Grèce. Il parle de tous ces gens qui, par

¹ Charles BAUDELAIRE, CXXVI "Le voyage", *Les Fleurs du Mal*, p. 166-172.

² *Ibid.*, p. 167.

hasard, s'approchaient de lui puis qui disparaissaient à nouveau, mais sans jamais être oubliés. Les groupes de touristes consistaient, au début, en une masse inintéressante, mais ensuite des personnes entières, des individus, s'en sont détachés. Toutes ces rencontres se sont transformées en souvenirs, qui élargissent l'horizon. Pendant un voyage, Tunström a fait la connaissance de la belle Zelda Fitzgerald en écoutant Donald, l'écrivain qui, autrefois, avait été son ami. Par le voyage, le monde s'étend, car chaque rencontre mène à d'autres rencontres et à d'autres endroits. Une autre raison de voyager est d'éviter la Suède et l'étouffement que le fait d'y rester implique. C'est une des raisons pour lesquelles Johan, dans *Le Voleur de Bible*, veut partir et pour lesquelles il promet de revenir un jour sauver Hedvig en l'aidant à s'en aller elle aussi, elle qui désire être sauvée, mais qui n'a pas la force de partir toute seule. Lorsqu'elle ne peut plus l'attendre, elle s'enfuit, mais sombre en même temps encore plus dans la folie. Dans le même livre, on trouve Hjärpe, qui est opprimé par son professeur. C'est pourquoi il abandonne ses études et part pour la France, où il se sent nouveau et libre. Il comprend qu'une partie de sa personnalité était inhibée en Suède. Le voyage permet aux personnes différentes, qui se sentent mal chez elles parce qu'elles n'y sont pas acceptées, d'être différentes d'une autre manière. Être un étranger concrètement est en réalité plus facile que de l'être dans l'âme. Un quatrième motif est de devenir plus important que les autres et ainsi prendre le dessus. Lorsque Bastiano a l'occasion d'aller en Turquie, il est ravi d'échapper enfin à Sunne et de pouvoir impressionner les autres. Après le voyage, il sait qu'il est différent. Enfin, le voyage peut être provoqué par le désir de fuir. Aron croit que son voyage est un moyen d'échapper à la vie de tous les jours, mais en réalité, c'est un moyen de fuir la vie sans Solveig. De même, Harald s'enfuit en Pologne après avoir voulu tuer sa mère déjà morte. Pour lui, le voyage est une nécessité, car il ne supporte plus de rester. En souffrant pendant un voyage difficile, il espère se purifier du péché. Enfin, Henrik, dans *Quarantaine*, voyage pour fuir le passé et pour pouvoir recommencer sa vie. « J'allais enfin essayer de faire disparaître toutes ces images. »¹ Cependant, il ne réussit pas, car les images sont toujours présentes au retour.

Tous ceux qui le désirent ne réussissent pas à partir. Souvent, l'obstacle est purement matériel, car c'est, par exemple, le travail qui les empêche de tout quitter. Ici on

¹ « jag skulle äntligen försöka skaka av mig dessa bilder » *Karantän*, p. 15.

remarque une différence entre les artistes et les autres. Plusieurs personnages sont jaloux du couple d'artistes dans *Le Cas des framboises*, parce qu'ils ont précisément la possibilité d'aller où ils le veulent et d'emporter toujours leur travail avec eux. Les autres sont retenus par le devoir et n'ont pas cette liberté. Certains sont également empêchés de partir par leurs proches. Lorsque Rita Karin a envie de partir, il est trop tard, car Sten a été gentil avec elle et elle ne peut plus l'abandonner. Judith admet devant Paula qu'elle a empêché son mari de partir. « - J'ai freiné beaucoup de choses. J'ai retiré les voiles de beaucoup de choses. Ses voyages. Ses idées. »¹ Lorsqu'il parlait de voyages, elle ne voyait que la vie quotidienne à Sunne ; lorsqu'il parlait de l'Amazone et des piranhas, elle pensait au hareng qu'ils allaient avoir au dîner. Le jour où elle a fait disparaître toute envie de voyager chez lui, c'est comme s'il était vraiment parti très loin, car en oubliant le désir de voyager, il a perdu toutes ses envies. Parfois, c'est la personne elle-même qui s'empêche de voyager, puisque tout le monde n'a pas la force de faire le pas. Alice raconte comment Monica lui a donné de nouvelles idées, en l'emmenant à Paris. Après ce voyage, elle est malheureuse, parce qu'elle sait qu'il y a autre chose, mais que c'est hors de portée pour elle. Monica était son moteur, mais sans elle, voyager devient impossible.

Lorsque les personnages partent, il s'agit, comme on a pu le voir, de voyages, ce qui signifie qu'il y a également un retour. Il y a un désir de l'ailleurs, mais aussi du chez soi. Jacob dans *Les Saints géographes* voyage pour réaliser le rêve des membres de l'association, mais son rêve à lui est de rentrer, d'atteindre la sécurité. Enfin de retour à Sunne, il comprend que c'est plus facile de partir que de rentrer. Il ne veut pas rencontrer les habitants qui sont restés, car lui-même il a changé. En voyant sa mère, il la sert dans ses bras. Ce câlin est en fait quelque chose de nouveau, qu'il a amené en Suède de l'étranger. Il a besoin de parler de ses voyages, mais Paula ne l'écoute pas, parce qu'elle ne peut pas comprendre ce dont il parle. Dans sa vie à elle, il y a des petits pains et du café, non pas des chutes d'étoiles sur le Nil ou des abattoirs de chameaux dans le désert. Lorsque Göran revient, dans *Le Gamin du pasteur*, après une année ailleurs, il croit qu'avec toute l'expérience acquise, le retour sera moins difficile, mais il se trompe. Il se sent seul, exposé, et il est prêt à s'enfuir de nouveau :

¹ « - Mycket bromsade jag. Mycket tog jag ner seglen på. Hans resor. Hans idéer. » *Guddöttrarna*, p. 195.

Sunne n'était pas digne de mon retour. Chaque pavé dévorait les expériences, les démolissait.¹

Pendant un déjeuner, il raconte tout de manière superficielle, puis tout est comme avant. Il est de retour dans le quotidien. Les voyages l'ont donc changé, mais il ne peut pas utiliser cette transformation chez lui. Par conséquent, il est encore plus à l'écart des autres qu'avant. De même, pour Bastiano, le retour est aussi un échec. A la gare, son moi imaginaire vient à sa rencontre et lui dit qu'il ne doit pas faire l'important et surtout ne pas trop attendre de réactions des autres. Il sait que les voyages sont à lui, qu'il ne pourra les partager avec personne. Il veut seulement pouvoir dire à Rita Karin qu'il a changé et que c'est terminé entre eux. Il veut qu'elle soit triste, puisqu'elle l'a attendu. De cette manière, son retour sera une victoire. Mais chez sa mère, déjà, il voit que certaines choses ont changé. Dans la salle de bain, il n'y a plus son nom sur le porte-serviettes à côté de celui de Sigrid et de maman. Maintenant, à la place de son nom, il y a *Invités*. Il n'a donc plus sa place à la maison et même si c'est lui-même qui l'a choisi, cela le rend triste. Il regarde autour de lui dans le village et il voit que rien n'a changé, à part lui. En même temps, il répète à plusieurs reprises qu'il est étonné de voir que tout n'est pas comme avant. La vie a continué sans lui. Ici, se trouve le paradoxe du retour. Rien n'a changé, et pourtant trop de choses ont changé. L'endroit est le même, mais les gens ne sont plus exactement comme avant. Le retour de Bastiano est donc loin d'être un triomphe, ce pourquoi il repart peu après. Il est pourtant conscient du fait qu'une autre vie doit bien l'attendre après les voyages. Plus tard, son frère lui dira qu'il envie sa liberté, mais Bastiano lui répondra qu'en réalité il en a assez. La vie de vagabond n'est pas réelle et ne suffit pas à long terme. L'astronaute Ed, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, retourne à Sunne après 23 ans pour enterrer sa mère et surtout pour retrouver Isabelle. Il lui a fallu un voyage sur la lune pour comprendre qu'il ne lui reste que le véritable retour à faire. C'est maintenant qu'il cherche à atterrir, pour de vrai, chez Isabelle. Le retour est aussi difficile parce que ceux qui sont restés sont amers et ne

¹ « Sunne var inte värdigt min hemkomst. Varenda gatsten åt upp erfarenheterna, krossade dem. » *Prästungen*, p. 245.

pardonnent peut-être pas à celui qui est parti. Dans certains cas, le retour est même impossible. Le père de Marta, dans *Les Saints géographes*, la traite comme quelqu'un qui a attrapé la peste, après son séjour en ville, et elle n'est plus la bienvenue sur l'île.

L'imagination

J'étais frappé de panique à l'idée que mon imagination, seule chose qui donnait un sens à ma vie, était morte. Oui, moi qui m'étais cru responsable de l'existence de l'imagination dans le monde, je perdais espoir : sans elle, le monde montrerait son vrai visage, qui est tout sauf beau.¹

L'imagination est un deuxième moyen d'atteindre l'Autre. Tout d'abord, elle permet au monde de venir à Sunne et la connaissance du monde rend aussi les gens plus solidaires. Les personnages qui ne peuvent pas partir concrètement ont la possibilité de partir grâce à l'imagination. Certains d'entre eux se contentent de ces voyages imaginés, tandis que pour d'autres, ils deviennent une source d'inspiration pour de vrais voyages ultérieurs. Ce sont de tels voyages imaginaires, merveilleux, que Johan fait avec tante Huldine dans *Le Voleur de Bible*. Dans le monde réel, ils vont à la campagne, mais dans leur esprit, ils vont jusqu'à la mer et jusqu'à d'autres pays. Huldine se transporte là où elle souhaiterait être et il y fait toujours beau. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, le pasteur Cederblom emmène souvent ses amis dans un voyage imaginaire. Stellan explique que lorsqu'ils l'écoutaient, c'était comme s'ils quittaient l'année 1961 pour revenir en 1614. Les auditeurs se retrouvaient dans un autre monde et à une autre époque, en plein milieu de Sunne. A travers ces voyages rêvés, ils sont plus que ce qu'ils sont dans la vraie vie : ces histoires les enrichissent. Le père de Pétur, dans *Le Buveur de lune*, était autrefois journaliste ambulante, mais il est transféré aux reportages de pêche. Il se console du fait qu'il n'a plus besoin de voyager en entrant dans le bureau de Pätina et en écoutant tous ses collègues en escale. Cette pièce est pour lui le centre du monde. L'écriture est aussi une forme de voyage, quand un vrai voyage n'est pas possible. Ainsi, Göran, du *Gamin du pasteur*, se rend compte, à l'âge de neuf ans, quand il commence à écrire, qu'en fait il a déjà visité plusieurs endroits en Suède, puisqu'il en parle dans son livre. La lecture aussi lui permet de partir et de découvrir le monde. Le voyage imaginaire est également une consolation lorsque la réalité est trop

dure. Après la mort de Solveig, dans *L'Oratorio de Noël*, Aron a besoin d'un paysage lointain pour occuper son esprit, et il commence sa correspondance avec Tessa en Nouvelle-Zélande. Une autre sorte de voyage intérieur est celui qui résulte de l'intérêt porté à la géographie, car l'atlas ouvre le monde, comme l'explique Georg dans *Les Saints géographes*. Il n'a pas le droit de voyager dans la réalité et développe, à la place, un vif intérêt pour la géographie. Il ne peut pas comprendre les gens, comme par exemple sa propre femme, qui ne connaissent pas la mappemonde. Pour Judith, la Suède est le centre, tandis que, pour Georg, c'est le monde qui constitue le centre. Il crée donc une association de géographie, avec des membres bien choisis. Le premier but du cercle est de rendre le monde accessible à tous. Le fils de Hans-Cristian sera plus tard le globe-trotter de l'association. Le deuxième but du cercle est de donner des informations sur le monde, car de telles connaissances créent des sentiments nobles comme la solidarité :

Reconnais quand même que c'est complètement idiot de commencer à apprendre aux gamins ce qu'il y a dans cette ville : foyer communal, église – oui, pardon – lac, etc., et ensuite, quand il est trop tard, d'aborder les autres pays, avec une connaissance de plus en plus mince. Comment imaginer qu'ensuite les gens iraient ressentir de la solidarité avec le monde ?²

Si l'homme connaît les coutumes des autres, il ne peut pas s'isoler. Georg veut travailler contre l'ignorance et les guerres et donner aux gens la possibilité de penser par eux-mêmes. Une telle association pourrait être une force active contre le nazisme représenté, à Sunne, par Bengtsson. Georg est l'idéaliste, le Don Quichotte de Sunne, et il pense qu'il peut se battre ainsi contre de grandes puissances.

L'imaginaire permet aux personnages d'échapper à une réalité trop dure à supporter. Merveilleuse Birgitta a eu une enfance très difficile et, pour se consoler, elle n'a qu'une boîte de thé avec quatre images de Darjeeling. Ces images lui permettent, de temps en temps, de quitter l'espace normal de la vie courante. La boîte constitue une porte vers l'Autre. Une fois arrivée dans cet ailleurs, elle observe sa vie réelle à l'aide d'une autre boîte, décorée de quatre images sombres qui reflètent les aspects de sa triste réalité.

¹ *Un prosateur à New York*, p. 70-71.

² *Les saints géographes*, p. 108.

Comme le souligne A. Varga, ces deux boîtes ne sont pas seulement des contraires, mais aussi des parallèles.¹ Les images de Darjeeling reflètent donc sa propre réalité. Plus tard dans le livre, elle réussit à reconstruire ce paysage de rêve avec Torin, ce qui ne signifie pas qu'il vont disparaître dans cet espace, mais que la vraie vie commence pour eux.

L'imaginaire est surtout un moyen de comprendre la vie, car il n'est pas son contraire. Ce n'est qu'au-delà d lui que se trouve la vérité, la vraie vie. Tunström donne la parole à Chagall :

Passe au-delà de l'imaginaire, là-bas tu trouveras quelque chose de vrai.²

L'art

L'art est un moyen de voir ce qui se trouve de l'autre côté de l'imaginaire et même d'y aller. Il crée un équilibre en liant la réalité et l'imaginaire. « C'est sciemment que j'introduis un art (peinture ou musique) afin que tous les sens du lecteur soient touchés, que toutes les parcelles de l'individu participent. »³ Tunström utilise, comme il le dit dans cette citation, l'art pour activer les sens du lecteur. L'art est en effet toujours présent dans ses livres, surtout la musique. L'auteur est issu d'une famille de mélomanes, il a lui-même peint dans sa jeunesse et avait une femme sculpteur et peintre. Mais sa forme d'art à lui est bien entendu l'écriture, qui n'a pourtant pas été facile à conquérir, comme il l'explique dans *Au Fil du temps* : « Oser commencer un nouveau roman : comme se jeter dans la Manche et savoir que l'on *doit* traverser, qu'il n'y a pas de retour possible. »⁴ Une œuvre d'art commencée doit être terminée et lorsqu'il n'arrive pas à continuer, il en souffre. Il ne peut pas abandonner les personnages qu'il a créés, car sans eux il n'est rien. Il décrit aussi la sensation qu'il avait lorsque l'inspiration, pendant une période, avait disparu et qu'il devait faire des mots croisés à la place : « Ne pas être capable d'écrire, six lettres : mourir. »⁵ Sans l'écriture,

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 208.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 247.

³ Claire DEVARRIEUX, "Göran Tunström".

⁴ « Att våga börja på en ny roman: som att kasta sig ut i Engelska kanalen och veta att man *måste* över, att ingen återvändo finns » *Under tiden*, p. 57.

⁵ « Inte kunna skriva, två bokstäver : dö » *ibid.*, p. 75.

il n'a plus de personnages à travers lesquels il puisse assister au monde. Comme le titre de l'article de M. Jasim l'indique, "Sans l'art Tunström s'arrête".¹

L'art est un outil courant dans la quête de la transcendance. En créant des œuvres artistiques, les personnages et leurs vies sont différents. L'art est représenté, dans les romans de Tunström, comme une puissance, qui se montre à travers certaines personnes, qu'elles le veuillent ou non, et qui est supérieure à l'ordinaire. La peinture pour Ivan, dans *Les Filles des dieux*, est sacrée. Il doit capter ce qui fuit et puisqu'il n'a pas toujours le temps de le faire, il prend des notes pour peindre plus tard. Les notes constituent des signes qui sont puissants et qui le guident. Un homme, destiné à être artiste, ne peut jamais échapper à son destin, sans que sa vie ne soit incomplète. L'inverse est tout aussi vrai. Plusieurs personnages font tout pour devenir des messagers de l'art, mais sans y réussir. *L'Oratorio de Noël* parle de Fanny qui essaie de faire de son fils, Victor, un peintre. Il n'a pourtant pas ce don. Un été, ils sont en France et rencontrent Chagall. Ce dernier méprise sa façon de peindre et explique que la vérité ne peut pas être atteinte ainsi. La vocation de Victor se trouve en effet dans la musique et non dans la peinture. D'autres, encore, n'ont pas du tout la capacité de créer, mais la contemplation de l'art déjà existant peut également permettre aux gens de se réaliser et elle les aide à mieux comprendre le monde. Thorsteinn dans *Le Buveur de lune* aime essayer différents orgues. En interprétant ce que les autres ont écrit, il a la sensation de « glisser le plus près possible des intentions des Grands ». ² Le réfugié juif Kupferstick dans *Petite musique de salon* aimerait donner quelque chose à Mme Koch en échange de tout ce qu'il reçoit. ³ C'est pourquoi elle décide qu'il va donner des leçons de piano aux membres du conseil municipal. Plusieurs d'entre eux acceptent, mais Bolander ne veut pas que cela se sache à l'extérieur. Il n'est pas habitué à la culture et il en a honte. Finalement, Bolander comprend que la culture enrichit sa vie. Après sa prestation pendant la petite soirée de musique, il fait un discours. Il explique qu'au début, il avait eu des doutes, mais qu'après c'était « comme quand on ouvre la porte de l'étable le

¹ Mohammed JASIM, "Utan konsten stannar Tunström".

² *Le Buveur de lune*, p. 125.

³ *De Planète en planète*, p. 895-910.

matin : au début on n’y voit goutte, mais après un moment les yeux s’habituent et on voit chacune des vaches ».¹

Beaucoup de personnages chez Tunström rêvent de devenir artistes et y réussissent. Göran et Lars se promettent mutuellement de devenir poètes dans *Le Gamin du pasteur*. Au début, Göran n’arrive pas à déterminer s’il va être écrivain, musicien ou peintre, mais il a décidé de se consacrer à une forme d’art, parce qu’il veut être différent et qu’il sait que l’art est un outil qui permettra cette transformation. Les artistes sont différents et cela provoque évidemment des réactions chez les gens ordinaires. L’admiration est courante, mais aussi la jalousie et la méfiance. Le couple d’artistes dans *Le Cas des framboises* est par exemple accueilli avec beaucoup de méfiance. Lorsque Johan et Sara découvrent le cadavre puis ne le retrouvent plus après, c’est comme si les autres avaient, par là, eu la preuve qu’ils étaient étranges. Alice par contre, dit qu’elle les envie pour leurs dons. Johan se sent obligé de répondre en disant que ce métier n’est pas si bien que ça, parce que sinon les autres penseraient qu’il est orgueilleux. Dans *Quarantaine*, c’est à travers la musique que Maren peut s’accomplir et non à travers Henrik. Il n’est pas seulement jaloux d’elle parce qu’elle a un don qu’il n’a pas, mais aussi jaloux de la musique elle-même, qu’il voit comme une rivale.

La forme d’art la plus courante dans l’œuvre de Tunström est la musique, qui a également une fonction thématique. A. Varga, qui a analysé les thèmes du paradis et de l’écroulement dans *L’Oratorio de Noël*, souligne que dans le monde effondré, la musique n’existe pas, à une seule exception près.² Si le monde paradisiaque est rempli de “L’Oratorio de Noël”, l’autre monde est rempli de “La Passion selon Saint Jean” de Bach. Cette œuvre aborde également la vie de Jésus, mais tandis que la première parle de sa naissance, la dernière évoque sa souffrance et sa mort. L’introduction des paires “naissance – mort” et “joie – deuil” accentue encore plus, selon A. Varga, l’opposition entre les deux mondes. C’est surtout le chagrin d’Aron qui est décrit à l’aide de “La Passion selon Saint Jean”, dont un couplet est cité dans le roman.³ Ici, Simon Pierre et un autre disciple de Jésus le suivent quand les soldats l’emmènent. Jésus est décrit

¹ *Ibid.*, p. 909.

² Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 63-67.

³ *L’Oratorio de Noël*, p. 179.

comme la lumière de leur vie. Ils promettent de ne jamais le quitter. Coupé de son contexte biblique, ce couplet pourrait être un poème d'amour. Selon A. Varga, c'est cette interprétation profane qui est la plus correcte dans le roman. Il s'agit donc, ici, de l'amour entre Solveig et Aron. Solveig est la lumière d'Aron et il a l'intention de la suivre. Au début, on a l'impression que c'est Solveig qui va suivre son mari, car, au moment du déménagement, elle se prépare à partir avec eux. Si, à partir de ce moment, Solveig va, en un sens, suivre son mari dans ses rêves, en réalité c'est lui qui la suit jusqu'à la mort. Avant son suicide, il entend à nouveau "La Passion selon Saint Jean". Comme le souligne A. Varga, le suicide représente, pour l'amant, la fin de cette poursuite après l'être aimé. Le disque de "l'Oratorio de Noël" disparaît concrètement après la mort de Solveig et ce qu'il symbolise n'existe plus dans leur vie. Le grand projet de chorale est également annulé. Sidner ne trouve plus le disque et, à la place, il choisit "La Passion selon Saint Jean", ce qui symbolise, selon A. Varga, à nouveau le changement dans leur vie. La vie paradisiaque est terminée, une vie de chagrin la remplace. Un peu plus tard, sur la route vers Sunne, les disques tombent et se cassent. Sidner les amène sous sa veste et les gardera ainsi très longtemps, parce que, pour lui, ils sont le symbole de la nouvelle vie. Lorsque Beryll Pingel propose de les réparer, il répond qu'ils doivent être cassés, car un monde écroulé ne peut pas avoir de musique. Mais la mort de Jésus est suivie de sa résurrection, ce qui annonce la renaissance de Sidner plus tard dans le roman.

L'état paradisiaque est donc pour Sidner lié à la musique. A l'école, il écrit des rédactions sur la famille Bach, qui vit environnée de musique. Anita Varga explique que Sidner reconstruit son passé personnel heureux en parlant de la famille de Bach.¹ Dans une rédaction, Bach se promène dans la campagne avec sa femme et ses enfants. Sidner utilise d'abord des pronoms possessifs, mais les omet ensuite. Ce n'est plus *sa mère* mais *maman*. Il parle donc de sa propre famille en même temps que de celle de Bach, mais de la famille comme elle était avant l'écroulement, quand la musique jouait toujours. Dans la traduction française, cette nuance a disparu :

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 70-72.

‘En vacker vårdag tog Johan Sebastian Bach med sig sin familj ut på landet. Fåglarna kvittrade i träden, bäckarna porlade, det var grisigt på alla vägar, men till slut hittade de en plats där de kunde sätta sig ner och äta sitt bröd och dricka sitt vin (Klassen rörde sig nervöst). Alldeles vid en bäck satt de, den minsta som hette Johan Philip Emmanuel fick sitta i *sin mammas* knä. [...] Solen var het och efter en stund tog *mamma* och pappa av sig alla kläderna och sutto alldeles nakna och lät solen belysa deras kroppar (Klassen satte en kollektiv hand för munnen och fnissade. Sidner såg upp och log osäkert...) Därefter lade de sig på marken tätt intill varandra...’¹

‘Par une belle journée de printemps, Jean-Sébastien Bach s’en fut dans la campagne avec sa famille. Les oiseaux gazouillaient dans les arbres, les ruisseaux clapotaient. Tous les chemins étaient sales mais ils finirent par trouver un endroit pour s’asseoir, manger leur pain, boire leur vin. (Agitation nerveuse dans la classe.) Ils se trouvaient au bord d’un ruisseau ; le plus petit, nommé Jean Philippe Emmanuel, était assis sur les genoux de *sa maman*. [...] Le soleil était chaud et, au bout d’un moment, *la maman* [*ma maman*] et le papa retirèrent tous leurs vêtements et, entièrement nus, permirent au soleil de baigner leurs corps. (La classe se mit une main collective sur la bouche pour étouffer un rire. Sidner leva les yeux et sourit, incertain...) Puis ils s’étendirent tous deux par terre l’un contre l’autre...’²

Dans la traduction, l’ambiguïté est perdue à cause de l’usage de l’article défini. En suédois, *mamma* signifie ma maman, tandis que la maman se traduirait par *mamman*.

Tunström sait que l’art unit les gens, qu’il peut « comme un projectile paisible avec un déclenchement retardé trouver son chemin, depuis des structures de sociétés, des époques et des paysages différents, jusqu’aux cœurs des gens inconnus et éloignés. »¹
L’art est éternel, magique et appartient aux valeurs supérieures de la vie :

La musique ne meurt jamais. La musique reste pour toujours suspendue au-dessus des cimes des arbres dans un paysage. S’unit à la chlorophylle et aux odeurs.²

Les artistes sont différents, parce qu’ils voient plus loin que les autres et comprennent mieux qu’eux le monde extérieur et intérieur.

¹ *Juloratoriet*, p. 42. (Souligné par nous.)

² *L’Oratorio de Noël*, p. 196. (Souligné par nous.)

[Solveig et Aron] étaient des gens particuliers. Ils appartenait à une autre espèce. Ils avaient la musique : une porte qu'ils pouvaient ouvrir et franchir à n'importe quel moment. Avec Solveig ç'avait toujours été la même chose : elle était en quelque sorte *vêtue* de musique, et c'était un habit qui n'*irritait* pas, le monde n'*irritait* pas Solveig.³

Comme chez Baudelaire, les artistes sont ici des intermédiaires entre la réalité supérieure et la vie normale. Ils peuvent interpréter les messages de l'Autre et y amener ceux qui n'ont pas le même don qu'eux, ce que fait Solveig avec Aron. Mais après son décès, il ne reste rien à Aron et ses mains se transforment. Avec Solveig et sa musique, elles étaient devenues belles et précieuses, après sa mort, elles redeviennent des mains simples et maladroitement, sans valeur. De même, les relations entre Aron et Sidner deviennent difficiles parce que quand la musique s'arrête, la communication s'arrête aussi. Ils se comprenaient à travers la musique. Parfois l'art montre le changement d'une personne. Torin commence une nouvelle vie après son séjour en prison. Cette nouvelle vie est possible grâce à l'amour pour Birgitta, et elle est symbolisée par l'art. Il commence, de manière très maladroitement, à peindre des aquarelles, ce qui devient son jardin secret, un espace qu'il partage seulement avec Birgitta.

Dans la citation ci-dessus, Solveig et Aron ont une porte qu'ils peuvent franchir, ce qui signifie que l'art conduit à un endroit qui est séparé de l'espace normal. Puisque l'art mène à un ailleurs, il est aussi un moyen de fuir la réalité. A la fin de *Petite musique de salon*, Kupferstick joue avec Elin et ils emmènent les auditeurs dans un monde merveilleux où l'on n'entend que « cette musique, qui finit par faire taire les bombes et les sirènes d'alarme ».⁴ Pour Sidner, la musique est une consolation après la mort de sa mère, puisqu'elle l'amène dans un autre monde où il se sent protégé. Il dit dans son journal intime "Des caresses" que tout ce qui compte dans la vie sont les caresses, c'est-à-dire l'amour, et la musique. Comme il a perdu l'amour, il ne reste que la musique pour lui donner un peu de sécurité.

¹ « som en fredlig projektil med fördröjd utlösning leta sig, från skilda samhällsstrukturer, tider och landskap, till okända och avlägsna människors hjärtan. » *Under tiden*, p. 71.

² *Les Saints géographes*, p. 219.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 337.

⁴ *De Planète en planète*, p. 910.

L'art semble, chez Tunström, être la seule chose, à côté de l'amour, qui puisse rendre l'existence de l'homme plus vivante, car c'est un moyen de trouver l'Autre. Comme l'auteur le dit dans une interview :

L'art est un acte d'amour énorme à la place de la religion. Dans l'art, nous arrivons plus loin que dans la religion.¹

Pour illustrer l'idée de l'art comme un chemin qui mène à un Autre, Tunström utilise la légende du peintre chinois. Wu Tao-tzu était un peintre chinois, qui, d'après la légende, après avoir terminé un tableau, y est lui-même entré. Ainsi, l'homme peut échapper à la réalité, pour entrer dans un autre monde, dans celui de l'art, de l'imaginaire, etc. Cette légende est reprise dans *L'Oratorio de Noël* par l'intermédiaire d'une citation de Loerke sur Bach :

'Jean-Sébastien Bach se servit des vibrations de l'air pour créer un état invisible qui englobe le monde entier – L'Etat de Dieu – et il y pénétra de son vivant, tout comme le peintre chinois entre dans son tableau', écrit Oskar Loerke.²

Si la porte est fermée pour Aron après la mort de Solveig, Sidner, lui, a toujours la capacité de sortir de la réalité pour entrer dans la musique. Pour lui, l'entrée dans la musique signifie également le fait de quitter le temps normal. Parfois il désire entrer pour de bon dans la musique pour échapper au temps. « Jusqu'où peut-on pénétrer dans la musique ? Est-il possible d'y rester et d'échapper au temps ? »³ Il sait cependant que la réponse est non. Il doit retourner dans l'espace profane, la vie quotidienne. Comme le souligne A. Varga, Victor a, comme son père, la capacité de pénétrer dans la musique, mais il a aussi la capacité d'entrer dans son propre livre.⁴ Il devient une partie de son histoire en y entrant comme le peintre chinois entre dans son tableau.

Ce mythe est aussi un hypotexte à l'histoire de Torin et de Merveilleuse Birgitta dans *L'Oratorio de Noël*. Nous avons déjà constaté que Birgitta utilisait des images sur une boîte de thé pour échapper à sa réalité insupportable. Cet ailleurs dont elle a rêvé revient et devient réel grâce à sa relation avec Torin. A. Varga explique que la citation de

¹ « Konsten är en stor kärleksgärning i stället för religionen. I konsten når man längre än i religionen. » Viveka VOGEL, "Göran och hans värld", p. 52.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 371.

⁴ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 211.

Loerke sur Bach fait allusion au livre de Sven Lindqvist *Le Mythe sur Wu Tao-tzu* (*Myten om Wu Tao-tzu*, 1967).¹ Dans l'essai de Lindqvist, le peintre chinois, emprisonné, a peint un tableau sur le mur et y est entré. La séquence revient dans le roman de Tunström, mais un peu transformée. Alors que le peintre chinois utilise le tableau pour échapper à la réalité, à la prison, Torin, lui, s'enfuit concrètement de la prison et revient avec un tableau qu'il accroche au mur :

Mais au bout de deux semaines quelqu'un frappa à la porte de la prison et c'était lui, l'imbécile, et il demandait gentiment qu'on le laissât entrer pour purger sa peine, quelle qu'elle fût. A la main il tenait un sac en papier, et dans ce sac une aquarelle : un étang dans les bois, un grèbe huppé dans les roseaux. Une très mauvaise aquarelle peinte avec amour et ignorance et il ne permit à personne de la lui prendre, mais il l'accrocha au mur de sa cellule, resta allongé là, les bras sous la tête et un sourire aux lèvres. Ne répondit pas aux questions concernant l'endroit où il avait été.²

Selon A. Varga, le tableau représente la nouvelle réalité, que Torin a en commun avec Merveilleuse Birgitta, réalité à laquelle il est parvenu à la faveur de sa fuite. Torin suit donc un mouvement inverse, par rapport au peintre chinois : au lieu d'aller de la réalité, à travers le tableau, jusqu'à un ailleurs, Torin utilise l'art pour aller à la réalité, à la vie elle-même. Cette réalité est toutefois différente de celle dans laquelle il vivait auparavant, puisque le tableau représente une scène idyllique qui annonce la scène paradisiaque de la fin du roman, qui montrera à Victor que le bonheur existe. Comme A. Varga le souligne, l'endroit où il va est le paysage dont Birgitta avait rêvé, ce que la dernière scène du roman illustre. Ce paysage ressemble à celui qui se trouvait sur le premier tableau que Torin a peint à l'époque de son séjour en prison. A la fin, Birgitta est en train de reproduire le même paysage. Selon A. Varga, elle reproduit donc la réalité, qui a été produite par son rêve, dans une œuvre d'art. La scène montre les deux personnes dans leur propre tableau. Ils ont fait comme le peintre chinois, mais ils n'ont pas disparu de la vie. Au contraire, pour eux, réaliser le rêve signifie commencer la vraie vie. Ainsi, la légende reflète seulement leur histoire, mais ne la reproduit pas exactement. La scène finale de *L'Oratorio de Noël*, où Sidner et Victor voient Torin et

¹ *Ibid.*, p. 209-211.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 364.

Birgitta dans la forêt, représente l'Autre. L'interaction entre les trois formes d'art crée la magie du moment : la musique ("l'Oratorio de Noël" dans le tourne-disque), l'image (les aquarelles) et les mots (le livre).

L'ivresse et le sommeil

Comme chez Baudelaire, l'alcool est parfois une sorte d'arme de révolte sociale, celle des pauvres, qui n'ont pas d'autres moyens. Il donne au personnages un moment de joie et leur permet d'embellir l'existence. Il est aussi, avant tout, un moyen d'échapper à la tyrannie des conventions et de l'idéal de tempérance. Pour beaucoup de personnages, l'ivresse apporte la liberté d'être eux-mêmes. Dans la nouvelle *Stella*¹, le père avait l'habitude de s'absenter mentalement : « La nuit s'installait sur son visage », mais quand il buvait, il revenait à lui : « Apparaissait dans son visage. »² C'était le seul moment où il semblait heureux, mais sa femme n'acceptait pas son ivresse. Aussi, même si l'alcool donne un certain répit par rapport à la vie quotidienne, il ne s'agit pas d'une méthode tolérée pour embellir l'existence, puisque la société la condamne. Des sentiments de culpabilité en résultent, comme pour Stellan, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, qui a l'impression d'être un criminel. C'est pourquoi il déteste aller à *Systembolaget* (le magasin de vins et spiritueux). Pour d'autres, encore, il faut trouver une excuse pour oser boire. Lorsque Torin, dans *L'Oratorio de Noël*, veut inviter Merveilleuse Birgitta à boire du vin, il l'excuse devant la serveuse en disant que c'est parce qu'il fait froid. Il est plus accepté de boire pour se réchauffer que pour s'enivrer. L'ivresse peut offrir un moyen pour l'homme de s'évader vers un Autre. Johan, dans *Le Voleur de Bible*, a le don de transformer de l'eau en vin, ce qui permet aux étudiants de décoller du quotidien, de passer à un autre monde en franchissant un seuil :

Transformer le granit en or à force de l'arroser patiemment, faire du quotidien une fête grâce à une pirouette mentale, franchir constamment des seuils !³

De même, le sommeil constitue une porte vers un autre monde, plus agréable. Pour Ida, le sommeil, et la solitude qu'il représente, est quelque chose de formidable. C'est le seul

¹ *De Planète en planète*, p. 853-881.

² *Ibid.*, p. 860.

³ *Le Voleur de Bible*, p. 655-656.

moyen qu'elle a de se retirer du réel et d'entrer dans une autre existence. Mais elle n'a pas le droit d'y rester longtemps, car il y a toujours quelqu'un qui exige d'elle de l'attention :

C'était l'instant où les tempêtes s'étaient calmées, où tous les couvercles de casserole et tous les couverts avaient cessé de cliqueter, où le vent s'était coulé derrière la remise à bois pour se reposer. Alors Ida s'essuyait les mains sur son tablier, se frottait le front du revers du poignet et fixait les yeux sur le lac dehors, sur les nuages et le ciel. Elle quittait enfin ses chaussures, ouvrait un lit, repliait les jambes, posait une main sous sa joue et se berçait lentement sur le chemin qui menait en elle-même, bien que la plupart du temps elle n'eût pas le temps d'y arriver.¹

La plupart du temps, l'ivresse et le sommeil semblent cependant négatifs pour les personnages. Lorsque quelqu'un est obligé de boire pour supporter la vie, c'est souvent une preuve qu'il a abandonné la quête. C'est comme une dernière issue. Il s'agit vraiment de fuir la réalité et c'est une fuite qui détruit. C'est davantage un moyen de supporter l'existence, que de trouver la vraie vie. Sidner, dans *L'Oratorio de Noël*, entre dans un sommeil fiévreux après sa rencontre avec le fou. Ses sentiments sont trop forts pour qu'il puisse les supporter et il s'en va ailleurs. De même, Dahlén, dans *Le Voleur de Bible*, boit avec les alcooliques parce qu'il est déçu de la vie et de son échec comme poète. Lorsqu'il tombe amoureux d'Ida, il arrête, car il n'en a plus besoin. Le problème d'une telle fuite, c'est qu'après le retour rien n'a changé, ni à l'intérieur de la personne, ni dans le monde extérieur.

La folie

La folie est constamment présente dans les livres de Tunström, car la raison humaine est fragile et se brise facilement. Lorsque Tunström avait vingt ans il a eu, selon ses propres mots, une « crevaison dans l'âme »² et a été interné dans une institution. Il en parle dans *Au Fil du temps* en disant qu'il a de la reconnaissance pour cet hiver sans exigences, passé dans un monde où rien de mal ne pouvait lui arriver. Le chapitre "Des caresses", dans *L'Oratorio Noël*, se réfère à cette période de la vie de l'écrivain. Les

¹ *Ibid.*, p. 510.

² « punktering i själen » *Under tiden*, p. 101.

souvenirs en sont flous, mais c'est peut-être ainsi que cela s'est passé, dit-il dans *Au Fil du temps*. Après ce séjour, la vie et l'écriture ont pu commencer. Parfois la période de crise donne à la personne la force de continuer la vie, comme ce fut le cas pour l'auteur lui-même, car comme Kristina Lindström l'explique, c'est l'hiver passé dans l'asile qui l'a sauvé.¹ Il s'était décidé à mourir à 28 ans, mais, là, il a eu le temps de se reprendre et de trouver une nouvelle énergie pour continuer la vie. Comme l'auteur, ses personnages sont poussés par la douleur jusqu'à la folie, mais ils ont la possibilité d'en tirer une chance de survie.

Nous ne devons pas mépriser les gens comme Einar sous prétexte qu'ils sont un peu – il posa son doigt contre la tempe – un peu bizarre. Eux aussi ressentent peut-être des intuitions. Mais qui viennent d'ailleurs.²

Les fous sont en réalité aussi des *chercheurs*, qui tentent de trouver une autre vérité. La folie peut en effet être positive, car c'est une manière de devenir libre et sans inhibitions. Tunström la définit comme un « bouleversement continu ». ³ Alors que les gens ordinaires ne sont bouleversés que de temps en temps, le fou l'est constamment. C'est donc un état de grandes sensations ; le contraire de l'indifférence. La réalité est trop petite pour ces personnes :

[...] un homme fou est quelqu'un qui ne tient pas dans l'enveloppe de son propre corps. L'âme est écorchée et un jour les murs s'effondrent, il y a un bruit comme du verre qui se brise, la lumière reflète dans mille éclats le monde de manière nouvelle : nous sommes visionnaires, oui, au pire nous avons une vision totale de la vie et de l'existence et si nous avons des visions de totalité, alors nous sommes vraiment prêts pour l'asile.⁴

Dans la folie, l'homme atteint une plus grande compréhension. « 'Qu'est-ce que vous voyez en fait, vous, les fous ?' » l'auteur a-t-il envie de demander à Proust et à Joyce

¹ Kristina LINDSTRÖM, "Kärlekens måltavla", p. 54.

² *Le Buveur de lune*, p. 171. Dans la version suédoise, nous trouvons le mot *sökningar* pour intuitions. *Skimmer*, p. 136.

³ « kontinuerlig upprördhet » *Under tiden*, p. 118.

⁴ « [...] en galen människa är en som inte riktigt ryms i sin egen kropps hölje. Själens får skavsår och en dag brister väggarna, det klirrar som av sönderfallande glas, ljuset återkastar i tusen spillror världen på nytt sätt: vi blir visionära, ja i värsta fall kan vi få en helhetssyn på livet och tillvaron och får vi helhets-syner, då är vi definitivt mogna för asyl. » *ibid.*, p. 118.

dans *Partir en hiver*.¹ Les fous dans l'œuvre de Tunström ont la capacité de percevoir ce que les autres ne voient pas et l'auteur cherche ici à dévoiler l'invisible, la vérité ultime. Mais même si la folie représente une libération totale, l'homme fou est enfermé, ce qui constitue un premier problème que pose cette méthode pour atteindre l'Autre. L'entourage n'accepte pas cet état, parce que le fou est différent et, en conséquence, dangereux. Hedvig, dans *Le Voleur de Bible*, est complètement libre dans sa folie, mais Johan a peur qu'elle s'éloigne trop de la normalité : « J'étais incapable de lâcher Hedvig du regard, craignant évidemment qu'une nouvelle fois les liens de la normalité se défassent et la libèrent. Et lorsqu'elle se tourna vers moi et m'adressa un large sourire, je sus qu'elle aussi faisait semblant d'être normale et qu'elle en jouissait. »² Pour Paula, dans *Les Saints géographes*, la psychose est une libération, grâce à laquelle elle peut faire ce qu'elle veut. Elle se sent une femme nouvelle et heureuse, mais on l'envoie à l'hôpital, où elle est traitée avec des électrochocs. A cause du traitement, elle se sent comme morte, bien qu'en dehors de ceux-ci, elle se sente bien. Pendant son séjour à l'hôpital, elle n'a par exemple plus peur du temps, qui ne peut plus l'atteindre. La folie est une manière d'échapper au joug que celui-ci représente pour les hommes. Selon R. Alsing, la psychose puerpérale de Paula est une description de la maladie dont a souffert l'épouse de Tunström et de son traitement douloureux.³ Alsing explique que pendant cette période, l'auteur a été très productif, car la psychose de sa femme avait rompu la frontière entre le conscient et l'inconscient. Pour lui, il ne s'agissait pas d'une description de maladie, mais d'une guérison. Lorsque Paula est enfin "guérie" et lit des journaux, elle est désespérée du mal dans le monde. Son ailleurs était bon, beau et éternel : le contraire du monde ordinaire. Elle se demande comment elle va supporter la réalité, ce qu'elle ne fera pas, puisqu'elle aura, dans *Les Filles des dieux*, une deuxième crise grâce à laquelle elle retrouvera le bonheur. Cette fois-là, elle échappera à l'asile, car son mari acceptera mieux son état et la vie deviendra enfin possible pour elle. De même Halldór, dans *Le Buveur de lune*, est enfermé dans un hôpital. Bien que son âme se soit enfin libérée de son corps, la société pense que son comportement va à contre-sens des normes et l'oblige à changer et à redevenir normal. La folie temporaire d'Ida, dans *Le Voleur de Bible*, est une fuite loin de Fredrik et une sorte de temps de repos

¹ *Partir en hiver*, p. 155.

² *Le Voleur de Bible*, p. 621.

³ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 75-77.

dans sa vie difficile. Mais c'est avant tout une révolte envers son mari, une émancipation. Pour la première fois, il ne peut pas l'atteindre. Pendant quelques semaines, elle reste dans un état de rêve :

Ida avait probablement attrapé une sorte de maladie des hauteurs dans son existence si basse. Ecrasée par la brutalité de Fredrik, elle s'était brusquement débarrassée de lui et, soulagée de cette pression, elle avait été projetée à des altitudes où le manque d'oxygène mental l'avait affectée. Elle se retrouvait dans un autre ordre des choses, où les conceptions prenaient des formes nouvelles, ni plus vraies ni plus fausses que celles des ordres auxquels nous obéissons, nous autres qui sommes en bas. Au bout de douze enfants et une multitude de viols elle réussit donc à se débarrasser de Fredrik, pas définitivement – mais pour un temps elle demeura ailleurs : au dessus, à côté, ou à l'extérieur ?¹

Si la folie ouvre la porte à un ailleurs, celui-ci n'est cependant pas toujours enrichissant et il peut même être destructeur. Dans certains cas, la folie est un signe de l'échec de la libération d'une personne. Selia, dans *La Boule de pissenlit*, est prisonnière de sa vie et n'arrive pas à s'en échapper. Pour elle, la maladie est donc inévitable. Bastiano voit qu'elle n'est plus là, qu'elle est entrée dans un autre espace : « Alors j'ai vu qu'à ses yeux qu'elle n'était pas chez elle ; je l'ai vu lorsque, après chaque question, elle enlevait sa main de sa bouche, essuyait avec ses cheveux la salive d'une main qui lui était indifférente. »² Cet ailleurs destructeur est souvent illustré par une pièce blanche, où il n'y a rien. Selia est internée et sa vie n'a plus aucun sens. Bastiano pense que cela peut, tôt ou tard, arriver à tout le monde, parce que les normes enferment l'homme, qui se fige inexorablement. Dans *Les Filles des dieux*, Georg se retrouve, suite à l'échec de ses projets, dans un hôpital psychiatrique. Il échoue parce qu'il a besoin des autres pour réaliser ses rêves et que les autres ne répondent pas à ses attentes. De plus, il se sent coupable à cause du suicide d'Ivan. Il croit que c'est de sa faute, parce qu'il n'a pas su l'amener jusqu'au bout.

Nombre des personnages de Tunström sont obligés de se réfugier dans la folie, puisque la réalité est trop dure à supporter. Cela signifie que la personne entre dans un monde de

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 534.

² « Då såg jag att hon inte var hemma i sina ögon; jag såg det när hon efter varje fråga tog bort handen från munnen, torkade med det långa håret bort saliven, med en hand som hon ingenting hade att göra med. » *Maskrosbollen*, p. 56-57.

rêves, qui rend la vie plus agréable, mais cette vie n'est qu'une illusion. Le personnage perd complètement le contact avec la réalité, parfois temporairement, parfois irrévocablement. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, Stellan s'est créé un monde de ce genre, où il va de temps en temps. Ici tout va bien et tout le monde l'aime. Stellan est un personnage seul dans la vie réelle. Il a de plus en plus de mal à sortir de son monde illusoire et c'est après un rêve de ce type, un rêve éveillé, qu'il ne supporte plus la réalité, représentée par Anita. Il a le temps de la frapper et de lui donner des coups de pieds avant de revenir à lui. L'écart entre ses deux mondes est en effet trop grand et la souffrance provoque en lui de la colère. Lui, un homme d'un grand contrôle, passe dans ses crises à un état de colère où il devient dangereux et violent. A la fin du livre, ce côté prend même le dessus en lui, ce qui explique pourquoi il sabote l'avion d'Ed. Fanny, dans *L'Oratorio de Noël*, vit également dans un monde imaginaire avec Sven Hedin. Le jour où ce rêve est brisé, elle commet un acte désespéré : elle séduit Sidner. Le résultat de ce geste est un enfant, qui va donner à sa vie un nouveau sens. Malheureusement, elle reconstruit un nouveau monde imaginaire avec son fils, tout aussi éloigné de la réalité. Ce qui se passe lorsque celui-ci se brise également, au retour de Sidner, le lecteur ne le sait pas, en dehors du fait qu'à ce moment elle vieillit tout à coup aux yeux de son fils. Le danger de ce monde illusoire est que tôt ou tard, il sera brisé et que la réalité n'en sera que plus dure encore à endurer. Le réveil hors d'un monde imaginaire est souvent très douloureux et peut mener au suicide. Souvent, la folie est en effet l'avertissement d'une mort prochaine. Aron n'accepte pas le décès de sa femme et pour échapper au chagrin, il va dans un ailleurs, où Solveig est vivante et va revenir. Pour un temps, il semble aller mieux, jusqu'au jour où, sur le bateau, il a quelques moments de lucidité :

[...] il y avait des instants de nausée quand quelqu'un perçait la pellicule et que son corps tout entier se trouvait brusquement en pleine réalité, et que l'angoisse l'oppressait, plus forte que jamais, les voitures klaxonnaient et freinaient, les gens criaient et les coins et les bords de toutes les choses étaient si tranchants qu'il n'osait s'approcher de la réalité.¹

Il comprend une fois pour toutes qu'elle est morte et se suicide. De même, Torin se crée

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 318.

un monde imaginaire dans le désespoir où il est de ne pas pouvoir voir son fils. Cette existence ne lui suffit pourtant pas et il enlève le garçon. En réalisant, au procès, qu'il a vécu dans une illusion, il essaie de se suicider.

Souvent, une expérience difficile pousse la personne à entrer dans la folie. Henrik, dans *Quarantaine*, est interné parce qu'il ne peut pas surmonter la perte de son père. A partir de ce moment, il refuse d'accepter la réalité. Il en perd même la faculté de parler. La période passée à l'hôpital ne l'aide pas, car, même après, les sentiments de culpabilité et les ruminations continuent à le ronger. La folie de Hedvig, dans *Le Voleur de Bible*, commence parce que sa mère se montre faible. Lorsque cette dernière tombe gravement malade et est admise à l'hôpital, l'état de Hedvig empire, car elle se sent seule et abandonnée. Son état dépend aussi de Fredrik, puisqu'elle sait que c'est à cause de lui que sa mère a failli mourir et qu'il les traite tous mal. Il a probablement aussi abusé d'elle, car elle a un secret qu'elle ne peut partager avec personne, pas même avec Johan. Elle s'isole des autres en entrant dans un monde à elle, inaccessible à son ami. Le décès du grand-père sera le facteur déclenchant. A l'enterrement, Hedvig devient folle et on la transporte à l'hôpital. Quand Johan lui rend visite, il comprend qu'elle n'est plus là. Il se demande si elle pourra jamais sortir de l'obscurité où elle se trouve. Dans ses moments de clarté, Hedvig le supplie de la sortir de là. Elle a peur, parce que même si elle va bien, la folie la guette. Elle a besoin de l'aide de Johan car, seule, elle n'arrivera pas à combattre la folie. Mais Johan la trahit. Il est trop occupé par sa propre vie et repousse sans cesse la date de sa délivrance. A la fin de l'histoire, elle sombre définitivement dans la folie, puis se suicide.

La mort

Parmi les personnages de Tunström, nous en observons un certain nombre que tient une envie de mort. Dans certains cas, cette envie, qui est décrite comme une pulsion très forte, passe, tandis que dans d'autres, elle mène au suicide. Après le suicide de Gullström, dans *Le Cas des framboises*, Små-Hans constate :

Ainsi partage-t-il aussi l'envie : l'envie de la mort, l'envie de la couleur blanche dans la tête, l'envie du calme, qui est l'envie la plus grande, la pulsion la plus forte.¹

Små-Hans fait partie de ces gens qui n'arrivent jamais à franchir le pas et qui essaient de se convaincre que la vie vaut la peine d'être vécue. L'origine de cette envie de mort est le plus souvent la perte d'un proche. Par la mort, la personne a une chance d'être réunie avec l'être cher. Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran a songé à se jeter dans l'eau après le décès de son père pour le retrouver. Ce qui l'en empêche, c'est l'envie de tout comprendre avant de mourir. Il se décide à vivre jusqu'à l'âge de 28 ans. Une fois cet âge atteint, il devrait avoir vécu suffisamment pour être prêt à mourir. De même, Henrik, dans *Quarantaine*, désire mourir pour retrouver son père. Aron, dans *L'Oratorio de Noël*, entre, après la mort de sa femme, dans un état de mort vivant. Même la mort n'est pas possible pour lui puisqu'il ne vit pas vraiment. A la maison, il est attaché à la vie par les enfants et la vie quotidienne. Ce n'est qu'avec la distance, qu'il peut enfin céder à son envie de mort. Certains cherchent aussi la mort parce qu'ils se sentent à l'écart ou parce qu'ils n'arrivent pas à être comme ils le veulent. Lagergren, dans *Les Filles des dieux*, essaie de mettre un terme à sa vie peu après son arrivée à Sunne, à cause des commérages à son sujet. Il échoue parce que Georg arrive et il comprend, à ce moment, qu'il doit vivre. Il continue pourtant à décharger son pistolet chaque matin, comme en un rituel qui le garde à proximité de cette sortie possible de la vie. Les sentiments de culpabilité peuvent dans certains cas pousser la personne vers la mort. Johan, dans *Le Voleur de Bible*, tend un piège pour se venger de son professeur. La victime se retrouve dans un hôpital psychiatrique et Johan a des remords à tel point qu'il a envie d'en finir avec la vie. A la fin du livre, ses sentiments de culpabilité envers Hedvig sont si durs à supporter qu'il boit jusqu'à l'inconscience et espère ne jamais plus se réveiller. Mais la culpabilité peut aussi empêcher la personne de se suicider. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, le lecteur sait très tôt que Stellan a essayé de se suicider, mais qu'il a été sauvé par le pasteur. Il ne sait pas exactement quand cela s'est passé, mais il est facile d'imaginer que c'était juste après l'accident d'Isabelle. Depuis ce jour, sa vie est détruite, car il est rongé de l'intérieur par des remords. Il n'a pourtant pas le

¹ « Så delar han också den lusten: lusten efter döden, lusten efter den vita färgen i huvudet, lusten efter stillheten, som är den största lusten, den starkaste driften. » *Hallonfallet*, p. 136-137.

droit de mourir ; il est condamné à veiller sur elle à l'hôpital, pour expier sa faute.

Très tôt dans sa vie, l'écrivain a appris à quel point la vie est fragile en perdant son père. Avec cet événement traumatique commence une sorte d'attente et de peur de la mort, qui imprègne toute son œuvre. Tunström lui-même a eu un cancer du poumon, des crises cardiaques et des accidents de voiture, ce qui fait que la mort n'a jamais été loin ni dans ses livres, ni dans sa vie. Dans *Au Fil du temps*, il parle de la période, après sa maladie, où il sentait que la mort se tenait prête à ses côtés chaque fois qu'il faisait un effort. La mort était alors menaçante et effrayante. Il explique qu'un homme qui attend la mort, ne peut pas réfléchir, car réfléchir signifie planifier et pour ce faire, un avenir doit être possible. La vie n'est alors plus une vraie vie et le corps humain est impuissant devant la mort :

Qu'il était devenu petit, et qu'elle était grande la Mort derrière son dos.¹

La mort, qui est ici personnalisée, vient prendre les gens, tout comme dans "La jeune fille et la mort", l'œuvre de Schubert qui revient plusieurs fois dans *Le Buveur de lune*. Dans ce texte, la mort invite une jeune fille à venir dormir dans ses bras. Selon Mordechai le mot *sanft*, doucement, est un mot clé, car la mort prend son temps.² « Il met la patience à rude épreuve, parfois der Frantz – il laisse la mort prendre son temps. »³ L'attente de la mort que nous avons relevée chez l'auteur se retrouve assez souvent chez ses personnages. A la fin du roman, Halldór se trouve entre l'infarctus et la mort. Il sent la mort se répandre en lui et il souffre surtout de l'attendre : « Combien de morts de ce type pouvons-nous endurer avant que ce soit *La Mort* ? »⁴ Halldór écrit à Pétur que la mort sera finalement une consolation, puisque vieillir et attendre est bien pire. Mais il se demande, ensuite, s'il est en train de mentir en disant cela, sans développer davantage la question. Il est en réalité révolté contre la mort et même si c'est dur d'attendre, il a très peur de mourir.⁵ Dans un autre passage, Halldór décrit la mort lente et douloureuse d'un nénuphar qu'il a cueilli, parce qu'il n'a pas pu résister à sa

¹ « Så liten den blivit och så stor Döden bakom dess rygg. » *Under tiden*, p. 25.

² *Le Buveur de lune*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 293.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ *Ibid.*, p. 251.

beauté. Il est fasciné par le processus de sa mort, car il voit des liens entre la fleur et lui. Pendant un moment, le temps s'est absenté et il croit presque que cela va durer, que la fleur sera éternelle. Le nénuphar meurt pourtant, comme une prédiction de sa propre mort à venir. Mais pendant un court instant, il a eu l'impression que cette fleur lui donnait de son temps, qui est si différent du nôtre. Hans-Cristian, dans *Les Saints géographes*, qui a un problème cardiaque, est constamment préparé à mourir et connaît bien la fragilité de la vie. Cependant, il est fatigué d'attendre la mort et du fait que sa vie ressemble de plus en plus à celle d'une ombre. Il a renoncé à la vie parce qu'il n'a pas pu faire tout ce qu'il aurait voulu et maintenant il ne lui reste plus assez de temps. De même, son fils souffre, lui aussi, de cette incapacité à faire des projets. Ainsi, la mort est souvent une libération. Hans-Cristian est soulagé quand le moment est venu, parce que l'attente est enfin terminée.

Le temps, que l'auteur écrit avec une majuscule, est lié à la mort. Les deux sont des « criminels coopérants ».¹ Chaque jour rapproche l'homme de plus en plus de la mort et empêche ainsi sa vie. Si le temps pousse inexorablement l'homme vers la mort, celle-ci est aussi la seule chose qui puisse le libérer du temps. Tunström parle ainsi de l'expérience d'être passé près de la mort dans un accident de voiture :

Les aiguilles se précipitaient autour des cadrans. Des murs étaient construits, des murs tombaient. Il y avait des cris, un va-et-vient et j'étais libéré de tout ça.²

Il ne voulait pas retourner dans son corps, parce que l'âme, qui toujours avait été enfermée dans ce corps, était enfin libre. L'âme continue donc la vie après la mort. Lorsque Pétur, dans *Le Buveur de lune*, porte son père à son enterrement, il sent que de lui seule l'enveloppe reste. L'âme est partie ailleurs et la lueur qu'elle dégageait est éteinte. C'est ce scintillement qui a donné le titre original de ce livre, *Skimmer*. « Nous rétrécissons dans la mort. Nous disparaissions par une porte secrète de notre corps : Le scintillement, faible, qui est monté de l'âme avant qu'elle ne soit partie, s'est éteint. »¹

Si la mort fait peur, elle éveille aussi de la curiosité. R. Alsing cite dans son livre quelques lignes d'une chronique que Tunström a écrite peu après la mort de son frère

¹ « samarbetande brottslingar » *Les Saints géographes*, p. 52.

² « Klockornas visare rusade runt urtavlorna. Murar restes, murar föll. Det var ett ropande, ett springande och från allt detta var jag befriad. » *ibid.*, p. 16-17.

cadet. Il termine par « curieux et attristé, j’attends ».² La menace que fait planer la mort le fatigue, mais il a aussi envie de voir ce qui se passera le moment venu. Comme chez Baudelaire, la mort présente une possibilité de trouver quelque chose de nouveau. Ainsi, la mère de Steinunn, qui savait quand elle allait mourir, est pourtant partie avec étonnement :

Non, dit-elle stupéfaite, là je ne comprends plus rien du tout.³

La mort est un moyen de comprendre la vraie vie, de « se réveiller pour de vrai ».⁴ Elle se présente parfois comme un Autre, qui permet d’échapper à la réalité. Lorsque Ida, dans *Le Voleur de Bible*, se fait opérer et manque de mourir, elle arrive dans un autre monde, où elle a envie de rester, car la mort la sauverait définitivement de Fredrik. De même, quand Henrik, de *Quarantaine*, souhaite qu’une voiture l’écrase, c’est parce qu’il croit retrouver dans la mort quelque chose qu’il a perdu, qui est resté « caché trop longtemps ».⁵ En retrouvant ce centre perdu, cet Autre, il pourra enfin comprendre la vie. Dans *Le Buveur de lune*, Lára a disparu sous la terre, parce qu’elle ne supportait plus les gens et la vie réelle. En se suicidant, elle a pu rejoindre l’endroit qui l’avait tant attiré. Pour y arriver, il faut franchir un seuil. Lára revient de l’au-delà pour aider Halldór à mourir : « [...] elle joue pour m’aider à franchir le pas qui me sépare de la mort, un jour elle réussira. »⁶

3. L’impossibilité d’atteindre l’Autre

Tunström montre les rêves de ses personnages, mais aussi à quel point ceux-ci sont fragiles. Les remparts que les rêves créent sont en réalité très faibles. Lorsqu’ils se brisent, les personnages se heurtent à la réalité. La quête de l’Autre est solitaire et se termine souvent mal : dans la mort ou dans la folie. Georg, par exemple, dans *Les Saints géographes* et *Les Filles des dieux*, est déçu de ne pas pouvoir convaincre les

¹ *Le Buveur de lune*, p. 299.

² « i nyfikenhet och sorg avvaktar jag » Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 261.

³ *Le Buveur de lune*, p. 249.

⁴ *L’Oratorio de Noël*, p. 175.

⁵ « alltför länge dolt » *Karantän*, p. 114.

⁶ *Le Buveur de lune*, p. 270.

autres de le suivre dans ses rêves et il finit par sombrer dans la folie. Selon la terminologie de Freud, les personnages ordinaires de Tunström arrivent à diminuer leurs pulsions et ainsi leur souffrance, puisque la satisfaction pulsionnelle empêchée égale la souffrance.¹ Ils ont sacrifié toute activité, c'est-à-dire la vie, et ont atteint, par là, une forme de bonheur qui s'appelle le calme. Certains arrivent, sinon, à maîtriser ces mêmes pulsions, car comme le souligne Freud, ne pas satisfaire les pulsions dominées est moins douloureux que de ne pas satisfaire les pulsions non inhibées. Mais il va de soi que la possibilité de bonheur diminue en même temps. D'autres personnages diminuent leur souffrance en essayant de refaire le monde, c'est-à-dire de l'adapter à leurs propres désirs. Selon Freud, une personne qui se lance dans cette voie, n'obtient rien, en général, car le monde est plus fort qu'elle. Elle devient folle et ne trouve personne pour l'aider à réaliser ses désirs. Lorsque les moyens pour atteindre l'Autre échouent, une réaction possible est d'abandonner et de se réadapter, c'est-à-dire d'accepter les clôtures que construisent la société et la réalité. Pourtant, ceci n'arrive pas souvent dans les livres de Tunström. Les deux résultats les plus courants de cet échec sont plutôt la folie et la mort. Avant d'aller aussi loin, l'ivresse ou le sommeil sont aussi des signes de résignation. Comme Freud le souligne, une personne qui comprend « la vanité de ses efforts en vue du bonheur trouvera encore du réconfort dans le gain de plaisir de l'intoxication chronique ou bien entreprendra la tentative de révolte désespérée qu'est la psychose. »²

Chez Baudelaire, le poète doit accepter l'échec de toutes ses tentatives, pour constater que le seul moyen d'atteindre l'ailleurs est la mort. Il garde néanmoins des doutes devant cette dernière issue. Pour les personnages de Tunström, les différents moyens tentés présentent des possibilités mais aussi différentes difficultés. La nature, qui est un lien entre l'homme et l'Autre, reste incertaine à cause de la société moderne. La civilisation est plus forte que la nature. Une expérience douloureuse peut mener à l'Autre, mais aussi à la destruction. Ce n'est donc pas un moyen sûr. La religion, ou plutôt la foi, est un moyen d'atteindre le sacré de l'existence, mais présente aussi un danger : si l'homme s'enferme dans la religion et sépare le sacré de la vie profane, cet Autre devient inaccessible. L'ailleurs atteint par le voyage ne dure jamais. Une fois

¹ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 19-28.

² *Ibid.*, p. 27-28.

revenus au pays, les personnages retrouvent la même étroitesse et stagnation, car tout comme Jante restera toujours Jante pour Sandemose, Sunne restera Sunne pour les personnages de Tunström. Espen Arnakke comprend qu'il reste prisonnier de son passé, bien qu'il change de pays, qu'il parte jusqu'au Canada, car Jante est dans lui. De même, les personnages de Tunström ne peuvent fuir ni leur passé, ni leur ville, bien qu'ils aillent jusqu'à l'autre bout du monde. Les tentatives qui fonctionnent le mieux sont la connaissance et l'art, mais ils ne sont ouverts qu'à certains. Les trois derniers moyens, à savoir l'ivresse / le sommeil, la folie et la mort restent par leur aspect destructeur des voies incertaines. Ils isolent les personnages de la vie, au lieu de les aider à vivre mieux. L'Autre atteint par ces outils n'est donc qu'une illusion, plus encore que dans les autres cas. Selon la terminologie de Mikael von Reis, il y a des variantes "claires" et "sombres" dans les personnages tunströmiens.¹ Comme le souligne Reis, les "clairs", comme par exemple le Roi Canon de *L'Oratorio de Noël*, vivent pleinement, tandis que les "sombres", comme le fou du même livre, cherchent la lumière de manière destructrice. Ces moyens ambigus offrent à la fois une voie vers l'Autre et vers l'obscurité. Chez Baudelaire, ils correspondent à la débauche, l'ivresse et la mort. La mort est peut-être l'ultime ailleurs, mais Tunström montre les mêmes doutes que le poète français, ce dont il parle dans l'article de K. Lindström.² Avant son infarctus, il est resté toute la nuit réveillé en fumant. Cela faisait longtemps qu'il voulait s'approcher de la mort pour qu'elle soit faite, terminée. Mais lorsque la mort fut toute proche, il se rendit compte qu'elle n'était pas libératrice :

L'idée que là, à côté de la mort, les réponses se trouveraient, quelque chose se révélerait, s'avérait n'être que, justement – une idée.³

Toutes les tentatives sont peut-être vaines, puisqu'elles ne mènent pas durablement à l'Autre. La réalité est encore plus dure à supporter après chaque tentative qui a échoué et le vide de sens encore plus sensible après chaque période de sens. Le plus grand problème semble être que l'Autre a la fonction d'un idéal qui ne reste tel qu'aussi longtemps qu'il reste lointain :

¹ Mikael van REIS, "Barnet är människans fader", p. 42-43.

² Kristina LINDSTRÖM, "Kärlekens måltavla", p. 55.

³ « Föreställningen att där, vid döden, skulle svaren finnas, skulle någonting uppenbara sig, visade sig vara just bara – en idé. » *ibid.*, p. 55.

Lorsque le lointain est vraiment lointain, c'est comme un miroir, idéalisant et mythique, qui brille face à la vie donnée, présente. [...] Mais quand ce reflet est atteint et touché, il se révèle être une illusion.¹

Les personnages sont « en quête de la vraie lumière, mais sans cesse en fuite. »² La quête de l'Autre est éternelle, car la lumière ne se laisse pas capturer. Peut-être ne faut-il pas l'atteindre, au reste, mais continuer à la chercher. Il nous reste pourtant un dernier moyen à étudier, que nous avons trouvé chez Baudelaire sous la forme de la charité et de l'amour. Analysons maintenant le rôle de l'amour et de la confraternité dans l'œuvre de Tunström.

¹ « När fjärran verkligen är fjärran är det som en idealiserande, mytisk spegel, som skiner blankt mot det givna, närvarande livet. [...] Men när denna avlägsna spegelbild blir nådd och berörd, visar den sig vara skenbild. » Mikael van REIS, "Barnet är människans fader", p. 34-35.

² *Partir en hiver*, p. 155.

IV. La quête des relations

1. La philosophie de la relation

Je suis un homme communicatif. Je ne veux pas et je n'ai pas la capacité d'écrire sur l'homme complètement aliéné, qui a une relation muette et méfiante avec d'autres personnes.¹

Nous observerons ici le réseau de relations qui passe entre les personnages, relations qui, néanmoins, sont souvent contrariées par quelque chose ou par quelqu'un. Certains rapports fonctionnent bien, comme celui entre Sidner et son ami, Splendid, dans *L'Oratorio de Noël*, mais beaucoup d'entre eux rencontrent des problèmes. Sidner souffre longtemps du manque de relation continue dans sa vie, puis il parvient finalement à en construire une avec Tessa. Les personnages, en quête de proximité, cherchent soit à établir des liaisons, soit à les retrouver, car dans le monde tunströmien, un homme n'est pas seul, mais il est une personne parmi les autres personnes. Comme nous l'avons déjà constaté, les relations sont essentielles dans un roman polyphonique, où c'est l'interaction des personnages dans des rencontres et des conversations qui fait avancer l'action. L'auteur explique, dans *Partir en hiver*, qu'il voulait écrire un livre sur « l'homme en soi » mais qu'il a très vite compris que « l'homme en soi » n'existe pas. Nous sommes des relations, nous sommes le jeu entre nous ».² Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, veut absolument appartenir à quelqu'un : « On doit avoir quelqu'un. On doit appartenir à quelqu'un. »³ Seul, il ne peut vivre. C'est pourquoi son existence en Crète est si dure car, là-bas, il n'a pas de relations. Il espère que Lars va venir le voir pour qu'ils puissent visiter le pays ensemble. Sans personne avec qui partager ces moments, la beauté ne sert à rien : « La beauté a besoin d'être commentée, partagée, vécue. »¹ Le but principal de Hans-Cristian, dans *Les Saints géographes*, est de tisser des liens : « Et Hans-Cristian, qui ne savait pas rencontrer quelqu'un sans nouer une relation,

¹ « Jag är en kommunikativ människa. Jag vill inte och har inte möjlighet att skriva om den totalt alienerade människan, som har ett stumt och misstänksamt förhållande till andra människor. » Mohamed JASIM, «Utan konsten stannar Tunström», p. 10.

² *Partir en hiver*, p. 218.

³ « Man måste ha nån. Man måste höra till någon. » *Prästungen*, p. 164.

s'avança pour lui serrer la main, lui présenter son nom, sa voix et ses yeux. Pour lui, il ne devait pas exister de corps sans visage, d'anonymat au sein de ce qui est visible. »² Les personnages, bien qu'ils soient des individus, n'existent qu'en relation avec d'autres personnages. Par exemple Tessa est un personnage entier, mais elle n'aurait pas existé sans Solveig, qu'elle n'a pourtant jamais rencontrée. C'est parce qu'Aron cherche Solveig qu'il trouve Tessa et entre en relation avec elle. Cette dernière a donc un lien avec Solveig et n'existe que grâce à elle, ou plutôt grâce à sa disparition. Un personnage peut ainsi disparaître de l'histoire, mais quand même continuer à y jouer un rôle important, puisqu'il reste dans les relations, comme c'est le cas de Solveig. Elle est aussi liée à la musique et reste donc jusqu'à la fin du livre, puisque nous l'entendons, elle, chaque fois que nous entendons "l'Oratorio de Noël", dans le silence, là où sa voix aurait dû s'élever. Aron est la raison pour laquelle Sidner et Tessa se rencontrent, puisque Sidner prend sa place, en essayant de terminer ce que son père a commencé et de régler la dette familiale envers elle. Aron reste entre eux et empêche une vraie relation de naître, jusqu'à ce que Sidner le fasse disparaître : « Je t'efface du monde. »³

Il est probable qu'Erik Gustaf Geijer (1783-1847) est la première source d'inspiration de la philosophie de la relation de Tunström. Ce philosophe suédois, qui vient aussi de la région du Värmland, a développé une théorie de la personnalité, à la base de laquelle se trouve la collaboration entre le sujet et l'objet. Une personne s'accomplit, selon Geijer, par le réseau de relations dans la communauté, car « c'est seulement en interaction avec différents *tu* que le *je* existe et peut évoluer ». ⁴ Comme le souligne J.-F. Battail, la philosophie de Geijer a une dimension finaliste. ⁵ « Pour lui, cette fin réside dans l'accomplissement des personnalités, fruit d'une communication de plus en plus intime entre les hommes. Le moi, la réflexion sur soi, ne peuvent s'épanouir et se réaliser que grâce au toi, grâce au nous, autrement dit dans

¹ « Skönheten behöver kommenteras, delas, levas. » *ibid.*, p. 238.

² *Les Saints géographes*, p. 54.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 429.

⁴ « det är enbart i samvaro med olika du som jaget finns och kan utvecklas » Paul LÜBCKE (réd.), *Filosofilexikonet*, Stockholm, Forum, 1988, p. 186.

⁵ Jean-François BATAIL, *Le mouvement des idées en Suède à l'âge du bergsonisme*, Paris, Minard, 1979, p. 46-48.

l'intersubjectivité. La promotion de la personne ne peut se faire que dans la communauté. »¹

Au commencement, il y avait la relation.²

Cette phrase des *Saints géographes* est tirée de *Je et Tu* (1923) de Martin Buber (1875-1965).³ Si l'influence d'Erik Gustaf Geijer nous semble importante pour le jeu relationnel, celle du philosophe allemand-israélien Buber est incontestable, comme cela a été constaté par plusieurs chercheurs. L'auteur nous l'indique en faisant des allusions au livre *Je et Tu*. Dans *Les Saints géographes*, le chapitre "Ceux qui leur furent présentés", dans lequel Hans-Cristian et Paula commencent leur vie relationnelle à Sunne, est par exemple introduit par un extrait de celui-ci.⁴ Résumons brièvement les idées de Buber afin de mieux comprendre les relations chez Tunström.

Le monde en tant qu'expérience relève du mot fondamental *Je-Cela*. Le mot fondamental *Je-Tu* fonde le monde de la relation.⁵

Buber désigne trois sphères de relations : la première relation s'établit avec la nature, la deuxième avec les hommes et la troisième se forme avec le monde spirituel.⁶ Dans la vie naturelle, on trouve les objets et les animaux. Quand nous observons un objet, ce ne sera jamais qu'un objet pour nous. Il arrive cependant que nous entrions dans une relation avec cet objet et celui-ci n'est donc plus un *Cela*, mais un *Tu*. « Il n'est rien dont je doive faire abstraction pour le voir, rien que je doive oublier, au contraire ; l'image et le mouvement, l'espèce et l'exemplaire, la loi et le nombre, tout a place dans cette relation, tout y est indissolublement uni. »⁷ Bien que l'homme ne puisse faire l'expérience d'une éventuelle conscience, par exemple, chez un arbre, la relation est toujours réciproque. De même, lorsqu'un homme dit *Tu* à un autre, celui-ci n'est plus descriptible, car « il est le *Tu* et il remplit l'horizon. Non qu'il n'existe rien en dehors de

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Les Saints géographes*, p. 54.

³ « Au commencement est la relation. » Martin BUBER, *Je et Tu*, p. 38.

⁴ Cette influence est mélangée avec celle de Lars Ahlin, sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de ce travail, p. 257 et ss.

⁵ *Op.cit.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 23-25.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

lui ; mais toutes choses vivent dans sa lumière. »¹ Dès que l'on commence à décrire l'autre personne, elle devient un *Cela*, car l'« expérience est éloignement du *Tu*. »² « C'est par grâce que le *Tu* vient à moi ; ce n'est pas en le cherchant qu'on le trouve. Mais lui adresser le mot fondamental, c'est l'acte de mon être, c'est mon acte essentiel. Le *Tu* vient à ma rencontre. Mais c'est moi qui entre en relation immédiate avec lui. Ainsi il y a dans cette rencontre celui qui élit et celui qui est élu, c'est une rencontre à la fois active et passive. »³ Selon Buber, la personne s'accomplit parce qu'elle peut dire *Tu* à une autre personne et par cette rencontre, elle trouve la vie véritable. Pour qu'une relation se produise, il ne faut pas qu'il y ait du désir ou un but : « Quand tous les moyens sont abolis, alors seulement se produit la rencontre. »⁴ Pour connaître l'amour, il ne faut pas voir le *Tu* comme un objet, car il se trouve entre le *Je* et le *Tu*.⁵ La haine n'est possible que lorsqu'on ne voit qu'une partie de la personne. Si l'on voit quelqu'un dans sa totalité et qu'on le repousse tout de même, cela signifie qu'on est incapable de dire *Tu*, d'entrer en relation avec lui.⁶ Le problème, constate Buber, est que chaque *Tu* devient un *Cela*, parce que l'immédiateté de la relation ne dure pas et que la personne devient une somme d'expériences. Mais chaque *Cela* est néanmoins toujours capable de redevenir un *Tu*.

Pour expliquer la quête des relations de l'homme, Buber parle de la relation initiale de l'enfant : « La vie prénatale de l'enfant est un état de pure liaison naturelle, [...] dans le sein maternelle l'homme est initié au Tout. »⁷ Cette liaison originelle reste en lui, bien qu'il l'oublie, et il garde le désir de la retrouver. Cela ne signifie pas qu'il veuille retourner en arrière, mais « cette aspiration révèle le besoin de rétablir un lien cosmique entre l'être parvenu à la vie spirituelle et son *Tu* véritable. »⁸ Ce désir de relation se montre très tôt dans l'évolution de l'enfant. Il regarde et utilise son imagination pour entrer en relation avec l'entourage. « Un délai est imparti au fils d'homme pour échanger contre un lien spirituel, c'est-à-dire contre une relation, le lien naturel qui l'unissait à l'univers. »⁹

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 29-30.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 47-48.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

Le monde réel est celui du *Cela*, dans lequel nous vivons et qui nous offre des activités et une chronologie ferme, mais « les moments de *Tu* apparaissent comme de singuliers épisodes lyrico-dramatiques, d'un charme séducteur, certes, mais qui nous poussent dangereusement aux extrêmes, qui relâchent la solidité d'une cohérence éprouvée et laissent derrière eux plus d'inquiétude que de satisfaction ».¹ C'est pour cette raison que l'homme souvent préfère rester dans la réalité, dans le monde du *Cela*. Comme Buber le souligne, « l'homme ne peut vivre sans le *Cela*. Mais s'il ne vit qu'avec le *Cela*, il n'est pas pleinement un homme. »² La société ne peut pas non plus se passer du monde du *Cela*, mais elle ne fonctionne que si les hommes gardent le désir d'entrer en relations les uns avec les autres.³ Ce monde peut cependant contrôler l'homme et rendre son *Je* irréel et ainsi causer sa perte, puisque les objets ne peuvent jamais être une présence. L'homme « sait que sa vie mortelle oscille perpétuellement entre le *Tu* et le *Cela*, et il pressent le sens de cette oscillation. Il lui suffit de savoir qu'il peut à toute heure franchir le seuil du sanctuaire où il ne saurait séjourner ; bien plus, l'obligation qu'il a d'en sortir sitôt après, fait intimement partie pour lui du sens et de la destination de cette vie. »⁴ Il sait que la vie va de *Tu* à *Cela* et il comprend le sens de cette vie. Il suffit qu'il puisse vivre la relation chaque fois à nouveau, encore et encore, même s'il doit la quitter après un certain temps. Cela fait partie de la vie. Cette nécessité n'a rien d'effrayant : elle est le fruit du destin.

« La vraie communauté ne naît pas de ce que les gens ont des sentiments les uns pour les autres (bien qu'elle ne puisse naître sans cela), elle naît de ces deux choses : de ce qu'ils sont tous en relation vivante et réciproque avec un centre vivant, et de ce qu'ils sont reliés les uns aux autres par les liens d'une vivante réciprocité. »⁵ L'homme est sans cesse déçu de toutes les relations où le *Tu* devient un *Cela* et cherche une relation éternelle. Si le *Tu* peut à tout moment devenir un *Cela*, il en existe un qui reste éternellement *Tu* : « Les lignes de toutes les relations, si on les prolonge, se coupent dans le *Tu* éternel. »¹ Ce *Tu* éternel porte parfois le nom de Dieu. « Mais celui-là même qui a horreur de ce nom et qui se croit sans Dieu, le jour où dans l'élan de tout son être il s'adresse au *Tu* de sa vie, à ce *Tu* qu'aucun autre ne limite, celui-là même invoque

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

Dieu. »² Selon Buber, ce n'est qu'en relation avec le *Tu* éternel que l'homme peut s'accomplir complètement. « La relation avec l'être humain est le véritable symbole de la relation avec Dieu, dans laquelle l'invocation véritable reçoit la réponse véritable. A cette réserve près que dans la réponse de Dieu tout, et le Tout lui-même, se révèle comme étant un langage. »³

Chez Tunström, nous retrouvons les trois sortes de relations de Buber. Paula et Le Zona entrent par exemple en relation avec la nature dans *Les Saints géographes*. Le Zona, qui souffre du manque de relation avec les hommes, en a avec certaines des pierres qu'il balaie dans la rue. Pour Paula, la réciprocité de la relation qu'elle établit avec les feuilles est encore plus évidente : « Chacune de feuilles des bouleaux roussis possédait sa nuance particulière, chaque feuille la regardait avec ses yeux. Je n'aurai pas le temps, pensa-t-elle, de m'arrêter pour les ramasser maintenant. Je reviendrai, dit-elle aux feuilles. Elles lui voulaient quelque chose, chacune d'elles. »⁴ Pour qu'un objet montre ainsi son unité à une personne, celle-ci doit être capable de le voir vraiment, ce que Le Zona arrive à faire parce qu'il est attardé ainsi que Paula grâce à sa psychose. Dans *Partir en hiver*, Tunström s'étonne que les gens qu'il rencontre pendant son voyage ne connaissent pas les noms des arbres parce que, pour lui, ils sont sacrés, et doivent, en conséquence, porter des noms. L'idée d'une relation sacrée entre l'homme et l'arbre vient de Buber, mais aussi d'Eliade, selon lequel les arbres constituent un lien entre le monde et le ciel, et symbolise le cosmos.⁵ Pour Tunström l'arbre représente le cycle de la vie : la naissance, la mort et la renaissance. Dans *Les Filles des dieux*, on trouve l'histoire allégorique d'un arbre géant et très vieux, qui, en plus de la vie, symbolise aussi les racines, la vie après la mort et les dieux.⁶ Quelqu'un essaie de l'abattre, mais le Grand Arbre est trop fort. Il est néanmoins blessé, car tout ce que l'homme inflige à la nature laisse des traces éternelles. C'est à cet arbre qu'Ivan choisit de se pendre. Dans de nombreuses mythologies, les arbres jouent un rôle important et Tunström semble bien connaître ces mythes. Dans la mythologie nordique nous trouvons bien sûr Yggdrasill, l'arbre du monde, dans la mythologie grecque et romaine,

¹ *Ibid.*, p. 113.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 150-151.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 166-167.

⁵ Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, p. 127. Voir aussi Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 252-253.

⁶ *Guddöttrarna*, p. 220-221.

les arbres sont habités par des déesses, les celtes adoraient les poiriers et, dans la Bible, l'arbre symbolise la pureté. A Sunne, on trouve un arbre de ce type, un arbre sacré de la sagesse, de la vie, du monde, qui porte un nom et avec qui certains hommes sont capables d'entrer en relation.

La relation avec les hommes semble plus facile à atteindre, mais ceux qui l'obtiennent sont pourtant rares, pour différentes raisons. La plupart des personnages sont dépourvus de la capacité de *voir* l'autre personne, ce qui signifie de voir la totalité de cette personne, selon la terminologie de Buber. Comme D. Ottesen le constate, le sens de la vie dans l'univers tunströmien, c'est d'être vu par les autres, mais pour être vu, il faut aussi être capable de voir. En voyant, l'homme peut percevoir ce qu'il y a vraiment dans la vie de l'autre et aussi dans sa propre vie. Grâce à cette capacité, les hommes sont « des artistes (de vie) divinement créatifs ». ¹ Notons que les mots sont parfois un obstacle à la vue. Paula ne parle pas beaucoup mais elle voit, tandis que Hans-Cristian a besoin de parler mais il a du mal à voir. Lorsque Paula et Joel se rencontrent, ce dernier dit son nom à Hans-Cristian, mais il n'a pas besoin de le dire à Paula. Ils se sont vus mutuellement et cela leur suffit pour se connaître. Par contre, Paula ne peut pas entrer en relation avec une personne comme le doyen Rudelius. Elle se demande : « Qu'est-ce que je fais avec ces gens ? Sur quel terrain puis-je les rencontrer ? Ils ne se montrent pas. Joel, lui, s'était montré. » ²

Le monde spirituel chez Buber correspond à l'Autre chez Tunström. Cette relation est, comme nous l'avons déjà constaté, la plus difficile à établir. Le monde décrit dans l'œuvre de Tunström a cessé d'avoir pour centre un phénomène de relation vivante : il est devenu un monde du *Cela*. Le centre que les personnages cherchent à retrouver n'est donc pas seulement inspiré par Eliade, mais aussi par Buber. La liaison initiale de l'homme dont parle Buber et que l'enfant perd à la naissance apparaît dans la nouvelle *Arielle*. ³ Les ailes de la fille sont les restes de cette relation naturelle avec le Tout, « le Miracle. Ces attaches constituaient les portes d'un autre monde. Dieu lui avait adressé un signe de la main. » ⁴ Anna comprend que tous les enfants ont de tels restes, mais qu'ils n'auraient pas dû rester là après la naissance.

¹ « guddommeligt skabende (livs)kunstnere » Doris OTTESEN, "Göran Tunström", p. 6.

² *Les Saints géographes*, p. 105.

³ *De Planète en planète*, p. 833-852.

⁴ *Ibid.*, p. 839.

Elle te servaient peut-être quand tu étais dans mon ventre : ici, dehors, elles n'ont pas leur place, jour après jour elles vont se ratatiner, elles te sont restées seulement pour que je me rende compte...¹

Mais les ailes ne disparaissent pas : elles poussent. Anna retrouve le don de la relation grâce à sa fille, mais Philip, le père, refuse de voir le miracle des ailes. Il les coupe et Arielle perd le lien avec le *Tu* inné. Ainsi, elle risque aussi de perdre la capacité à entrer en relation, car le *Tu* inné aurait pu être incarné dans un *Tu* rencontré. Sans les ailes, elle oublie, tout comme les autres enfants.

L'homme ne peut trouver la vie véritable que lorsqu'il y participe par la relation. Chez Tunström, le sacré porte rarement le nom de Dieu, mais cela arrive. Sidner dit à propos de Dieu :

Dieu n'*existe* pas. Je crois en lui. S'il devait *exister*, il serait prisonnier du langage et donc notre esclave.²

Cette phrase trouve son explication dans *Je et Tu*. Buber explique que nous ne pouvons ni qualifier le *Tu* éternel, ni le connaître. Si nous disons que nous croyons en Dieu, nous le transformons en *Cela* et le perdons.³ Grâce à une relation entière, un homme et une femme peuvent connaître le Tout, selon la terminologie de Buber, car comme le souligne M. Mazzarella, Tunström parle « des rencontres chargées – pour ne pas dire sacrées – entre un moi et un toi ».⁴ Analysons maintenant de plus près les différentes formes de relation tunströmienne, en commençant par la première que l'enfant connaisse pour ensuite étudier la relation amoureuse.

2. La relation parentale

Comme nous l'avons déjà constaté, la relation parent-enfant est fondamentale dans les romans de Tunström. Elle peut être une rencontre entre un *Je* et un *Tu*, comme dans *Le Gamin du pasteur*. Le père cherche son fils en posant la question : « OÙ PEUX-TU

¹ *Ibid.*, p. 840.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 372.

³ Martin BUBER, *Je et Tu*, p. 162.

⁴ « laddade- för att inte säga heliga – möten mellan ett jag och ett du » Merete MAZZARELLA, “Nu handlar litteraturen om livet igen” (“Maintenant la littérature parle à nouveau de la vie”), *Svenska Dagbladet*, 23/7/2002.

ETRE. »¹ Le mot *Tu* est écrit en italiques pour illustrer la rencontre sacrée et la question entière est écrite en majuscule pour souligner l'importance d'aller à la rencontre de l'autre. L'auteur explique aussi dans un entretien, qu'il a pu, dans l'enfance, apprendre ce qu'est une vraie relation mutuelle : « J'ai VU mes parents, j'ai ressenti l'amour, la tendresse. Si nous sommes, dès le départ, vus, aimés et si nous avons pu VOIR de l'amour, nous essayons, malgré ce qui se passe dans la vie, de le recréer. On SAIT que cela existe. »² Dans *Arielle*, Anna n'arrive pas à voir et à être vue par son mari, mais avec sa fille, tout est différent. Une rencontre se fait, pour la première fois. Comme Anna a vu la totalité de sa fille, elle connaît donc son nom. Elle veut que Philip le prononce pour montrer qu'il l'a vue, lui aussi, mais il n'y arrive pas. Finalement, elle doit le dire elle-même et il l'accepte. Il ne comprend pas que ce n'est pas qu'un nom, mais bien *elle*. Anna a vu son être profond, tandis que Philip ne voit qu'un bébé. Il retourne ensuite à son monde du *Cela*, où il se sent bien, car il préfère vivre avec des objets plutôt qu'en relation vivante. Plusieurs personnages souffrent de ne pas avoir été vus, ainsi, par leurs parents. Dans *Les Filles des dieux*, Ivan veut témoigner afin d'être vu, enfin, par son père, le juge. Malheureusement le père meurt avant et il est trop tard pour que commence une relation.³ Si les vrais parents ne sont pas capables d'entrer en relation avec les enfants, il arrive néanmoins que d'autres les remplacent. Les liens de sang ne sont pas les seuls liens forts et durables. Cecilia, la sœur d'Ivan, fuit sa maison et s'installe chez Anton et Anna Greta. Avec eux, elle ressent pour la première fois de l'amour et de la sécurité, tout ce que ses vrais parents n'avaient pu lui donner. Si la relation parentale est importante pour l'enfant, elle l'est tout autant pour le parent. Avoir des enfants est quelque chose qui souvent change les personnages. Dans *Le Voleur de*

¹ « VAR KAN DU VARA. » *Prästungen*, p. 13.

² « Jag SÅG mina föräldrar, jag kände värmen, ömheten. Om vi från början är sedda, älskade och har fått SE kärleken så försöker vi, oavsett vad som sker i livet, att återskapa detta. Man VET att det finns. » Viveka VOGEL, "När Tunström talar står själen på tå" ("Lorsque Tunström parle, l'âme est attentive"), *Göteborgs-Posten*, 15/06/1996.

³ *Guddöttrarna*, p. 167.

Bible, c'est par amour pour sa fille, Hedvig, que Fredrik a enfin envie de gagner de l'argent. Mais cela ne suffit pas pour que Fredrik réussisse dans ses projets, car il est, et reste, un perdant. A la fin du livre, c'est Johan qui change après la naissance de son fils. Ce fils est pour lui un juge, devant lequel il veut s'expliquer et se justifier. Les lettres adressées à son fils inaugurent la nouvelle vie de Johan.

Comme nous l'avons également déjà souligné, la relation parentale est souvent coupée dans les romans de Tunström et les personnages sont en quête du père absent, qui continue, malgré cette absence, ou à cause d'elle, à jouer un rôle essentiel. Tunström explique : « Dans mon monde, tous se connaissent même s'ils ne sont pas de la même famille. Dans le monde, tel que je le connais, une figure de père, présente ou absente, est très importante. Le fait que mon père, en plus, soit mort prématurément le rend encore plus important. »¹ Comme R. Alsing l'observe, la mère de l'auteur était également importante pour lui, mais puisqu'elle était présente, il n'avait pas besoin de parler d'elle dans ses livres. Nous la trouvons pourtant dans certains de ses romans, surtout dans *La Boule de pissenlit*.² Le thème de l'absence du père, quant à lui, est omniprésent dans les romans de Tunström, sauf dans *Le Buveur de lune*, où c'est la mère qui est absente.³ Pétur en souffre autant. Il se rend compte que même s'il ne l'a jamais rencontrée, elle a toujours été présente et qu'il a pu parler avec elle.⁴ Si le père est présent dans ce livre, la relation du fils au père n'est pourtant pas sans complications. Parfois Halldór n'arrive pas à voir son fils. Par ses anecdotes, il le traite comme un *Cela* au lieu d'un *Tu* : Pétur souffre des histoires que son père raconte sur lui. « [...] avec toutes ces histoires il m'épingleait, comme un papillon, dans une certaine attitude, position précise dont moi-même, tout occupé à chercher qui j'étais, ne voulais encore rien savoir. »⁵ C'est finalement le fils qui coupe la relation en quittant son père. Halldór écrit à son fils qui ne répond pas. En perdant son *Tu*, Halldór perd son propre *Je*, qui, selon la terminologie de Buber, ne peut exister seul :

¹ « I min värld känner alla varandra även om de inte är släkt. I en sådan värld som jag känner till är en fadersfigur, närvarande eller frånvarande, väldigt viktig. Och att min far därtill dog i förtid gör honom än viktigare. » Mohamed JASIM, "Utan konsten stannar Tunström", p. 11.

² Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 85-87.

³ Mais c'est tout de même l'absence du père qui pousse Pétur à écrire son histoire.

⁴ *Le Buveur de lune*, p. 302.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

Et quelque chose que nous appelons *Je* n'existe pas. *Je* n'a pas lieu.¹

Le fils, de son côté, ressent un conflit entre le besoin de se libérer du père et le besoin de le protéger, car avec le temps les rôles changent et le fils doit s'occuper du père. Il devient à son tour le père dans leur relation. Il aurait aimé que son père reste le plus fort, mais il sait « qu'il y avait là une des données inéluctables de la vie : quand l'un grandit, l'autre rétrécit ». ² A un certain point dans la vie du fils, le père ne peut plus rien lui apprendre. L'évolution de leur relation est illustrée par trois phrases : « Papa est ma mère. » ³ ; (Le père s'occupe du fils.) « Papa devint mon père. » ⁴ ; (Le père dirige la vie du fils.) ; « Père devint mon fils. » ⁵ (Le fils prend soin du père.) Lorsque le père passe du rôle de père au rôle de fils, il commence à être jaloux et une rivalité s'installe entre eux. Cette inversion des rôles est difficile pour les deux, mais Pétur comprend que cela fait partie du schéma de la vie, de la continuité d'une génération à une autre. Il va lui-même prendre le rôle du père par rapport à son propre fils et ainsi de suite.

3. La relation amoureuse

Le Tu

L'amour, quand il existe, est une force énorme, probablement la seule capable de rendre l'homme durablement heureux. Dans les relations amoureuses des personnages, il y a de la magie et des miracles. L'amour sans conditions *est* la vie, mais il semble difficile à trouver et encore plus à garder. La quête des relations traduit principalement, chez les personnages, une envie d'être vus par l'autre. Ida, dans *Le Voleur de Bible*, se donne par exemple à Fredrik seulement parce qu'elle a l'impression, à tort, qu'il l'a vue. Mais pour entrer en relation avec l'autre, l'homme doit d'abord apprendre à *voir*. Dans la nouvelle *Merci pour Kowalowski*, la femme de Sigfrid le quitte parce qu'il n'a pas cette capacité : « - Tu ne m'as jamais *vue*, dit Marie. » ⁶ Sigfrid réalise plus tard que sa

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 288.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁶ *De Planète en planète*, p. 808.

perception avait été vide : « Je manquais de profondeur dans mes rencontres avec les gens, il n'y avait nulle abondance dans laquelle puiser. »¹ Un jour, il réussit à ouvrir les yeux et à rencontrer le monde. Il décrit son ouverture vers les gens comme « franchir palier après palier ». ² La vie prend un sens à travers ces relations, en commençant par celle avec la femme au restaurant, en passant par celle avec la dame âgée, et en se terminant par l'amour pour Gerlinde, qui devient son *Tu* : « A ce moment précis, elle m'aperçut. Et je l'aperçus. J'osai rencontrer le regard d'un autre être ». ³ Après avoir fondé une famille avec elle, il sait qu'il n'existe qu'à travers l'intimité avec sa femme et son enfant.

La relation amoureuse transforme la vie des gens. Le pasteur Cederbom, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, redécouvre la vie lorsqu'il tombe amoureux pour la première fois de la psychologue Lena Vergelius, et il commence à se comporter de manière étrange. Le calme a disparu et il est rempli d'un sentiment nouveau :

*La vie. Qu'est-ce qui fait que la sève monte dans les arbres, à la mauvaise saison ? Qui fait frémir chaque branche qu'on entasse dans la remise à bois ? Qui fait s'allumer des lumières sur les visages de tous ceux qu'on rencontre ? Qu'est-ce que c'est ?*⁴

Pour Ida et Dahlén, les changements sont très concrets : ce dernier arrête de boire après des années d'alcoolisme et elle, elle mincit enfin. Même les enfants ressentent ce changement. Dans *Le Buveur de lune*, Pétur ne peut pas dormir, quand Unnur, son premier amour, passe la nuit chez lui pour la première fois, car quelque chose de nouveau est entré dans sa vie. La présence de la fille transforme son monde et il ne reconnaît même plus sa propre chambre. En découvrant l'amour, Pétur réinvente son monde et le construit ainsi.

La nouvelle *Vol à Montréal* est l'histoire d'une rencontre sacrée avec le *Tu*, qui ne devient jamais un *Cela*, parce que la relation ne dure pas assez longtemps. Pendant un voyage en avion, le narrateur est assis à côté d'une belle femme et leurs mains se touchent par hasard :

¹ *Ibid.*, p. 822.

² *Ibid.*, p. 823.

³ *Ibid.*, p. 822.

⁴ *Le livre d'or des gens de Sunne*, p 234.

Quelque chose d'inconnu venait d'apparaître sur l'île du soi – une chose aussi imprévue que l'empreinte de Vendredi sur la plage jusque-là immaculée de Robinson Crusoë. Main. Main-tenant. Événement.¹

Par leur regard mutuel, ils offrent à l'autre leur être. « Ce sont ces choses-là qui font la vie, et qui perdurent. »² Grâce à cet amour, le narrateur voyage plus loin vers l'intérieur, qui n'a pas de fond, « car telle est l'essence de l'amour, son éternelle énigme, une faim immense ». ³ Il se rend compte qu'elle est son « Autre », son « Tu », ce qui signifie qu'elle est à la fois la plus proche et la plus lointaine.⁴ Il ne connaît rien d'elle, et pourtant il en connaît tout.

Le narrateur, qui est l'*alter ego* de l'écrivain, exprime ici une sorte d'adoration pour la beauté de la femme, qui permet d'approcher le sacré, car elle « peut atteindre à une certaine élévation. »⁵ Cette adoration revient dans d'autres romans. Devant une telle « Beauté Irrépressible », l'homme ne peut que contempler.⁶ L'auteur constate, dans *Au Fil du temps*, que la femme est « le continent le plus éloigné, mais le plus ardemment désiré ». ⁷ Sidner, dans *L'Oratorio de Noël*, transmet à son fils son savoir le plus important : il faut vivre près des femmes. « Ce n'est ni un bien ni un mal, mais c'est vivre. A un millimètre, à une seconde de leur sexe se trouvent tous les contes que la vie peut conter. »⁸ Cette adoration de la femme trouve son exemple le plus élaboré dans *Le Cas des framboises*. Les hommes y sont attirés pas Monica comme des papillons par la lumière. Elle ne les aime pas et ils se brûlent. Il s'agit ici d'une véritable obsession. Soulignons à nouveau que malgré cette adoration et l'idéalisation de la femme, elle reste, en général, un individu, qui est respecté. Dans l'œuvre, les femmes sont rarement les objets des hommes, mais des êtres entiers avec qui la relation sacrée devient possible pour les hommes.

¹ *Vol à Montréal*, p. 162.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶ *Un Prosateur à New York*, p. 43.

⁷ « den mest avlägsna, men hetast åtrådta kontinenten » *Under tiden*, p. 37.

⁸ *L'Oratorio de Noël*, p. 371.

La difficulté d'entrer en relation

Est-ce que cette relation réciproque est possible ? Les livres de Tunström nous en font douter. H. Östlund écrit dans un article qu'il ne supporte pas de lire les romans de Tunström parce qu'ils montrent que l'amour, et donc la vie, sont impossibles. Les grands sentiments sont, la plupart du temps, destructeurs et poussent les hommes encore plus loin de l'amour. Ce qui reste est, selon Östlund, le vide. « Les personnages de Tunström sont bloqués dans le désir, le chagrin et l'amour non partagé. »¹ Si une relation entre un *Je* et un *Tu*, selon la terminologie de Buber, est possible, elle est en effet bien rare dans les romans de Tunström. Des individus peuvent se rencontrer et même se fréquenter, sans avoir une véritable liaison. Une fois trouvée, la relation reste fragile, sans cesse menacée.

Différents obstacles, comme par exemple l'infidélité, empêchent la relation. Ed, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, a perdu sa femme, Joan, parce qu'il ne pouvait résister à d'autres femmes. Il était trop attiré par leurs corps purement physiques et le moment stimulant « quand un être sortait de la grisaille et devenait sexe et proximité ». ² La peur de infidélité s'exprime par la jalousie. Hans-Cristian croit pendant une période que Paula est amoureuse d'Ivan et qu'ils ont passé une nuit ensemble, car elle est soudain sexuellement ouverte et sans inhibitions, comme la dernière fois, quand ensemble ils ont fait l'amour sans timidité. Il ne peut rien imaginer de pire et préfère même la voir folle qu'infidèle. Il cherche le réconfort chez Gertrud et il aimerait pouvoir faire l'amour avec elle. Comme ça, Paula et lui seraient pareils, ils auraient un sentiment de culpabilité à partager, ce qui les rapprocherait peut-être. Ses soupçons sont mal fondés. Elle ne l'a pas trompé, mais elle s'est reconnue dans Ivan. Elle l'a vu et il l'a vue. D'une certaine façon, Hans-Cristian a donc raison d'être jaloux. Dans sa crise, Paula est tout autant amoureuse de son mari qu'au début de leur relation, mais elle est aussi amoureuse de tout le monde.

Un autre obstacle est la famille. Parfois les parents n'acceptent pas que leur enfant ait une liaison. Dahlén, dans *Le Voleur de Bible*, est par exemple obligé d'attendre la mort de sa mère avant de pouvoir se marier avec Ida. Parfois ce sont les enfants qui

¹ « Tunströms romangestalter är fast i längtan, sorg och obesvarad kärlek. » Håkan ÖSTLUND, "Nedskrivet. Tunström och tröstlösheten" ("Ecrit. Tunström et le désespoir"), *Kvällsposten*, 1/3/2000.

² *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 164.

n'acceptent pas la liaison d'un parent. Dans *La Boule de pissenlit*, la mère fréquente le voisin Bengtsson, mais le fils, Sigfrid, s'oppose à la relation. Il est fâché pour son père décédé et pense que le souvenir de celui-ci devrait lui suffire. Elle n'a pas le droit de penser qu'elle pourrait refaire sa vie amoureuse.

L'obstacle le plus simple et le plus courant est l'amour non partagé. Un exemple très clair de celui-ci se trouve dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, où Isabelle est aimée par trois hommes. La relation entre Harald et Isabelle commence bien. Avec elle, il voit soudain l'autre côté du monde, qui jusqu'à ce moment lui avait été caché. Mais un jour Isabelle mentionne par inadvertance qu'elle avait promis à sa mère de prendre soin de lui. Il comprend alors qu'elle ne l'aime pas et qu'elle n'a que de la pitié pour lui. Leur relation est irrévocablement endommagée. Pour Stellan, qui adore Isabelle sans oser l'avouer, elle est le centre de son monde, ce qui rend sa vie plus agréable, même s'il ne peut pas l'avoir. Il accepte la situation parce qu'il sait qu'elle n'aime pas son mari. Mais tout change quand il réalise qu'Isabelle est amoureuse d'Ed. Ayant perdu tout espoir, il l'accuse alors de ne pas l'avoir aimé :

Tu m'as coupé les ailes, et à tel point que je me suis retrouvé obligé de traîner avec une chaîne autour du cou dans l'arrière-cour du bon sens, et comme un eunuque d'y rêver qu'un jour tu m'enflammerais, rien qu'une seule seconde, un seul jour de ma vie, Isabelle, qu'un seul jour je pourrais sentir ce que ça signifie d'être touché, palpé, avec désir... que nous pourrions oublier l'abominable quotidien, une seule fois...¹

Regardons maintenant de plus près trois relations amoureuses dans l'œuvre de Tunström où nous pouvons constater la difficulté de voir l'autre comme un *Tu*. Si Hans-Cristian, dans *Les Saints géographes*, a comme premier but, dans son existence, de créer des relations, il n'arrive pourtant pas à voir sa propre femme, à la rencontrer. C'est une des raisons pour lesquelles elle sombre dans la folie. Il finit lui-même par succomber au désespoir et c'est là que Paula le trouve et l'appelle. Il répond : « - Me voici, Paula. Qu'exiges-tu de moi ? »² *Me voici* est une phrase clé chez Tunström, mais avant tout chez Lars Ahlin.³ Hans-Cristian se montre enfin à son épouse et une relation mutuelle devient possible à la fin des *Saints géographes*. Elle abandonne

¹ *Ibid.*, p. 291.

² *Les Saints géographes*, p. 288.

³ Voir aussi p. 235 et s.

sa liberté et accepte de vivre dans sa réalité à lui et d'utiliser son langage à lui. En échange, Hans-Cristian doit abandonner son espace sacré, à laquelle elle n'avait pas accès. A la place, il le transmet à son fils. Pour un certain temps, une relation s'installe entre Paula et Hans-Cristian, mais *Les Filles des dieux* montre qu'elle ne restera pas mutuelle, selon les idées de Buber. Peut-être parce qu'ils doivent tous les deux sacrifier une partie essentielle de leur être, peut-être parce que leurs deux mondes étaient trop éloignés dès le départ. De plus, ces deux partenaires sont trop dépendants l'un de l'autre, ce qui les empêche également de se rencontrer. Hans-Cristian se sent toujours coupable de tout ce qu'il fait sans elle, puisqu'elle n'a que lui. En même temps, il dépend de plus en plus d'elle avec le temps. Il a peur de la perdre, parce qu'il est beaucoup plus vieux qu'elle. C'est pourquoi il essaie de sacrifier beaucoup de choses pour elle. Ainsi, elle lui en sera redevable plus tard. Sans cet espace individuel essentiel, la vie est difficile entre eux.

Johan et Hedvig, dans *Le Voleur de Bible*, ont une relation sacrée au début, car ils existent « 'au même moment' ». ¹ Johan tend néanmoins à s'éloigner d'elle de plus en plus, par ses connaissances et lorsqu'il lui murmure à nouveau « 'au même moment' », elle répond : « Ça, tu peux te le garder. » ² Ils ne se retrouveront plus jamais, à cause des ambitions de Johan. Plus il acquiert de connaissances, moins il devient capable d'entrer dans de véritables relations. En revanche, il s'améliore au niveau des relations superficielles, celles dont on a besoin dans la société. Avec le temps, il se laisse dominer par ce monde du *Cela* et il oublie la relation avec son *Tu*, qui s'appelle Hedvig, ce qui est fatal. Comme A. Tyrberg le souligne, Johan essaie de créer son *Je* à travers son projet, ce qui fait de lui un sculpteur. ³ En même temps, Hedvig, son *Tu*, devient une sculpture. Selon A. Tyrberg, Johan est donc le sujet et Hedvig l'objet, ce qui rend la rencontre buberienne impossible, puisqu'elle exige deux sujets. Le *Je* ne peut se créer seul, mais seulement avec le *Tu*.

La rencontre entre Thorsteinn et Marelia, dans *Le Buveur de lune*, ressemble d'abord à une relation réciproque. Thorsteinn pense que c'est le destin ou les êtres surnaturels de la forêt qui ont provoqué le coup de foudre magique entre eux. Quelque chose lui a fait oublier de tourner et il est entré avec la voiture dans l'église où elle se trouve. De son

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 577.

² *Ibid.*, p. 581.

³ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 190.

côté, elle a, dès le matin, ressenti que quelque chose d'étrange allait se passer. Il construit un monument à l'endroit de leur rencontre, pour bien montrer l'aspect sacré de l'amour. Pour Thorsteinn, cette femme n'a cependant que très peu d'importance. C'est le miracle de l'amour qui l'attire. « – Une chose inouïe nous est arrivée, expliqua-t-il tout en essayant de voir dans l'intense contre-jour que jetaient ses yeux d'un bleu limpide. Et Marelia eut un hoquet et répondit : – Bien sûr, Thorsteinn, tu as sûrement raison. »¹ Leur relation n'est pas vraie selon les idées de Buber, car Thorsteinn ne connaît qu'à peine son nom et il ne la voit pas comme un *Tu*. Dans l'univers tunströmien, une telle relation est néanmoins meilleure que la solitude.

Plusieurs des personnages de Tunström sont incapables d'entrer en relation et la vie devient pour eux impossible. Lára, dans *Le Buveur de lune*, a une « paralysie relationnelle ». ² Elle se referme contre le monde extérieur et s'ouvre vers l'intérieur. Elle s'éloigne de plus en plus des gens et finit par disparaître. Certains vivent pratiquement sans relations, amoureuses ou autres. C'est le cas de Stella dans la nouvelle qui porte son nom. ³ Sa mère ne veut que se débarrasser d'elle et elle est invisible à son père. Comme sa réalité est trop dure, elle est obligée de vivre dans un monde imaginaire. Quand elle rencontre un garçon, qui veut bien être son ami, elle ne peut pas y croire. Elle repousse alors celui qui représente son seul salut possible. Un autre exemple de ces "sans-relations" est l'oncle Magnus dans *Le Gamin du pasteur*. Puisqu'il n'a pas de relations, sauf avec son frère, il n'a pas non plus de souvenirs. C'est pourquoi il utilise la vie d'un écrivain à la place. Göran constate que l'homme a le droit d'emprunter s'il n'a rien lui-même. ⁴

Certains personnages sont incapables d'aimer. Monica, dans *Le Cas des framboises*, rend les hommes malheureux, mais Buller dit que ce n'est pas de sa faute, car elle a été blessée, ce qui explique son comportement. De même, l'incapacité de Henrik, dans *Quarantaine*, trouve son explication dans une blessure profonde : son père s'est suicidé. Dans sa vie, il y a des gens, mais il ne s'agit jamais de relations, car Henrik est comme un mur, qui reçoit mais ne donne rien. Il ne voit pas Maren comme une personne propre,

¹ *Le Buveur de lune*, p. 139.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *De Planète en planète*, p. 853-881.

⁴ *Prästungen*, p. 101.

mais exige d'elle qu'elle soit une partie de lui. Il lui demande par exemple de tuer son chien, qu'elle aime, pour être entièrement à lui. Bien que Henrik soit infidèle, il est très jaloux. Son rival le plus redouté est le violon de Maren. En jouant, elle se coupe de lui, pour entrer dans un monde où il n'a pas accès. Il a peur qu'elle n'ait plus besoin de lui et l'oblige à arrêter de jouer, en lui donnant mauvaise conscience. Elle obéit au début, mais lorsque la passion entre eux passe, elle reprend le violon.¹ L'amour est pour Henrik quelque chose de raisonnable. Il réfléchit à la façon d'aimer, au nombre de fois qu'il faut dire que l'on aime, etc.

Dis que tu l'aimes, mais pas trop souvent. Parfois c'est le cas et alors il n'y a pas de raison de retenir la vérité. En étant économe, tu atteints une chose : tu la fais languir après les mots et, en conséquence, peut-être aussi après toi-même. Inversement, en le disant plus souvent que tu ne le penses, tu joues le jeu. Descends maintenant et sois spontané !²

Pour lui, elle est un *Cela*, avec qui il joue un jeu. S'il l'aime c'est seulement parce qu'elle l'aide à oublier sa tristesse et sa culpabilité pendant un certain temps. Il croit même que Maren pourra l'aider à aimer, mais être aimé ne sert à rien si l'on ne peut pas aimer. Prisonnier de l'amour pour son père et surtout des sentiments de culpabilité par rapport à la mort de celui-ci, il a besoin de recevoir un amour entier pour se libérer, mais Maren partage son amour entre lui et la musique. Elle peut vivre sans Henrik, mais sans la musique, elle ne s'accomplit pas. Elle ne l'aime donc pas assez pour le sauver et de toute façon, il ne veut pas être sauvé. Henrik pousse Maren à le quitter, car s'il n'est pas capable de l'aimer, il y a de l'espoir pour l'amour ailleurs. « Car il faut croire à l'amour, bien qu'il soit impossible. »³ Il ne vaut pas l'amour de Maren, mais il doit croire que l'amour existe quand même, sinon la vie n'aurait aucun sens. Même le personnage le plus désespéré de Tunström, qui sacrifie l'amour, croit donc à son pouvoir. C'est la seule lumière du livre.

¹ *Karantän*, p. 106.

² « Säg, men inte alltför ofta att du älskar henne. Ibland gör du det och då finns ingen anledning att hålla inne med sanningen. Genom att vara sparsam uppnår du en sak: du får henne att längta efter orden, och kanske också därmed efter dig själv. Genom att å andra sidan säga det oftare än du tror vara sant håller du spelet vid liv. Gå nu ner och var spontan! » *ibid.*, p.61.

³ « Ty man måste tro på kärleken, även om den är omöjlig. » *ibid.*, p. 101.

L'amour sensuel

Etre vu signifie aussi être vu physiquement et touché. L'amour sensuel joue un rôle important pour les personnages et chaque membre du corps participe à la relation. Il ouvre la porte à un espace sacré partagé entre deux personnes. Comme l'auteur le dit dans un discours publié dans *Des voix sur Göran Tunström (Röster om Göran Tunström)*, « c'est dans le jeu érotique que nous pouvons lire nos mouvements tremblotants les plus fins, notre rapport à un Tu, à la Vie ». ¹ Si l'amour idéal pour Tunström est aussi bien une union par le corps que par l'esprit, le contact physique entre deux personnes peut être fort, même s'il n'y a pas d'amour entre eux. Pour parler de l'importance de la relation sensuelle, Tunström utilise, dans *Le Buveur de lune*, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), selon qui « le monde s'accomplit dans l'expérience sensuelle ». ² La lecture d'un essai de ce philosophe pousse Lára à séduire Halldór, car sous son influence elle entre « en pleine activité empathique ». ³ Le personnage principal de *Champagne avant le dîner* note après son premier contact physique avec une femme :

Quand quelqu'un te touche, tu te transformes en celui que tu as toujours voulu être et autrefois étais peut-être, mais que tu as presque oublié avoir été. [...] Quand quelqu'un te touche, tu te transformes de nouveau en un bâtisseur, un pionnier : un nouveau monde est possible, parce que les mains de quelqu'un traversent ta poitrine, ta joue, le lobe de tes oreilles, tu es obligé d'écouter, comme le chuchotement doux, carillonnant d'un pré d'été lointain, vers les sources secrètes de ton corps. ⁴

Comme A. Tyrberg le souligne, le corps est essentiel dans la rencontre à la fois chez Tunström et chez Lars Ahlin. ⁵ Dans la rencontre, « [...] nous nous rendons accessibles

¹ « det är i det erotiska spelet som man kan avläsa våra allra finaste flimmerrörelser, vårt förhållningssätt till Duet, till Livet » "Författaren själv", p. 76. L'auteur a aussi écrit une nouvelle érotique, intitulée "Länge, hela livet" ("Longtemps, toute la vie") publiée dans un recueil de Bengt Anderberg (1965).

² *Le Buveur de lune*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ « När någon rör vid en förvandlas man till den man alltid velat vara och en gång kanske var, men nära nog glömt bort. [...] När någon rör vid en, förvandlas man återigen till en byggare, en pionjär: en ny värld blir möjlig, därför att någons händer går över ens bröst, kind, örsnibbar; man tvingas lyssna, som till en avlägsen sommarängs klocklika, milda viskande, inåt mot kroppens hemliga källor. » *Champagne före middagen, Det sanna livet*, p. 129.

⁵ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 160. Voir aussi nos p. 263 et s.

dans le lieu où nous sommes. Le corps est ‘le lieu de la communauté’[...] »¹ Selon Tyrberg, l’union sexuelle permet aux personnages de dépasser leur propre moi.

Comme Ahlin, Tunström utilise la symbolique des mains, par exemple pour illustrer l’évolution de la relation entre Bastiano et Rita Karin, dans *La Boule de pissenlit*. Avant le départ de Bastiano, leur contact physique passait souvent par les mains. Ensuite, lorsqu’elle est fiancée à un autre et que Bastiano vient la voir à son travail, les mains montrent la distance qui est désormais entre eux :

Nos mains s’approchaient, et je faisais semblant de ne pas le remarquer. La mienne est restée. Je continuais de bavarder. Mais de temps en temps, j’ai senti la main, à dix centimètres de la sienne. La petite main laide que j’avais tenue tant de fois. Elle était au repos.²

Leur désir mutuel est également exprimé par les mains : « Elle rêvait avec sa main. Ma main était comme un serpent, prêt à mordre. »³ Quelques jours plus tard, ils se revoient et les mains sont de nouveau importantes :

Les mains reposaient comme elles l’avaient fait dans le bureau. Mais maintenant sur le canapé. Franchement, je ne l’ai pas remarqué. Vraiment pas. Mais soudain, j’ai senti sa main effleurer la mienne.⁴

Ils s’ouvrent l’un à l’autre pendant un bref instant, avant de se perdre de nouveau.

L’amour sensuel est la clé de la vraie vie et la seule force capable de résister à la mort. Hans-Cristian, qui est vieux et malade, est constamment menacé par la mort, mais dans l’acte sexuel, il est à l’abri. Le vieux pasteur Cederblom, dans *Le Livre d’or des gens de Sunne*, loue son organe sexuel et l’appelle « un génie » qui a « inventé des mondes », mais qui s’est retiré maintenant.⁵ Il s’avère pourtant ne pas être

¹ « [...] gör vi oss träffbara i den ort där vi står. Kroppen är ‘gemenskapens ort’ [...] » *ibid.*, p. 160.

² « Våra händer kom ganska nära varandra, och jag låtsades inte märka det. Min blev kvar. Jag snackade vidare. Men då och då kände jag handen, en halv decimeter från hennes. Den lilla fula handen som jag hållit så många gånger. Den bara låg där. » *Maskrosbollen*, p. 167-168.

³ « Hon drömde med handen. Min hand var som en orm i väntan på att hugga till. » *ibid.*, p. 168

⁴ « Händerna låg som de gjort på kontoret. Fast nu låg de i soffan. Jag märkte det uppriktigt sagt inte. Faktiskt alltså. Men rätt var det var kände jag hennes hand snudda vid min. » *ibid.*, p. 185.

⁵ *Le Livre d’or des gens de Sunne*, p. 230.

complètement au repos, parce que plus tard, Cederblom rencontre Lena. L'acte sexuel peut cependant, dans quelques cas, être vulgaire et laid. Ida et Fredrik, dans *Le Voleur de Bible*, n'ont que le physique autour duquel se rencontrer, mais même là, sans qu'un vrai contact ne survienne. Fredrik ne la respecte pas et leur relation sexuelle, pleine de viols, contraste avec la relation pure et spirituelle de Johan et Hedvig. Pour d'autres, l'amour physique peut fonctionner comme une libération ou une partie de celle-ci, comme pour Cecilia, dans *Les Filles des dieux*, qui, grâce à ses relations sexuelles, peut avoir une vie secrète et ainsi se libérer de sa famille. Elle n'a aucune inhibition, pas même pour faire l'amour avec son propre oncle. Tunström avait une grande compréhension pour les désirs irrationnels de l'homme. Henrik, dans *Quarantaine*, est attiré par l'amour interdit. Pour lui, c'est un moyen de fuir la réalité. Il essaie d'oublier la mort de son père avec une femme inconnue pendant son voyage. A la fin du livre, quand il fuit Maren, il cherche refuge auprès d'un corps de femme anonyme dans un hôtel. Il est aussi attiré par Gerd, une de ses élèves et il rêve d'elle la nuit. La mère de Gerd est morte et Henrik veut la consoler, mais il en est incapable, puisqu'il n'a jamais lui-même trouvé la consolation. A la place, il profite de la situation et l'embrasse, car elle doit souffrir, comme lui il souffre.¹ Henrik utilise l'amour physique comme une manière de s'humilier et d'humilier l'autre. Il couche avec des prostituées dans des endroits infâmes et les oublie tout de suite après. Il choisit des femmes vieilles, laides et vulgaires et parfois des filles très jeunes comme la tzigane de la fin. Il ne mérite pas mieux. Henrik a aussi envie de faire l'amour avec Maren à côté de l'autel pendant que le pasteur verse le vin.²

L'amour corporel est rempli de problèmes dans le monde tunströmien. Sunne est loin d'être l'endroit idéal pour la libération sexuelle. Göran, dans *Le Gamin du pasteur*, a très peur du sexe et détruit plusieurs relations seulement pour ne pas avoir à admettre qu'il n'ose pas franchir le pas. Il va jusqu'à prendre trop de médicaments contre la toux pour avoir une excuse acceptable. La raison la plus importante et la plus secrète de son voyage en Grèce est en réalité de ne plus être puceau. « A Athènes, personne ne me reconnaîtrait si j'allais me trouver une putain. »³ Une fois l'acte accompli, il pourra

¹ *Karantän*, p. 71-73.

² *Ibid.*, p. 87.

³ « I Athen skulle ingen känna igen mig om jag gick och fick tag i en hora. » *Prästungen.*, p. 200.

revenir et commencer une vraie relation avec Malin. « Je pars pour oser revenir vers elle sans avoir peur. »¹

Comme le souligne Freud, la culture restreint la vie sexuelle des gens avec des tabous et des normes.² « La vie sexuelle de l'homme de la culture est pourtant gravement lésée, elle donne parfois l'impression d'une fonction en état de rétrogradation [...] On est vraisemblablement en droit de supposer que sa signification a sensiblement diminué comme source de sensation de bonheur, donc de l'accomplissement de la finalité de notre vie. »³ Dans *Histoire des littératures scandinaves*, R. Boyer parle des « problèmes d'ordre sexuel que ces nations puritaines ont longtemps refoulés dans leur inconscient collectif mais qui tendent maintenant à paraître avec une grande brutalité. [...] Cette obsession est d'ailleurs tout à fait caractéristique des œuvres de ces années 1980 : la sexualité ainsi débridée doit-elle être tenue pour une valeur de secours dans un univers en perte, ou pour une compensation en face de l'inhumanité des techniques et des économies, ou encore, comme on vient de le dire, pour une liquidation du vieux fond puritain, avec tout le déséquilibre qui en résulterait ? ».⁴ Dans les romans de Tunström, ce vieux fond puritain continue de peser sur les personnages, qui ont honte de leur désir parce que la société le condamne. Beaucoup de personnages dans ses livres sont inhibés et vivent pratiquement sans relations sexuelles, mais ils souffrent de ce manque, de cette « détresse du bas-ventre ».⁵ Videman, dans ce roman, est marié mais ne fait jamais l'amour avec sa femme, parce que la première fois a été un échec et qu'il n'a jamais osé recommencer. C'est pourquoi il a décidé d'avoir une relation platonique avec elle, qui doit donc vivre en célibataire, pendant que son mari a des relations extra-conjugales. Stellan, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, est désespéré à cause de sa vie sexuelle non-existante. Lorsque, par hasard, il voit des images érotiques, il souffre :

L'excitation était si douloureuse. J'avais eu tellement envie de partager ces flammes érotiques avec Anita. Ou avec quelqu'un d'autre. Pas pour l'obliger à se comporter comme les filles sur

¹ « Jag reser för att jag skall våga komma tillbaka till henne utan att vara rädd. » *ibid.*, p. 200.

² Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 47-48.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ Régis BOYER, *Histoire des littératures scandinaves*, p. 463.

⁵ *Les Saints géographes*, p. 148.

les pages, pas vraiment, non, mais c'était cet écart entre ce qui était possible et ce qui était impossible qui faisait monter mes larmes. Tous ces jeux auxquels jamais on n'avait joué.¹

Il est frustré car son amour physique ne ressemble en rien à ce dont il a rêvé et il regrette même de n'être jamais allé chez une prostituée, parce qu'il est trop lâche. Lorsqu'il découvre Anita au lit avec Ed, la situation est, pour lui, trop dure à supporter. Quelqu'un d'autre a eu ce qu'il aurait dû avoir. Tout devient noir dans sa tête et même son psychologue ne peut plus l'aider. Lorsque Paula, dans *Les Saints géographes*, (re)découvre la source de la pensée sensible, elle change et devient ouverte y compris au plan sexuel. Pour Hans-Cristian, c'est « le début d'une nouvelle relation intime, les barrières sont tombées. Bientôt nous serons l'un à l'autre. Pas deux angoissés côte à côte. »² Ce moment est sacré pour lui, car pour la première fois, ils se rencontrent véritablement. L'aspect religieux est accentué par le fait que cet acte bénit l'arrivée du fils, qui n'a pas été baptisé. Avant la crise de Paula, leur relation était difficile à cause de tous les tabous qui étaient entre eux et tout redevient difficile après, car Paula n'est pas sexuellement libérée en dehors des crises.

La capacité d'être vu et touché physiquement peut aussi disparaître avec l'âge, ce dont Halldór souffre dans *Le Buveur de lune*. Sa déception est énorme quand, pour la première fois, une belle femme qu'il a rencontrée le jour précédant, ne le reconnaît pas. Il comprend qu'il n'est plus vu. Il n'arrive pas non plus à vivre sa sexualité qu'il décrit comme « le feu qui consume en permanence », parce que Steinunn ne le ressent plus.³ Il voudrait lui dire « la seule chose que l'on ne peut pas dire à l'autre : 'Aime-moi !' »⁴ Sans cet amour érotique, il est dans un état de « mort apparente » ou « vie latente ».⁵

Si pour les hommes la relation sensuelle est essentielle, certaines femmes préfèrent le contraire, c'est-à-dire l'amour qui se vit à distance. Dans son récit de voyage, l'auteur dit à propos d'une femme belle et remplie de désir au Népal :

¹ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 256.

² *Les Saints géographes*, p. 180.

³ *Le Buveur de lune*, p. 178.

⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵ *Ibid.*, p. 246.

Son rire est *ouvert*. Ils existent, ces rires qui n'ont pas besoin d'exclure une partie de l'expérience de vie, ils commencent dans les parties les plus souples du bas-ventre et sortent par les yeux et les lèvres et font de certaines pièces des 'domiciles'. Seules des femmes libérées rient de cette manière, des femmes qui sont responsables de tout leur être.¹

Avec le mot *domiciles* revient le lieu de la communauté d'Ahlin, qui rend la rencontre possible. Mais les femmes à Sunne ne sont pas comme cette femme étrangère. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, l'épouse de Cederblom, Ingrid, a une passion secrète. Elle adore à distance l'archevêque et lui envoie des lettres d'amour. En apprenant la vérité, son mari est très étonné, car Ingrid ne s'est jamais intéressée au contact physique. Comment peut-elle écrire des lettres si ardentes ? En réalité, sa passion est possible justement parce qu'elle est à distance. L'amour ne peut pas se concrétiser, c'est-à-dire devenir corporel. Fanny, dans *L'Oratorio de Noël*, ne s'est jamais montrée à un homme, bien qu'elle ait été mariée. Au lieu de se donner à un homme, elle adore à distance Sven Hedin. Elle vit dans un monde imaginaire et quand elle s'en rend compte, en réalisant que Hedin ne fait pas partie de sa vie, elle séduit Sidner. Celui-ci ne l'aime pas, mais c'est la première femme qui l'a touché et elle est importante pour lui. Dans son journal intime, il écrit que le souvenir d'une caresse peut être emporté jusque dans la mort. Les caresses dans sa vie sont cependant trop rares, car Fanny ne veut plus être proche de lui, parce qu'elle n'a pas ces désirs-là. Elle veut même qu'il prenne d'autres femmes pour satisfaire ses désirs, qu'elle méprise. Pour elle, son fils sera tout et elle ne pourra aimer Sidner que s'il est absent. "Des Caresses" est une description de la frustration des hommes. Sidner languit du corps de Fanny, de sa poitrine, de son sexe. Il la désire, mais il ne peut plus l'avoir, depuis cette seule fois où leur fils a été conçu.

Le Tu Absolu

Dans l'œuvre de Tunström, on trouve le terme de "Tu Absolu", en référence au "*Tu Eternel*" de Buber. Comme nous l'avons constaté, ce dernier cherche la relation mutuelle entre un *Je* et un *Tu*, en relation mutuelle avec un centre, Dieu. Chez Tunström aussi ce centre peut être Dieu, mais c'est surtout l'amour. La véritable relation amoureuse, chez Tunström, ressemble en effet à la relation avec Dieu chez Buber, dans

¹ *Partir en hiver*, p. 137.

la mesure où le *Tu* ne peut pas devenir un *Cela*. Dans l'amour éternel et vrai, l'homme est vu et voit ; il est aimé et aime. Il y a quelques personnages qui, au moins temporairement, trouvent cet amour parfait, que Tunström appelle « L'Etrangeté Ultime ».¹ Il est magique et vaut la peine d'être attendu toute la vie, s'il le faut. Halldór, dans *Le Buveur de lune*, attend inlassablement la femme idéale, « Le Toi Absolu ».² Chaque fois qu'il rencontre une femme, il pense que la vie va enfin « révéler son sens profond, son but absolu ».³ Son fils est également ouvert à la rencontre sacrée, mais il est tout de même étonné quand elle arrive. La fille disparaît aussitôt après, mais il la retrouve et leur relation continue puisque, pour lui, elle est l'Autre. Ainsi, une rencontre brève peut se révéler être éternellement durable.

La relation permet d'atteindre un espace sacré. Cet Autre est isolé dans le temps, par le règne de la simultanéité, et dans l'espace. Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran rencontre une fille et ils enlèvent leurs moufles « *en même temps* »⁴ C'est un pays limitrophe où deux personnes deviennent visibles l'une pour l'autre. Bastiano, dans *La Boule de pissenlit*, rêve « d'un pays d'amour pur, où l'on pouvait s'abandonner pour se reconquérir. »⁵ Dans ce pays idéal, il pourrait se donner entièrement et recevoir autant. Il sait que cela est possible mais il n'a ni la volonté, ni le courage de le faire, car il a, dans le même temps, peur de se perdre dans cet espace. Il sait pourtant que Rita Karin, elle, est prête à s'abandonner à cette relation véritable :

Comme j'aimais ses yeux ! Ils volent vers moi et je tends ma main et je les attrape ; ils sont chauds, tremblent dans ma main, et j'ai si peur de les étouffer. Je ne veux pas – parce que moi-même, je ne veux pas être étouffé – je ne veux pas l'étouffer, elle.⁶

¹ « Högsta Märkvärdigheten » *Under tiden*, p. 126.

² *Le Buveur de lune*, p. 72. Dans la version suédoise, nous lisons « Det Absoluta Duet » (*Skimmer*, p. 57), en référence à « Det eviga Duet » dans la traduction suédoise du livre de Buber. Voir Martin BUBER, *Jag och du*, Ludvika, Dualis Förlag, 1962.

³ *Le Buveur de lune*, p. 72.

⁴ « *samtidigt* » *Prästungen*, p. 47.

⁵ « om ett rent kärlekens land, där man kunde uppge sig själv för att vinna sig tillbaka. » *Maskrosbollen*, p. 46.

⁶ « Hur älskade jag inte hennes ögon! De kommer flygande mot mig och jag sträcker ut handen och fångar dem; de är varma, de ligger och skälver i handen, och jag är så rädd att kväva dem. Jag vill inte – eftersom jag själv inte vill bli kvävd – jag vill inte kväva henne. » *ibid.*, p. 55.

C'est parce qu'il n'ose pas prendre le risque de s'égarer dans cet Autre avec elle, qu'il la perd.

Un tel amour ne peut pas être oublié. Ed et Isabelle, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, se sont aimés dans leur jeunesse. Ils se sont ensuite perdus de vue, mais ils ne se sont jamais oubliés mutuellement. Mais Isabelle est amère parce qu'il l'a abandonnée et elle lui dit d'abord non, lorsqu'ils se retrouvent. A part la fierté d'Isabelle, il y a un autre obstacle à leur amour. Elle a dû se contenter de Harald et elle veut être loyale envers lui. Après les retrouvailles d'Ed et d'Isabelle, la relation entre Isabelle et Harald s'améliore paradoxalement. C'est parce qu'Isabelle est heureuse : Harald a droit à une partie de son bonheur, sans savoir pourquoi. Finalement, Isabelle choisit bien entendu de suivre Ed. Sinon, elle ne serait pas un vrai personnage tunströmien. Un ultime obstacle se met néanmoins entre eux : la mort. Stellan veut se venger d'Ed et sabote l'avion. Isabelle et Ed s'écrasent.

Cette sorte d'amour est en effet trop merveilleux pour être vrai. Freud constate que si l'amour est le fondement de la culture et le moyen le plus sûr d'atteindre le bonheur, l'homme s'expose pourtant, en l'utilisant, au risque de perdre l'objet d'amour choisi, par infidélité ou la mort :¹

Jamais nous ne sommes davantage privés de protection contre la souffrance que lorsque nous aimons, jamais nous ne sommes davantage dans le malheur et le désaide que lorsque nous avons perdu l'objet aimé ou son amour.²

Chez Tunström, ce risque est omniprésent. Parmi les personnages principaux de ses romans, la plupart n'ont pas su trouver et conserver cet amour éternel. Johan et Hedvig, dans *Le Voleur de Bible*, ne se retrouvent que lorsqu'il est trop tard. Dans *Le Buveur de lune*, Halldór perd Lára et désire toute sa vie avoir une deuxième chance, mais sans jamais l'obtenir. Dans *L'Oratorio de Noël*, la relation sacrée entre Aron et Solveig est également coupée par la mort. Aron n'arrive pas à vivre sans elle, car il ne lui reste que la moitié de lui-même après sa mort et il refuse de laisser une autre femme prendre la place de Solveig. Il aime sa femme plus que la vie, c'est pourquoi il se suicide. Même l'amour pour ses enfants n'est pas assez fort pour l'en empêcher. Si la mort constitue

¹ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, p. 43-44.

² *Ibid.*, p. 25.

l'obstacle ultime à la relation entre le *Je* et le *Tu*, celle-ci est en même temps la seule chose qui peut vaincre la mort. Tant qu'un homme est aimé, il ne peut pas complètement disparaître de la terre. Il arrive également que l'amour soit assez fort pour vaincre la mort. Torin fait une tentative de suicide suite au procès où il a appris que Gary n'est pas son fils, mais il échoue et comprend en conséquence que la vie veut le garder. Dans la logique tunströmienne, sa vie prend un nouveau sens à travers l'amour pour Merveilleuse Birgitta.

Parmi les personnages secondaires, nous avons précisément trouvé l'exemple d'une relation sacrée qui n'est pas coupée par la mort : celle de Torin et Merveilleuse Birgitta. Leur rencontre est très intense. Elle s'appuie contre son poignet et

il sent cette main s'enfoncer à travers sa chair et son sang, jusqu'à l'os mis à nu. Ça chauffe et ça brûle si loin dans ces creux qui lui sont complètement bouchés qu'ils en sont illuminés, il voit et en quelque sorte est aveuglé par sa propre existence. Mais ensuite il se reprend, c'est trop fort : Que quelqu'un l'ait *ainsi* touché.¹

Ils ne s'observent pas, ne se jugent pas, mais *sont* tout simplement ensemble. Ce miracle de l'amour est donc possible, mais rare. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, nous retrouvons ce couple, ce qui nous donne la suite de leur relation. Stellan raconte qu'ils ne se rencontrent que le week-end et que chacun lave son propre linge sale. C'est peut-être la raison pour laquelle la relation dure et se renforce avec le temps. Ils ne permettent pas au *Tu* de devenir un *Cela*. Lorsque Sidner et Victor découvrent le nid d'amour secret de Torin et de Birgitta, le père demande à son fils de ne jamais parler de ce qu'il a vu dans la forêt :

Contente-toi de savoir. De ce que toi et moi nous savons. Contente-toi de l'avoir vu, une seule fois. Sache que ce genre de chose peut exister sur terre.²

La relation sacrée a beau être rare et souvent brève, elle existe néanmoins, ce qui donne de l'espoir et rend la vie vivable.

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 331.

² *Ibid.*, p. 465.

4. La relation entre l'auteur et le lecteur

Les personnages sont donc en quête de relations, mais nous observons également un désir de la part de l'auteur d'établir un lien avec le lecteur. Celui-ci est, en effet, l'autre personne à qui Tunström s'adresse. Il donne beaucoup de lui, en tant qu'écrivain, mais attend également quelque chose de son lecteur : c'est pourquoi il ne cesse de lui adresser la parole, de l'exhorter à participer. Ce lien s'exprime déjà par la langue. S. Hammar parle dans *La Place du Tu* de langue démocratique.¹ Dans les années 40 et 50, Lars Ahlin a provoqué un débat linguistique dans la presse suédoise. S. Hammar suppose que Tunström a suivi cette discussion avec intérêt. Après la Seconde Guerre mondiale, on a vu s'affirmer une volonté de se libérer des schémas autoritaires, y compris au niveau des relations entre les enfants et les parents, entre l'homme et la femme, etc. De même, il s'est agi d'atteindre une forme de démocratie dans les relations entre l'écrivain et le lecteur. Le but était d'établir une conversation égale, où le lecteur n'est plus le disciple de l'écrivain mais son semblable, et se reconnaît personnellement dans le texte. Avec une langue démocratique, l'écrivain ouvre la porte à une rencontre avec le lecteur. Selon S. Hammar, plusieurs écrivains ont, comme Tunström, été influencés par ce débat, mené par Ahlin.¹ Tunström a, en effet, cette capacité de se mettre au même niveau que son lecteur, de ne pas enseigner ou moraliser, mais seulement de discuter avec lui.

Le narrateur tunströmien est comme un lien entre l'écrivain et le lecteur. Il a pour fonction, entre autres, de nous donner des indices pour nous aider à nous frayer un chemin à travers le livre. Un mot semble d'abord sans importance, un événement paraît arriver par hasard. Cependant, ce mot ou cet événement auront une suite quelque part dans le texte. Le lecteur doit accepter de ne pas tout comprendre tout de suite. Tunström exige une lecture active et intensive. Les réponses se trouvent là, mais nous devons les attendre et les chercher. Nous avons parfois l'impression que le narrateur joue avec nous, mais en réalité, il est souvent aussi perdu que nous. Il est, lui aussi, en quête de réponses. De la même manière que le narrateur laisse aux personnages la liberté d'interpréter ce qui se passe comme ils le veulent et en sont capables, il donne au lecteur cette même liberté. Il ne nous délivre pas les bonnes réponses. Premièrement parce qu'il

¹ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 149-156.

ne les connaît pas. Deuxièmement, et c'est plus important, pour obliger le lecteur à juger par lui-même, objectivement.

Le lecteur prend part au livre et devient presque un personnage ou, tout au moins, quelqu'un qui interfère avec les personnages. *Le Cas des framboises*, par exemple, parle d'un meurtre et le but des personnages est de trouver le tueur et de comprendre son comportement. Dans un rêve, Johan, le narrateur, voit que le tueur est en fait le lecteur. Celui-ci pensait peut-être se trouver à l'abri des accusations, mais alors, il n'a pas compris les intentions de Tunström. Le lecteur est aussi vulnérable que les personnages et doit également se remettre en question. L'auteur nous demande si nous aurions pu commettre un tel acte, dans quelles circonstances, etc. Souvent dans les romans de Tunström, le narrateur s'adresse directement au lecteur pour l'entraîner dans l'histoire, ce que nous pouvons voir dans quelques exemples tirés de *La Boule de pissenlit*. Bastiano s'adresse à nous en demandant une permission aux lecteurs : « Vous me permettez d'être répétitif et de dire encore une fois : c'est bizarre de rentrer à la maison. »², ou bien en lui rappelant un fait : « Si vous vous rappelez, la maison de Rita Karin se trouvait à environ un kilomètre au nord de la ville [...] »³, ou encore en demandant aux lecteurs de l'excuser : « Vous m'excuserez si j'admets que j'ai commencé à pleurer moi aussi. »⁴ Il lui arrive même de demander au lecteur ce qu'il aurait fait dans une situation pareille. « Comment vous auriez fait, vous, si [...] ? »⁵ Le narrateur incite sans cesse le lecteur à être actif. Dans *Le Buveur de lune*, Pétur invite une princesse philippine à goûter le rat de mer, qui vient d'être rebaptisé :

Qu'on me permette ici de restituer partiellement, et en anglais, cette conversation si révolutionnaire d'un point de vue économique, sachant qu'une traduction lui en ferait perdre sa douce intonation.

– Ah, Pétur, what a lovely fish !

– Yes, isn't it.

– What is the name of the fish we are eating ?

Prononcez ceci, je vous en prie lecteurs, avec l'accent philippin.

– Oh, it is a special Icelandic fish.

¹ Comme par exemple Birgitta Trotzig (1929-) et Göran Palm (1931-).

² « Får jag vara tjugig och säga det en gång till: det är konstigt att komma hem. » *Maskrosbollen*, p. 127.

³ « Om ni minns, så låg Rita Karins hus ungefär en kilometer norr om köpingens centrum [...]. » *ibid.*, p. 134.

⁴ « Ursäktar ni mig, om jag erkänner att jag tog till lipen jag med. » *ibid.*, p. 217.

⁵ « Hur skulle ni ha gjort, om [...] ? » *ibid.*, p. 60.

– I understand. But what is the name ?
Il est difficile de mentir à une si belle voix, à de si longs doigts
et à une langue si exceptionnelle, mais on peut y arriver.
– The name is Grenadier.¹

Le lecteur ne doit pas seulement lire, mais écouter, lire à haute voix, faire comme s'il participait réellement à la scène. A la fin du livre, Pétur, ayant terminé l'histoire de son père, fait ses adieux aux personnages mais aussi aux lecteurs : « Oui, Arnesen, je ne vais pas tarder à vous abandonner. Oui, lecteurs, je dois vous abandonner vous aussi, car le silence a demandé à être présent, et avec une telle insistance qu'on ne le lui refuse pas. »²

Le lien avec le lecteur passe aussi par des allusions. Les romans de Tunström sont remplis de références littéraires, mythiques, etc., qui s'y trouvent pour différentes raisons sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement. En tout cas, une de ces raisons est d'établir le contact avec le lecteur. Dans le même but, Tunström utilise également des faits réels. B. Åberg explique, par exemple, que le personnage de Mordecai Katzenstein, le juif orthodoxe du *Buveur de lune*, existe vraiment, sous le nom de Salomon Katzenstein.³ Il voyage jusqu'à Smögen pour vérifier si le poisson est kascher, comme Mordecai le fait dans le livre. B. Åberg a trouvé un article sur cette personne après avoir lu le livre. Cet exemple est significatif. Tunström utilise des faits réels, non pas seulement comme point de départ pour la fiction, mais également comme allusion. Le lecteur reconnaît un fait, ce qui crée un lien entre lui et l'écrivain.

A. Tyrberg parle dans un article de la responsabilité du lecteur.⁴ Il désigne du terme d'appel cette forme de communication entre l'écrivain et le lecteur, tout en faisant observer la différence entre une promesse et un appel.⁵ Tandis que dans une promesse, la personne montre sa capacité et son pouvoir, dans un appel, elle montre son insuffisance. Appeler quelqu'un signifie demander à une autre personne quelque chose dont on a besoin. Dans ce genre de communication, la bonne volonté du récepteur est essentielle : sans celui-ci le message n'a pas de sens. L'appel, dont parle Anders

¹ *Le Buveur de lune*, p. 199-200.

² *Ibid.*, p. 301.

³ Berit ÅBERG, "Själens skimmer och vilda vulkaner" ("La lueur de l'âme et des volcans sauvages"), *Vi*, 83 (26-27), 1996, p. 13.

⁴ Anders TYRBERG, "Att höra och att se" ("Entendre et voir"), *Vår lösén*, 1, 2000, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 99-101.

Tyrberg, a ses origines dans la Bible.¹ Les hommes ont perdu les liens avec Dieu et ils font appel à Dieu pour rétablir ce contact. Parfois, c'est Dieu qui demande à un homme : « Où es-tu ? » Mais c'est ensuite à l'homme de répondre à cet appel divin. Comme Tyrberg le souligne, l'appel exige une réponse, une réaction. Ici, l'écrivain transmet naturellement des messages, mais c'est au lecteur de répondre et de réagir à ce qu'il lit. Tunström est un écrivain qui fait appel à son lecteur et qui lui demande de participer. Comme on a déjà vu, le roman est, selon A. Tyrberg, la naissance à la fois d'un narrateur et d'une œuvre d'art. Il souligne cependant que la cathédrale, l'œuvre d'art, n'est pas terminée une fois le livre écrit. Pour finir ce projet, le lecteur doit faire son travail, c'est-à-dire accomplir l'histoire avec son point de vue à lui. Si le lecteur ne répond pas à l'appel de l'écrivain / du narrateur, le livre restera inachevé.

Avant d'analyser les allusions que nous venons d'évoquer, terminons cette partie par quelques remarques qui nous permettront de situer cette problématique dans un contexte plus large et de comparer entre elles les différentes quêtes. La première est fondamentale dans la mesure où la langue vivante est un instrument qui permet de *voir* le monde et sans lequel celui-ci est incompréhensible et fermé. La question de savoir si la langue est capable d'exprimer la réalité est essentielle dans l'histoire des idées au XX^e siècle. L'écart entre la langue et le monde est au cœur de la problématique de la philosophie du langage représentée par exemple par L. Wittgenstein (1889-1951), J. L. Austin (1911-1960) ou W. V. Quine (1908- 2000). Il est probable que Tunström était au courant de leurs théories, mais il n'y fait pas directement référence dans ses romans. Comme le souligne A. Varga, les théories de Wittgenstein² ont beaucoup influencé la discussion sur la langue dans la littérature suédoise des années soixante.³ Comme le constate Erik Lagerlöf, qui a analysé la conception de la langue dans la littérature suédoise de cette époque, l'homme est prisonnier de la langue, mais il est aussi libre d'élargir son langage et ses connaissances pour ainsi rendre la prison moins

¹ Voir aussi nos p. 327 et s.

² dans *Tractatus logico-philosophicus* (1921).

³ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 74. Voir aussi Beata AGRELL, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman : Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg, Daidalos, 1993.

étouffante.¹ C'est dans cet esprit que la quête de la langue tunströmienne s'inscrit. Cette langue plus vaste et plus vivante peut, selon Tunström, être créée par une synthèse de deux manières de penser. La langue logique et rationnelle ne suffit pas pour exprimer la réalité, mais la langue symbolique n'est pas non plus possible, puisqu'elle ne fonctionne pas dans la société moderne et éloigne ainsi l'homme de cette même réalité. Les personnages qui représentent cette manière de penser, nous l'avons vu, sont détruits par la société, temporairement ou définitivement.

Les autres quêtes présentent quelques difficultés les unes par rapport aux autres. La quête des relations semble aller à contre-sens de celle de la liberté individuelle. Ce conflit est caractéristique du siècle dernier, comme le souligne Eva Ström :

Prendre contact avec ce qui, de manière honteuse et laide, a été caché et refoulé dans l'histoire privée et particulière a été un des grands projets individuels du siècle, qui a couru comme une voie parallèle constante aux grands rêves collectifs. En même temps qu'on plaidait pour la solidarité avec le collectif et la société, le contre-courant freudien (à la suite du christianisme) se concentrait sur l'histoire particulière de l'individu.²

Chez Tunström, le relationisme, qui est influencé par Buber et par Ahlin, l'emporte sur l'individualisme, mais ce dernier n'est pourtant pas sans importance. Johan, qui est obsédé par son grand projet existentiel, qui l'empêche de vivre et d'avoir des relations, réalise tout de même à la fin de son histoire qu'il s'est trompé. Comme A. Tyrberg le constate : « Deux conceptions du moi sont en conflit dans le roman : l'individualisme centré sur le *je* et le 'communautarisme' orienté vers les relations. »³ Sur le mur de la prison de Johan, dans *Le Voleur de Bible*, est affichée une citation de Pic de la Mirandole, un philosophe de la Renaissance. Selon A. Tyrberg, ce dernier parle de l'homme comme d'un créateur libre de sa propre vie et de son sens : un individualiste.⁴ Dans le roman de Tunström, Johan trouve que les paroles de Pic sont comiques, ce qui

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 74. Voir aussi Erik LAGERLÖF, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, Stockholm, PAN/Norstedts, 1975.

² « Att ta kontakt med det skamligt undanskuffade, det fult förträngda i den enskilda privata historien, har varit ett av århundradets stora individuella projekt som löpt som ett ständigt parallellspår till de stora kollektiva drömmarna. Samtidigt som solidaritet med kollektivet och samhället pläderats har den freudianska motrörelsen (i kristendomens följd) fokuserat på individens enskilda berättelse. » Eva STRÖM, « Bokslut över ett sårigt sekel » (« Bilan d'un siècle déchiré »), *Nordisk litteratur 2000*, Nordiskt ministerråd, 2000, p. 51.

³ « Två jag-uppfattningar står i konflikt med varandra i romanen: jag-centrerad individualism och relationsinriktad 'kommunitarism'. » Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 186.

montre bien qu'il commence enfin à comprendre qu'il a sacrifié la chose la plus importante, les relations, au profit d'un vain individualisme.¹ Selon Buber, l'individu apparaît en se distinguant des autres, tandis que la personne apparaît lorsqu'elle entre en relations avec eux.² Bastiano est un individu, qui se *distingue* et qui dit "je suis comme ça". Sidner, au contraire, est une personne qui *est* et qui dit "je suis". Selon Buber, néanmoins, il n'y a pas deux types d'hommes, mais chaque homme porte en lui ces deux aspects. L'un ou l'autre peut être dominant comme chez Bastiano ou Sidner.³ Les personnages de Tunström, cependant, sont en règle générale incapables d'entrer en relation avec l'autre (et l'Autre) avant d'avoir trouvé leurs *je* ; leur identité individuelle. Il faut d'abord s'éloigner des autres afin de se rapprocher d'eux, car la liberté individuelle est essentielle pour entrer en relation sans se perdre. *Voir* l'autre personne n'est possible qu'après s'être vu individuellement. Aussi, si, chez Buber, le *Je* naît de la relation entre *Je* et *Tu*, chez Tunström, ce sont deux moi qui entrent dans une relation réciproque.

Thorsteinn se demande, dans *Le Buveur de lune*, « s'il n'existe pas un sens prédéterminé à nos vies ou s'il n'existe point d'autre sens que celui que nous donnons nous-mêmes ». ⁴ Comme nous l'avons déjà constaté, il y a un conflit, chez Tunström, entre l'existence et l'essence. Dans *Le Voleur de Bible*, Johan a entendu dans un rêve : « 'Mon histoire barre le passage de mon Histoire' », ce qui lui a fait comprendre « qu'il existait donc une zone libérée, une clairière dans laquelle notre véritable moi vit indépendamment des actions qui, réunies, constituent notre existence. » ⁵ Son histoire, écrite avec une minuscule, représente ce qu'il a fait de sa vie, tandis que son Histoire, avec une majuscule, est le centre de son existence : l'Autre. La liberté individuelle s'oppose donc à la quête du sacré, dans le sens où elle est aussi le lieu du déterminisme.

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 636.

² Martin BUBER, *Je et Tu*, p. 97.

³ *Ibid.*, 98-100.

⁴ *Le Buveur de lune*, p. 134.

⁵ *Le Voleur de Bible*, p. 641.

Comment la liberté peut-elle se produire s'il y a une finalité dans la vie ? Que devient la volonté humaine ? Quand Johan se réveille, il constate que cette clairière, l'homme ne peut l'atteindre dans cette vie, mais seulement après : « Ce doux breuvage de l'essence que nous ne goûtons qu'ensuite ! »¹ Comme le souligne H. Brandberg, cette idée de ne trouver l'essence, la constance, que dans la mort, est courante dans l'existentialisme, par exemple chez Heidegger et chez Sartre.² Ainsi, Johan croit que le seul moyen d'atteindre l'Autre est la mort, mais il a aussi une chance de le trouver grâce à sa relation avec son fils. De cette façon, Tunström semble dire qu'il faut chercher l'Autre, l'essence, mais ne pas oublier l'existence, parce que les deux sont importantes. Il faut activement donner un sens à sa vie, comme les existentialistes le disent, car cela nous aide à bien vivre. Mais il y a aussi l'aspect sacré de l'existence, avec lequel il faut chercher à entrer en contact pour rendre la vie plus vraie. Dans le match de boxe entre l'essence et l'existence, dans *Le Voleur de Bible*, aucune ne l'emporte, parce que chez Tunström l'une n'exclut pas l'autre.³ Dans la vie il faut, sans doute, créer un sens, mais il faut tout de même aspirer au sacré.

Nous observons également une évolution dans l'œuvre de Tunström, qui va de l'individualisme représenté, par exemple, par Bastiano, dans les premiers romans, à un relationisme, représenté, par exemple, par Stellan, dans les derniers. La quête de l'Autre, qui, au début de l'œuvre, sert avant tout à échapper à l'ennui, se présente davantage, ensuite, comme le désir de trouver l'aspect sacré de l'existence, ce qui peut être atteint par l'art, mais surtout grâce à la magie de l'amour entre deux personnes. Si le sacré porte un nom, c'est bien l'amour. La révolte contre la société et contre la loi de Jante est, elle aussi, moins forte dans les derniers romans, où le ton devient relativement conciliant.

Si la quête la plus importante pour les personnages de Tunström est celle des relations, pour l'auteur lui-même, elle s'exprime, comme nous l'avons vu, par un désir

¹ *Ibid.*, p. 641. Dans la version suédoise : « Denna essensens ljuvliga dryck, som vi smakar först efteråt! » *Efteråt* signifie après, ce qu'il faut comprendre comme *après* la vie, non pas plus tard dans la vie, comme *ensuite* peut l'indiquer. *Tjuven*, p. 185.

² Henrik BRANDBERG, *Existentialism hos Göran Tunström*, p. 30.

³ *Le Voleur de Bible*, p. 637.

d'entrer en relation avec le lecteur. En outre, il se met en relation avec d'autres écrivains et d'autres œuvres. C'est pourquoi nous allons analyser l'intertextualité dans une troisième et dernière partie de ce travail.

TROISIÈME PARTIE :
Étude de l'intertextualité

Tout comme ses personnages, Göran Tunström a mené une quête, au cours de laquelle il a rencontré un grand nombre de maîtres à penser : écrivains, philosophes, artistes et savants. Ses connaissances, littéraires, mythiques, bibliques, etc. sont si considérables, sans doute, que nous ne serons jamais capables de saisir toutes les références, de reconnaître toutes les allusions. Pour lire Tunström, ce qui compte, ce n'est pas tant de tout comprendre, de tout connaître, que d'être curieux. L'écrivain dessine des portes mais c'est à nous, lecteurs, de les franchir, de pénétrer à l'intérieur des pièces, à l'intérieur même des œuvres, de leur donner leur profondeur, de les habiter. S. Hammar souligne que Tunström ne s'adresse pas aux savants mais à tous ceux qui s'intéressent à la littérature, à tous ceux qui prennent le temps de le rencontrer dans ses livres.¹ En faisant allusion à d'autres œuvres, l'écrivain pousse le lecteur à aller plus loin, à découvrir davantage d'aspects dans ses textes. Souvent, il écrit directement les noms des écrivains, des philosophes et artistes pour nous guider. Mais parfois, aussi, les allusions sont bien cachées et il faut chercher avant de les trouver. Ainsi, le lecteur doit également être en quête et, dans celle-ci, ce n'est peut-être pas le résultat qui compte le plus mais le fait de chercher. Dès lors, nous comprenons que l'intertextualité joue un rôle primordial dans les romans de Tunström et que la compréhension de celle-ci élargit l'œuvre et lui donne une nouvelle dimension. Le jeu intertextuel procure des schémas donneurs de structure et créateurs de sens. Comme le souligne B. Pillot :

Cette multiplicité des références et des citations ne rend pas l'œuvre hermétique ou absconse ; Tunström n'étale pas ces références dans un esprit intellectualiste. Au contraire, l'O. de N. est une œuvre ouverte dans la mesure où elle est traversée par de multiples influences qui s'inscrivent dans le tissu du texte. [...] Ces références qui appartiennent à un tissu culturel, Tunström les utilise comme fil de trame pour tisser son œuvre. Elles ne sont pas là pour étoffer le roman, mais pour servir d'étoffe. Tunström ne se livre jamais à un jeu gratuit, chaque référence est en relation étroite avec le texte, s'enlace avec lui et l'éclaire de l'intérieur.²

Cependant, Tunström semble aussi désirer rendre hommage à certains artistes en les nommant simplement et nous montrer ainsi son univers littéraire et artistique. Dans ses

¹ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 40.

² Bénédicte PILLOT, *Traversée de l'Oratorio de Noël*, p. 23-24.

romans se bousculent des personnages historiques comme Botticelli, Mozart, Schubert, Nietzsche, Montesquieu, Shelley, Pollock, etc. Ne serait-ce que dans *Le Buveur de Lune*, on trouve plus de cinquante noms, sans compter plusieurs autres références qui ne sont pas nommées. Nous ne nous intéresserons pas, bien sûr, à tous ces noms. Parmi eux, nous écarterons ceux qui nous semblent sans fonction métaphorique pour ne retenir et étudier que les références qui peuvent être utiles pour comprendre l'œuvre de Tunström.

Plusieurs chercheurs ont déjà insisté sur l'intertextualité dans l'œuvre de Tunström. Selon E. Johansson, par exemple, celle-ci exprime l'idée que l'homme ne se nourrit pas seulement de sa propre expérience ou de celle de son entourage, mais aussi de nombreuses autres histoires, mythes, religions.¹ De toutes ces histoires, nous voyons bien les échos dans *L'Oratorio de Noël*. L'histoire de Victor se crée en relation avec celles des autres personnes mais aussi en rapport avec toute une tradition culturelle. E. Johansson affirme que les personnages sont en quelque sorte rassurés et aidés dans la mesure où ils comprennent que leurs difficultés sont déjà arrivées aux autres auparavant. Ils se sentent reliés à ce que E. Johansson appelle « une communauté d'expériences humaine ». ² Les histoires déjà existantes aident l'homme à comprendre sa propre histoire et sa propre existence.

A. Varga, quant à elle, constate la mise en place et l'utilisation, dans l'œuvre de Tunström, de mécanismes de narration allégorique.³ Elle distingue, dans sa thèse, l'existence de deux cours parallèles à l'intérieur de *L'Oratorio de Noël* : un cours concret et extérieur et un cours abstrait, qui a lieu à l'intérieur des personnages. Le niveau littéral est psycho-réaliste : il recouvre à la fois le cours concret des événements et celui des émotions des personnages. En un sens, le niveau figuré semble, lui aussi, concret : dans la mesure où il se cache dans le cours réaliste. Mais il demande une interprétation de la part du lecteur, qui doit le "déréaliser" et le faire accéder à sa dimension allégorique. Par exemple, les processus de deuil de Sidner et de son père sont littéralement des descentes dans la folie, mais allégoriquement, il s'agit de voyages vers la mort, ce qui signifie la fin pour Aron et la possibilité d'une renaissance pour Sidner.

¹ Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 364.

² « mänsklig erfarenhetsgemenskap », *ibid.*, p. 367.

³ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 92-96.

Pour comprendre le niveau allégorique du roman, il faut utiliser les métaphores, les symboles et l'intertextualité.

A. Varga précise dans sa thèse que *L'Oratorio de Noël* est aussi un exemple de narration figurale. Le roman s'inscrit dans la tradition postfigurative que James Joyce (1882-1941) a inaugurée dans *Ulysse* (1922). A. Varga utilise le terme de "roman mythologique", emprunté à John. J. White.¹

Dans sa forme moderne désacralisée, cette méthode signifie qu'un schéma déjà existant d'événements, de personnages, tirés habituellement de la mythologie, des légendes ou d'une littérature ancienne autre, est tissé dans une histoire moderne, afin que les personnages du monde moderne agissent en conformité avec un prédécesseur mythique, mythologique ou littéraire. Nous pouvons décrire cette technique de la manière suivante : Le premier chaînon dans la relation préfigure, c'est-à-dire précède le suivant, tandis que celui-ci, à son tour, postfigure, c'est-à-dire succède au précédent.²

Dans les romans de Tunström, nous trouvons bien ce type de relation entre différents textes. *Ulysse* de Joyce est important pour comprendre le fonctionnement de l'intertextualité chez Tunström, car ce roman est devenu un modèle pour tout roman mythologique, où un schéma déjà existant est intégré dans une histoire nouvelle. Dans *Partir en hiver*, Tunström cite à plusieurs reprises une phrase extraite de la première page du roman de Joyce. Pour Tunström, cette phrase représente une prière, non pas à Dieu mais à l'art, une prière pour que l'artiste trouve l'énergie nécessaire pour écrire un roman. Ecrire signifie pour lui se mettre en relation avec le sacré dans l'existence. Il explique dans *Partir en hiver* :

¹ Voir John. J. WHITE, *Mythologie in the Modern Novel : A Study of Prefigurative Techniques*, Princetown, New Jersey, 1971.

² « I dess moderna avsakraliserade form innebär denna metod att ett redan förefintligt mönster av händelser och gestalter, vanligen ur mytologi, legend eller ur annan äldre litteratur, väves in i en modern historia så att gestalter i den moderna världen agerar i enlighet med en mytisk, mytologisk eller litterär föregångare. Detta kan beskrivas som att det första ledet i relationen prefigurerar, dvs kommer före det senare medan detta i sin tur postfigurerar, dvs kommer efter det förra. » Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 95.

Quand le monde vous frappe avec toute sa complexité et sa simultanéité : ‘*Introibo ad altare Dei*’ – ‘Je me présente devant l’autel de Dieu’, c’est par cette invocation que commence *Ulysse*, comme une prière à l’art, comme une formule conjurant le découragement devant le travail immense qu’est un roman [...] ¹

Les choses affluent et veulent devenir poésie. ‘*Introibo ad altare Dei*’ – ‘Je me présente devant l’autel de Dieu’ ²

Le but de cette partie de notre travail sera d’analyser l’intertextualité dans les romans de Tunström. Marc Eigeldinger nous donne, dans *Mythologie et intertextualité*, les outils nécessaires pour cette étude. ³ « [L’intertextualité] instaure un échange, un dialogue entre deux ou plusieurs textes, elle est une greffe opérée sur le grand arbre ou sur le vaste corps de l’écriture. » ⁴ Il ne s’agit donc pas, comme le souligne ici M. Eigeldinger, d’un emprunt mais d’une « greffe », qui s’intègre dans le texte et se transforme, enrichissant ainsi l’hypertexte. Eigeldinger distingue quatre formes d’intertextualité : la citation, l’allusion, le pastiche et la parodie, et enfin la mise en abyme. La première est la plus facile à reconnaître pour le lecteur et elle est toujours volontaire de la part de l’écrivain. L’allusion « participe à la stratégie du texte en tant que reflet, mais elle s’en distingue parce qu’elle peut être l’objet d’une réminiscence volontaire ou involontaire, qu’elle est de nature plus implicite et qu’elle implique souvent un travail de déchiffrement de la part du lecteur. » ⁵ Une allusion contient une part de non-dit, que le lecteur doit remplir. La troisième forme regroupe le pastiche et la parodie. Le premier est une « imitation à travers le jeu verbal et les techniques du style », tandis que la parodie tend « à la déformation, dans une intention ironique ou satirique ». ⁶ La mise en abyme, finalement, peut être un outil intertextuel, « lorsqu’une œuvre littéraire, plastique ou musicale est insérée dans le récit pour lui servir de miroir ». ⁷ Eigeldinger discerne cinq champs dans lesquels le texte peut faire des emprunts : le champ littéraire, artistique, mythique, biblique et philosophique. Il distingue aussi trois fonctions de celui-ci. La première est référentielle et stratégique, ce

¹ *Partir en hiver*, p. 217.

² *Ibid.*, p. 220.

³ Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, p. 9-20.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

qui signifie que l'œuvre, par le biais de l'allusion, « se réfère à une autorité, à une représentation extérieure qu'elle s'approprie afin de s'intégrer à la cohérence de son nouveau contexte, où elle joue le rôle d'embrasseur ».¹ La deuxième est transformatrice et sémantique. « Elle empêche le sens de se figer dans le discours ou le récit, en le réanimant et en lui insufflant de nouvelles énergies. »² La troisième fonction est descriptive ou esthétique : « Elle introduit la dimension de l'ornement esthétique qu'elle emprunte aux modèles préexistants de la peinture ou du théâtre pour fixer tel élément du paysage et tel caractère du portrait. »³ Marc Eigeldinger explique que cette dernière fonction s'élargit en devenant métaphorique, c'est-à-dire qu'elle prend un sens figuré. C'est surtout sur cette fonction que nous nous attarderons.

Nous analyserons les formes d'intertextualité utilisées par Tunström et essayerons d'expliquer romans et personnages à l'aide des marqueurs intertextuels. Nous empruntons ce terme à S. Hammar, qui l'utilise pour ce qui, dans la littérature, fait penser à un mythe, une autre œuvre, etc.⁴ A partir de ces marqueurs, nous chercherons les hypotextes qui fonctionnent comme des textes reflet par rapport à l'œuvre de Tunström. Nous étudierons cette intertextualité en quatre chapitres : l'intertextualité littéraire, mythique, chrétienne et l'intertextualité née de la dimension allusive des noms des personnages.¹ Plutôt que de parler, comme Eigeldinger, de l'intertextualité biblique, notons tout de suite que nous parlerons de l'intertextualité chrétienne tant il est vrai que Tunström ne se réfère pas seulement à la Bible mais aussi à de nombreuses autres œuvres de la littérature religieuse

Ainsi, nous donnerons d'abord des exemples d'intertextualité littéraire en montrant le lien entre Tunström et d'autres écrivains et en comparant certains de leurs romans. Un deuxième chapitre parlera des mythes que nous avons pu distinguer dans son œuvre : il s'agit des mythes de l'Antiquité mais aussi de la mythologie nordique ou de mythes plus récents. Un troisième chapitre traitera du discours religieux et montrera que la Bible mais aussi d'autres œuvres chrétiennes, comme les récits hagiographiques, constituent des arrière-plans à plusieurs des romans de Tunström. A. Varga utilise le terme de discours religieux pour parler de l'important cadre de références religieuses

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 38.

dans l'histoire profane de *L'Oratorio de Noël*. « Par discours j'entends la manifestation concrète de ce système de références dans le texte en tant que pluralité de champs de signification producteurs de sens, qu'il est possible de séparer, décrire et analyser. »² Nous allons employer le terme dans ce sens. Un quatrième chapitre montrera que les noms des personnages portent souvent des allusions importantes. Enfin, un dernier chapitre mettra en évidence, à côté de cette intertextualité externe, une intertextualité interne, ou une intratextualité, qui semble relier entre eux les livres de Tunström.

¹ Tunström utilise également l'intertextualité philosophique et artistique, comme nous l'avons constaté dans les parties précédentes.

² « Med diskurs menar jag detta referenssystems konkreta manifestation i texten såsom flera meningsproducerande betydelsefält, möjliga att frilägga, beskriva och analysera. » Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 137.

I. L'intertextualité littéraire

Tunström était un grand lecteur. R. Alsing explique que dans les années 50, le romancier était trop occupé pour se soucier de ce qui se passait dans le monde politique : il était préoccupé par le deuil de son père bien sûr, mais aussi par la découverte des écrivains Ekelöf, Ahlin, Martinsson, Vennberg, Lagerkvist, Rimbaud, Lorca, Barnes etc.¹

Je ne m'occupe pas de littérature, mais je suis obsédé par l'écriture, et à part faire l'amour, faire du jardinage *limité* et mener des conversations tumultueuses en pays étrangers, la lecture de bons textes qui illuminent les recoins de l'existence est mon plus grand plaisir, car des activités de ce genre donnent la sensation vertigineuse de la brièveté de la vie et nous aident à *voir*.²

Tunström est avant tout ancré dans la tradition littéraire du Värmland et il a une relation particulière avec un des écrivains les plus célèbres de cette région : Selma Lagerlöf. Un autre écrivain suédois, sans doute encore plus crucial à ses yeux, est Lars Ahlin, un des romanciers suédois les plus importants des années quarante. L'œuvre de William Shakespeare occupe également une place dans ses romans. Ainsi, nous analyserons surtout la prépondérance de *Hamlet*. Nous étudierons ensuite les références et allusions littéraires à d'autres écrivains : Carl Jonas Love Almqvist, Fjodor Dostoïevski, Gunnar Ekelöf, James Joyce, Salman Rushdie, August Strindberg et Edith Södergran. Nous terminerons ce chapitre sur l'intertextualité littéraire par la tradition des contes.

¹ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 38.

² *Partir en hiver*, p. 216.

1. La tradition littéraire de la région de Värmland

Le Värmland est sans doute la région suédoise la plus remarquable du point de vue littéraire. Il y a, dans cette contrée, un goût très marqué pour les histoires. Elle a, comme telle, donné naissance à une multitude d'écrivains et de conteurs. Dans l'article de M. Jasim, Tunström explique combien il est marqué par cette tradition littéraire.¹ Une caractéristique des histoires dans le Värmland est la façon dont elles parlent des gens et de leur destin. D'autres éléments de cette tradition littéraire sont les effets colorés et le mélange entre le réel et l'imaginaire. Ce sont des *skröna*, des histoires fantastiques, parfois même invraisemblables. J.-L. Perrier constate que la tradition littéraire du Värmland vient des structures sociales particulières à cette région.² Ici, les personnes issues des classes supérieures ont pu se mêler avec les gens simples. Ces rencontres ont donné naissance à des histoires qui parlent des hommes et de leur existence. Certes, il s'agit là d'une tradition orale, mais elle a inspiré les auteurs qui ont grandi parmi toutes ces histoires, comme Selma Lagerlöf, bien sûr, dont le Värmland est à la fois la contrée réelle et romanesque, mais aussi des écrivains plus récents, comme Lars Andersson (1954-) et Robert Kangas (1951-). Tunström s'inscrit bien dans cette tradition littéraire. Nous retrouvons, chez lui, cette même joie de raconter, ces mêmes personnages colorés et ce monde où l'imaginaire et le réalisme se côtoient.

L'écrivain värmlandais le plus significatif pour Tunström, à part Selma Lagerlöf, sur qui nous reviendrons, est sans doute Tage Aurell (1895-1976), un représentant du nouveau roman en Suède et un spécialiste de la forme courte. Ses récits comprimés, qui souvent parlent des gens simples du Värmland, mélangent une tradition orale et des influences impressionnistes. L'importance d'Aurell pour Tunström semble surtout être humaine, car il a vécu près de Sunne et il était, selon R. Alsing, une figure paternelle dans la vie du jeune Tunström.³ Dans *Le Gamin du pasteur*, il apparaît en tant que personnage du livre. Göran rend visite à cet écrivain et constate que le dialogue interrompu (avec son père) continue en quelque sorte avec lui.⁴

¹ Mohamed JASIM, "Utan konsten stannar Tunström", p. 10-11.

² Jean-Louis PERRIER, "Tunström à la lumière de Sunne".

³ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 49

⁴ *Prästungen*, p. 170-172.

Du Värmland sont aussi issus plusieurs poètes. De la même époque¹ que Selma Lagerlöf, il faut signaler Gustaf Fröding (1860-1911), qui est souvent mentionné dans les livres de Tunström. Les poèmes de Fröding évoquent le sentiment d'être étranger, d'être exclu de la communauté, un sentiment que nous retrouvons chez Tunström. K. Petherick a souligné les liens entre les personnages psychotiques de Tunström et Fröding lui-même, qui était sujet à des hallucinations schizo-phrènes.² Plusieurs des écrivains du Värmland font partie du romantisme suédois. Ce qui caractérise ce mouvement est le désir de s'affranchir des contraintes courantes de la poésie, le désir d'en briser la régularité, ce qui a, entre autres, comme conséquence le refus de la séparation des genres. Tunström a, tout comme Almqvist par exemple, écrit des romans où les genres se mélangent et où d'autres formes d'art (la musique et la peinture) sont intégrées. D'autres aspects non moins importants du romantisme sont le rôle créatif de l'imaginaire et le lien entre la nature et la littérature. Pour montrer la vraie nature de la poésie, irréductible à des règles ou à des procédés, le poète romantique utilise l'image. Le symbole devient l'anneau qui unit le monde humain et le monde céleste, l'intérieur et l'extérieur, l'individuel et l'universel. L'idée que le symbole et le mythe transmettent des messages qui aident à comprendre la nature profonde et vraie de l'existence, se retrouve chez Tunström. Le romantisme, dans lequel l'homme a une personnalité forte et libre, est une renaissance de l'individu : le poète est une puissance individuelle naturelle, un messenger des valeurs éternelles. Les romantiques sont également marqués par la religiosité chrétienne et leur poésie contient souvent des motifs bibliques ou des motifs de la littérature religieuse traditionnelle. Enfin, nous trouvons souvent, chez eux, des motifs empruntés à l'Antiquité. Tunström, chez qui nous retrouvons tous ces éléments, apparaît dès lors comme un héritier de ce mouvement littéraire. Selon Alsing, certains critiques ont parlé de Tunström (à l'époque de ses débuts) comme d'un romantique tardif, car sa langue était naïve, ses images douces et ses poèmes remplis d'impression de la nature.³

L'un des romantiques du Värmland, celui qui semble avoir été le plus important pour Tunström, est Erik Gustaf Geijer (1783-1847), un écrivain et musicien de Ransäter. Geijer a loué le don de la force créative et il a célébré la puissance de l'imaginaire. Ses

¹ Les écrivains des années 1890, appelés *nittitalisterna*.

² Karin PETHERICK, "Göran Tunström", *Swedish Book Review*, suppl., 1988, p. 2-7.

³ Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 132

deux poèmes célèbres “Le Viking” (“Vikingen”) et “Le Paysan” (“Odalbonden”) représentent ses deux attitudes envers la vie, les deux aspects de sa personnalité.¹ Nous observons chez lui une tension entre la sécurité et l’aventure. Le paysan dans le poème symbolise la terre : sa stabilité, voire son statisme, son anonymat, ce qui en fait le fondement de la société. L’œuvre du paysan dure éternellement. Le viking, au contraire, symbolise la mer : l’agitation et le dynamisme, la gloire et le courage, mais il s’autodétruit aveuglément et son œuvre ne dure pas. Chez Tunström, nous trouvons, on l’a vu, ces deux caractères opposés dans ce que nous appelons l’homme ordinaire et l’homme différent. I. Eliasson constate que *La Boule de pissenlit* exprime « la lutte de notre génération entre le Viking et le Paysan ».² Soulignons aussi, à nouveau, l’importance probable de la philosophie de la personnalité de Geijer pour la quête des relations de Tunström.

Un autre écrivain du Värmland qui a pu être important pour Tunström est Fredrik A. Dahlgren (1816-1895), connu sous le nom de Fredrek à Rannsätt. Dahlgren est surtout connu pour une sorte de comédie musicale intitulée *Les Värmlandais* (*Wermlänningarne*, 1846) pour laquelle A. Randel a composé la musique, qui a été jouée pour la première fois en 1946 et qui est toujours jouée aujourd’hui.³ Même si Tunström n’a jamais écrit de comédie musicale, la musique est toujours présente dans son œuvre. Dahlgren vient de Ransäter, le village où est né aussi Geijer et qui se situe près de Sunne. Il fait partie des poètes de l’après-romantisme, un mouvement littéraire qui ressemble au romantisme mais en plus simple et plus modeste, et par là plus accessible aux lecteurs. Il s’agit en quelque sorte d’une littérature populaire et Dahlgren a trouvé sa voie avec une poésie écrite dans le dialecte de la région de Värmland.⁴ Il est, en effet, le premier des poètes patoisants importants en Suède. Dahlgren a influencé Fröding et sans doute aussi Tunström, car dans plusieurs de ses romans, les dialogues sont écrits en parler local. Nous retrouvons également chez Tunström un comique de situation typique de Dahlgren, par exemple dans la scène dans *Le Gamin du pasteur* où Gunder Hägg essaie de sauter par-dessus la clôture et se retrouve coincé et blessé

¹ Erik Gustaf GEIJER, *Dikter*, Stockholm, Atlantis, 1999, p. 8-15.

² « vår generations kamp mellan Vikingen och Odalbonden » Ingemar ELIASSON, “Författaren granskad av en trogen läsare”, p. 69.

³ Fredrik A. DAHLGREN, *Wermlänningarne*, Stockholm, Rediviva, 1974.

⁴ Fredrik A. DAHLGREN, *Viser...*, Filipstad, Bronnelleska, 1962.

« comme un cochon mort ».¹ Une autre ressemblance entre Dahlgren et Tunström (et d'ailleurs aussi Fröding) est la capacité de dessiner des portraits de types d'hommes. Mais, si Dahlgren a influencé Tunström, c'est surtout par son travail pour faire du dialecte une langue littéraire et non pas par ses poèmes simples et populaires, qui n'ont plus une grande importance aujourd'hui. Dahlén, le poète du *Voleur de Bible*, est d'ailleurs une allusion possible à Dahlgren.

2. Selma Lagerlöf

Dans plusieurs livres Göran Tunström montre ouvertement sa parenté avec Selma Lagerlöf (1859-1940) et la forme épique qui est la sienne. « 'La femme avec qui j'ai eu la plus longue relation de ma vie' », dit-il par exemple dans l'article de J.-L. Perrier.² Nombreux sont les critiques qui ont constaté cette influence de Lagerlöf. C. Devarrieux qualifie Selma Lagerlöf de « figure tutélaire » dans l'œuvre de Tunström.³ K. Petherick, quant à elle, observe des points communs entre les deux auteurs dans leur façon de relier la psychologie perspicace et la narration magique et imaginative.⁴ M. Nikolajeva considère que Tunström est, littéralement, un héritier de Lagerlöf mais se demande si ce n'est pas la région qui inspire une telle écriture.¹ Elle voit, en effet, des ressemblances dans le style, dans les matériaux, dans le mélange du réalisme et de l'imaginaire et dans la composition, où des fragments d'histoires d'hommes sont rassemblés, dans lesquels les gens se rencontrent et se séparent, sans qu'il y ait un lien apparent entre les histoires. Mais tout cela ne se ramène-t-il pas au milieu ? Précisément, le Värmland avec ses habitants, selon M. Nikolajeva, n'est pas seulement le milieu, chez Tunström ainsi que chez Lagerlöf, mais c'est aussi et surtout le personnage principal.

Nous observons encore l'héritage de Lagerlöf dans l'abondance de personnages rêveurs et étranges, dans la composition du roman qui regroupe une multitude d'histoires à l'intérieur de l'histoire principale, dans le chagrin qui se cache derrière les moments de bonheur et dans la folie, qui n'est jamais loin. Surtout, nous trouvons l'influence de Lagerlöf dans le mélange entre réalisme et fantastique, un mélange où l'imaginaire joue

¹ « som en död gris » *Prästungen*, p. 35.

² Jean-Louis PERRIER, «Tunström à la lumière de Sunne».

³ Claire DEVARRIEUX, «Mort de l'écrivain Göran Tunström», *Libération*, 8/2/2000.

⁴ Karin PETHERICK, «Göran Tunström», p. 2.

un rôle plus important que la réalité. A la fin de *Gösta Berling* (1891), Selma Lagerlöf l'explique bien : « Voilà que, pendant une année et un jour, les abeilles de la fantaisie ont voltigé autour de nous. Comment rentreront-elles dans la ruche de la réalité ? C'est leur affaire. »²

Selon I. Eliasson, Tunström traite Selma comme une institution.³ Georg dans *Les Saints géographes* explique par exemple son importance pour la ville de Sunne : « A part ça, la ville vivait sur la demoiselle de Mårbacka : Selma Lagerlöf, tu sais, un syndicat de bienfaisance à elle toute seule. »⁴ Le fait de venir du même endroit que ce grand écrivain peut être, en effet, à la fois un avantage et une malédiction. Pour contourner ce grand obstacle, Tunström s'est en quelque sorte débarrassé de Lagerlöf en écrivant sur elle. Il en a d'abord parlé directement dans *L'histoire de la littérature des écrivains (Författarnas litteraturhistoria)*, puis indirectement dans plusieurs de ses romans.⁵ Dans *L'histoire de la littérature des écrivains*, des auteurs écrivent sur d'autres auteurs et Tunström y parle, lui, de Selma Lagerlöf et explique à celle-ci ses sentiments à son égard :

– Afin de pouvoir écrire sur vous, il faut se frayer un chemin dans tout ce fatras de grandeur qui fait penser à une reine. Je sais, car il se trouve que j'ai grandi non loin de Mårbacka, et toute ma vie, je vous ai eue à volonté. J'ai enlevé les feuilles d'automne et la fiente d'oiseau des vos statues, j'ai indiqué des fermes et des chemins aux curieux, j'ai écouté des hommes discuter de vos éventuels modèles dans la lumière de la lampe rouge. J'en ai tellement assez de vous...⁶

Le texte est un dialogue entre les deux auteurs. Tunström vient chercher Selma pour la porter sur son dos jusqu'au sommet de la montagne Gurlitta klätt. C'est une rencontre

¹ Maria NIKOLAJEVA, "Postmodern skröna", p. 303-304.

² Selma LAGERLÖF, *Gösta Berling*, Paris, "Je sers", 1940, p. 434.

³ Ingemar ELIASSON, "Författaren granskad av en trogen läsare", p. 73.

⁴ *Les Saints géographes*, p. 111.

⁵ Göran TUNSTRÖM, *Selma Lagerlöf, Författarnas litteraturhistoria*, réd. Ardelius/Rydström, Stockholm, Författarförlaget, 1978, p. 225-234.

⁶ « – För att kunna skriva om er, måste man tränga sig förbi hela den där bråten av storhet och drottningsskap. Jag vet, för jag råkade växa upp inte långt från Mårbacka, hela mitt liv har jag haft er gratis. Jag har tvättat statyerna av er rena från höstlöv och fågelskit, jag har pekat ut gårdar och vägar för nyfikna, jag har hört gubbar sitta under den röda lampan och diskutera era eventuella förebilder, jag är så innerligt trött på er... » *ibid.*, p. 225.

entre l'ancien et le nouveau :

- Qui vous a demandé de m'amener, en fait ?
- C'était la jeune littérature, dis-je. Mais ils auraient dû choisir quelqu'un qui sait conduire. Quelqu'un qui suit son temps, et qui, de manière facile, rapide et tendre, vous aurait amenée jusqu'au sommet.¹

En traversant la ville (Sunne), trois personnes demandent à Tunström si c'est Selma qu'il porte sur son dos, et trois fois il nie, comme Pierre, trois fois, a renié Jésus. « Et le coq chanta [...] »² L'allusion biblique accentue l'idée que Tunström est comme un disciple de Lagerlöf, comme Pierre l'était de Jésus. Selma Lagerlöf devient ainsi presque divine. Ce texte montre que Lagerlöf fait partie du paysage et de l'écriture de Tunström. Du reste, il n'aurait pas pu l'éviter, même s'il l'avait voulu. Tunström a aussi écrit une pièce pour la radio, intitulée *Bäringa*, qui parle de Selma. Cette pièce a été jouée à Mårbacka, la maison de Lagerlöf. Enfin, Selma apparaît en personne dans quelques-uns de ses livres, surtout dans *L'Oratorio de Noël*. Deux des romans de Selma Lagerlöf semblent particulièrement importants pour l'œuvre de Tunström : *L'Empereur du Portugal* (1914)³ et *Gösta Berling* (1891).

Jan de Skrolycka, dans *L'Empereur du Portugal*, un personnage qui sombre dans la folie après la mort de sa fille, ressemble beaucoup à Aron de *L'Oratorio de Noël*. Jan est, comme Aron, un homme travailleur et stable, un homme au cœur bon. La naissance de sa fille change complètement son existence. Il aime pour la première fois de sa vie. A partir de ce moment, tout tourne autour d'elle. Aron suit le même schéma. C'est grâce à la relation qu'il a avec Solveig qu'il vit pleinement et sa femme est le centre de sa vie. La fille de Jan, Claire-Belle doit son nom au soleil.⁴ Lorsque Jan a dû trouver son nom, le soleil s'est montré et il a décidé de le prendre pour parrain. Tunström a donné le

¹ « – Vem bad er att föra hit mig egentligen? – Det var den unga litteraturen, sa jag. Men de borde ha valt någon som kunnat köra bil. Någon som följer med i tiden, och som lätt, snabbt och ömt fört er ända upp. » *ibid.*, p. 234.

² « Och kyrktuppen gol [...] » *ibid.*, p. 228. Voir "l'Évangile selon Mathieu", 26 :34-75.

³ Selma LAGERLÖF, *L'Empereur de Portugal*, Paris, Stock, 1944.

⁴ Dans la version originale, elle s'appelle Klara Fina Gulleborg.

prénom de Solveig à la femme d'Aron, un nom qui contient le mot soleil (*sol*), ce qui fait peut-être allusion à la fille dans le livre de Lagerlöf. Claire-Belle doit partir pour gagner de l'argent et nous comprenons qu'elle est devenue une prostituée. A partir de ce moment, Jan ne fait plus qu'attendre le retour de sa fille, qui, malgré son absence, reste le centre de sa vie. La réalité lui est insupportable et il sombre peu à peu dans la folie pour ne pas être obligé de voir la vérité en face. Il n'arrive plus à travailler comme avant : il est entré dans un monde imaginaire où il est l'empereur et sa fille l'impératrice. Il voit partout des signes, qu'il interprète à sa manière. Lorsqu'il hérite d'une canne et d'un bonnet de son patron, il croit que c'est sa fille qui a voulu qu'il reçoive ces cadeaux pour qu'il ressemble à l'empereur qu'il est devenu. Il adapte donc la réalité à son monde imaginaire. Tout comme Jan, Aron n'accepte plus la réalité après la mort de Solveig et il n'arrive plus à travailler à la ferme. Il croit recevoir des signes, par exemple les craquements venant de la radio du club des radioamateurs de Sunne. Il les interprète comme des signes de Solveig qui se trouve quelque part dans l'espace. Aron vit longtemps dans son monde imaginaire, sans en parler à personne. Il veut que la vérité (sa vérité à lui) soit une surprise pour les autres quand Solveig reviendra. Jan, lui aussi, garde longtemps le secret, car il pense que sa fille désire surprendre tout le monde plus tard. Or, Claire-Belle revient un jour, mais ce n'est que pour repartir aussitôt, sans son père. Jan la voit partir, il se jette à l'eau et se noie. Solveig, elle, ne revient certes pas pour de bon, mais pour Aron, c'est le cas, car elle a pris la forme de Tessa. Lagerlöf laisse la fin ouverte. Nous ne savons pas si Jan a compris que son monde était faux et s'il se suicide par désespoir ou s'il reste dans son rêve et se jette dans l'eau pour essayer de sauver sa fille, croyant qu'elle a été enlevée. Aron se suicide également en se jetant à l'eau, mais Tunström a choisi de lui faire voir la réalité dans un moment de lucidité. Avant de partir, il a définitivement abandonné son monde imaginaire.

Stellan, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, est un autre personnage de Tunström qui ressemble à Jan de *L'Empereur du Portugal*, comme le souligne aussi M. Nikolajeva.¹ Elle se demande si Stellan n'est pas, comme Jan, enfermé dans un monde imaginaire, privé de la capacité de porter un jugement sur sa propre personne et sur son histoire. Stellan, étant le narrateur, assume le rôle de livrer l'histoire au lecteur mais il peut seulement le faire de sa perspective à lui, la perspective d'une personne mentalement

¹ Maria NIKOLAJEVA, "Postmodern skröna", p. 303-304.

instable. Cependant, comme le constate M. Nikolajeva, ce sont souvent les fous qui disent la vérité.

Gösta Berling est un hypotexte au passage de *L'Oratorio de Noël* où Sidner, Splendid et Selma sauvent le fou. A. Varga explique que l'enlèvement dans le livre de Lagerlöf est un élément romantique, ce qui n'est pas le cas de *L'Oratorio de Noël*.¹ Ce motif apparaît pourtant par des allusions. Dans le rêve de Sidner, Selma dit au fou :

Etale une couverture sur tes jambes, car maintenant la Selma de la nuit va t'emmener loin de cette vallée de larmes où des hordes de loups courent sur la glace et la neige.²

La phrase est une allusion au passage de *Gösta Berling* où Gösta et Anna Stjärnhök sont poursuivis par des loups.³ Selma fouette ses chevaux comme Gösta le sien. Nous retrouvons même les loups dans le texte de Tunström, car il constate qu'il n'y avait pas de loups, justement, mais les yeux des loups sont tout de même présents :

La lune brillait encore plus qu'avant, les agarics avaient poussé, leurs yeux les suivaient partout, fixant sur eux leurs pupilles vertes et méchantes.⁴

Dans le livre de Lagerlöf, c'est le diable qui envoie les loups et celui-ci est aussi présent dans *L'Oratorio de Noël*, lorsque le fou demande aux autres s'ils sont alliés au diable. M. Bergh explique que ce passage de *L'Oratorio de Noël* fait allusion au roman *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-43) de Robert Musil (1880-1942).⁵ Cet écrivain est en effet souvent nommé par Tunström. Le personnage principal chez Musil, Ulrich, a une amie, Clarisse, qui essaie de libérer un criminel de son asile. Pour y entrer, elle fait semblant d'être auteur. Le médecin refuse de la laisser entrer en disant que même Selma Lagerlöf ne pourrait entrer. L'histoire de Tunström serait donc, selon Bergh, une suite à cette libération manquée et c'est pourquoi Selma prendrait part à l'aventure.

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 236-243.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 238.

³ Selma LAGERLÖF, *Gösta Berling*, p. 70-72.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 238.

⁵ Magnus BERGH, "På spaning efter den tunströmske läsaren", p. 27. Robert MUSIL, *Der Mann ohne eigenschaften*, Hamburg, Rowohlt, 1952.

Dans *Les Saints géographes*, une citation extraite du roman *Gösta Berling* est placée en exergue du chapitre intitulé “Le voyage des prosélytes” : « Et comme chacun peut le comprendre, ils firent des profits incroyables. »¹ La traduction en français n’est pas idéale ici, car “profit” évoque l’argent, ce qui ne correspond pas au sens du mot dans ce passage, qui parle du bon travail fait par la femme et les enfants en absence de l’homme.² Le chapitre où se trouve cette citation parle de Lilliecrona, un des Cavaliers à Ekeby, qui rentre un jour chez lui et retrouve sa femme et ses enfants. Il se rend compte qu’il n’y a pas de plus bel endroit au monde et décide de ne jamais plus repartir. Cependant, huit jours plus tard, il retourne à Ekeby, car il ne supporte pas la vie tranquille qu’il mène chez lui et tout le bonheur qui s’y trouve. Il a besoin de « la diversité séduisante de la vie : sa douceur, son amertume, ses richesses » et préfère vivre la vie aventureuse des Cavaliers.³ Dans le livre de Tunström, c’est Jacob qui quitte son foyer, sa ville et qui voyage partout dans le monde. Le titre du chapitre, “Le voyage des prosélytes”, semble, à première vue, parler des membres du cercle géographique et de leur voyage à Torsby. En suédois, le titre “En missionsresa” (littéralement “un voyage de mission”) ne dit pas si le voyage est effectué par une personne ou par plusieurs. Il nous semble, en effet, que le titre parle plutôt du voyage de Jacob. Il a une mission dans la vie : accomplir les rêves des membres du cercle géographique en voyageant pour eux. Jacob se sent obligé de partir même s’il sait qu’il serait plus heureux chez lui à Sunne. Comme Lilliecrona dans *Gösta Berling*, Jacob voudrait rester mais ne le peut pas. Ils doivent tous les deux découvrir le monde et vivre des aventures.

Un autre parallèle peut être établi entre Lilliecrona, qui s’appelle Liljecrona en suédois, et Liljebror. En suédois, le prénom Liljebror n’existe pas, mais Lillebror, qui littéralement signifie “petit frère”. Tunström a peut-être choisi le nom de Liljebror comme une allusion au personnage Lilliecrona de *Gösta Berling*. Ils ne se ressemblent pas, mais il y a quand même une similitude entre eux. Lilliecrona rentre chez sa femme régulièrement puis repart quelque jours après en cachette. Il ne dit jamais au revoir mais

¹ *Les Saints géographes*, p. 207.

² Dans *De heliga geograferna*, p. , 163, nous lisons : « Och otroligt med gagn har de gjort, som envar kan förstå. » Selma LAGERLÖF, *Gösta Berlings saga*, Stockholm, Bonniers, 1995, p. 248. *Göra gagn* signifie être utile, faire un bon travail. Dans la version française du roman de Lagerlöf, *Gösta Berling*, p. 265, cette expression est correctement traduite par “rendre service” : « Ah ! on comprend qu’ils ont rendu de grands services. ».

³ Selma LAGERLÖF, *Gösta Berling*, p. 267.

s'enfuit de chez lui. Liljebror, lui, est un alcoolique et il doit s'enfuir pour pouvoir boire. Sa femme va le chercher pour le ramener. En découvrant son "ciel intérieur" après s'être fait radiographié, il trouve le courage de supporter sa situation et décide de ne plus se fâcher contre sa femme : « je t'accompagnerai chez toi. Et ensuite, je repartirai. »¹

3. Lars Ahlin

Tunström a souvent parlé de son intérêt pour l'œuvre de Lars Ahlin (1915-1997). Il se dit très influencé par *Nuit dans le chapiteau du marché* (*Natt i marknadstältet*, 1960); par son dialogue, sa langue et surtout son jeu relationnel. S. Hammar a été la première à constater l'influence d'Ahlin sur Tunström, mais beaucoup d'autres chercheurs et critiques en ont parlé depuis.² Chez R. Alsing, par exemple, on trouve un chapitre intitulé "Ahlin".³ L'influence d'Ahlin nous paraît en effet incontestable, car les ressemblances entre les deux auteurs sont nombreuses. Dans le jeu relationnel, ils sont cependant tous les deux très influencés par Buber et c'est ce qui explique peut-être, du moins en partie, le lien qui les relie. A vrai dire, il est difficile de savoir si cette influence sur Tunström vient de Buber en passant par Ahlin ou directement de Buber. Sans doute y a-t-il un peu des deux : sa conception du jeu relationnel provient à la fois de sa fréquentation de Buber et d'Ahlin. Tunström parle de sa première rencontre avec l'œuvre d'Ahlin dans *Le Gamin du pasteur*.⁴ Lars lit la nouvelle *Les petits mots* (*De små orden*) d'Ahlin et Göran est émerveillé car il ne comprend rien. Les tout petits mots sont plus grands que lui. Cette nouvelle est plus tard devenue le premier chapitre du roman *Meurtres Pieux* (*Fromma mord*). Tunström avait 15 ans en 1952, quand *Meurtres Pieux* a été publié. *Nuit dans le chapiteau du marché* est sorti en 1957, la même année que Tunström a débuté avec *Carillon* (*Inringning*), un recueil de poèmes. *Nuit dans le chapiteau du marché* peut être considéré comme une espèce de prélude à plusieurs

¹ *Les Saints géographes*, p. 21. En suédois, c'est le verbe *smyga ut* qui est employé ici, ce qui signifie partir en cachette.

² Voir par exemple Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 141-167.

³ Rolf ALSING, *Prästunge och Maskrosboll*, p. 55-59.

⁴ *Prästungen*, p. 109.

romans de Tunström, surtout du point de vue de la technique narrative et des motifs. Nous allons donc étudier ce roman d'Ahlin et comparer les deux auteurs.

Dans *Nuit dans le chapiteau du marché*, il y a un narrateur principal, invisible, qui laisse la parole aux personnages, à Zackarias surtout mais aussi à quelques autres, et qui les laisse, eux-mêmes, raconter une histoire à quelques autres personnages. Ces passages sont comme des nouvelles, enchâssées à l'intérieur du roman, mais elles fonctionnent également comme un commentaire de ce qui se passe dans l'action principale. Cette dialogique et alternance de voix est, comme nous l'avons déjà constaté, également typique de Tunström. Le narrateur d'Ahlin, Zackarias, fait penser à plusieurs des personnages de Tunström. Il se trouve entre la vie adulte et l'enfance, car s'il se comporte comme un enfant, il possède la compréhension d'un adulte. Il écoute, observe et analyse ce qui se passe. Il est à la fois un intermédiaire et un récepteur, comme le narrateur tunströmien, et, comme lui, il représente le lecteur.

Nuit dans le chapiteau du marché contient beaucoup de mouvement, de joie et de vie, mais il contient également des sentiments passionnels, effrayants, des destins humains tordus et étranges, ce qui en rend parfois la lecture pénible. Comme Tunström, Ahlin emploie l'humour pour relier ce qui est dur et obscur avec ce qui est facile et clair. De même, il y a, chez les deux écrivains, une complexité, créée par la multitude de personnages, de sentiments, d'opinions et d'histoires. La seule unité apparente est peut-être celle du motif. Ahlin met différents personnages ensemble et laisse leurs vies se croiser ; ainsi le roman se crée. Diverses voix parlent à travers les différentes histoires. Une vie n'a pas de sens sans son contexte. Dans *Nuit dans le chapiteau du marché*, le personnage de Jan-Alf l'a bien compris, qui, un jour, alors qu'il écrit une partition, voit que les notes prennent vie ensemble, que chaque note isolée fait partie d'une totalité et qui comprend que parmi les hommes, il en va de même.¹ Cette méthode narrative revient chez Tunström et évolue, on l'a vu, pour devenir une polyphonie. Chez Ahlin, la lecture est un véritable travail, qui ne porte ses fruits que s'il y a une relation active entre le lecteur et le texte. La plupart des romans mènent le lecteur tranquillement jusqu'à la fin du livre ; le lecteur se laisse en quelque sorte porter par l'œuvre, ce qui n'est pas le cas chez Ahlin. De même, l'écrivain ne permet pas au lecteur de s'identifier (dans le sens courant du terme) aux personnages, mais il lui demande au contraire son

avis, en lui posant la question : “Qu’est-ce que tu penses du comportement des personnages ?” Il confère une certaine responsabilité au lecteur. Dans le même temps, celui-ci doit voir sa propre vie dans celle du personnage, il doit s’interroger sur lui-même, car Ahlin lui demande aussi : “Qu’est-ce que tu aurais fait / ressenti à sa place ?” Le personnage devient alors un reflet du lecteur. Lorsque le lecteur s’identifie à un personnage, il applique celui-ci à sa propre vie, à sa propre expérience, en disant : “je suis comme lui”. Chez Ahlin, l’identification est inversée. Le lecteur doit appliquer sa propre vie à celle du personnage, en disant : “il est comme moi”. Ulf Linde explique :

Le Bengt du livre [il s’agit du roman *Si (Om)*] est donc une construction de mots, une construction qui devient vivante – obtient sa ‘réalité’, ‘présence’, ‘expressivité’, ou peu importe le mot qu’on veut utiliser – parce que nous nous y reflétons, parce que nous vivons toutes les réalités de fonction dans les mots avec lesquels Bengt est construit. [...] Il s’agit, en bref, d’une pénétration dans le texte, non d’une pénétration dans le personnage que le texte décrit.²

Ce que veut Ahlin, c’est donc que le lecteur entre dans une situation, provoquée par le texte, non pas dans la peau du personnage. R. Alsing explique que la formule “lui, qui est toi qui es moi” vient d’Ahlin.³ Cette formule revient régulièrement dans les livres de Tunström, par exemple dans *Le Gamin du pasteur* :

Toi, qui es moi, moi qui suis toi. [...] Il était aussi faible que toi, qui étais moi.⁴

Ahlin enseigne que tous les hommes sont identiques. Le personnage est donc *lui*, qui est comme *toi*, qui es comme *moi*, qui suis comme *l’homme en général*. L’homme n’est pas unique, car s’il l’était, personne ne pourrait le comprendre. Chaque homme est dans le

¹ *Ibid.*, p. 191.

² « Bokens Bengt är alltså en konstruktion av ord, en konstruktion som blir levande – får sin ‘realitet’, ‘närvaro’, ‘uttrycksfullhet’, eller vilket ord man nu vill använda – genom att vi speglar oss i den. Genom att vi upplever alla funktionsverkligheterna i de ord Bengt är uppbyggd av. [...] Det rör sig kort sagt om en inlevelse i texten, inte om inlevelse i den figur texten beskriver. » Ulf LINDE, “Det Ahlinska alternativet” (“L’Alternative d’Ahlin”), *BLM*, 10, 1960, p. 468-469. U. Linde emploie le mot *inlevelse*, qui est difficile à traduire. Cela signifie vivre ce qui se passe dans le texte comme si cela nous arrivait vraiment, nous mettre à la place du personnage.

³ « ‘han som är du som är jag’ » Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 56.

⁴ « Du som är jag, jag som är du. [...] Han var ju lika hjälplös som du, som var jag. » *Prästungen*, p. 177.

fond identique et « la seule chose qui le différencie radicalement des autres est sa place dans le temps et dans l'espace, ce qu'il [Ahlin] appelle le 'lieu' ». ¹

L'homme, chez Ahlin, est à la fois parfait et pécheur. La vie n'est pas "ou bien-ou bien" mais "et-et". Ces deux aspects de l'existence se trouvent aussi chez Tunström. Stellan du *Livre d'or des gens de Sunne* est un bon exemple d'un personnage qui est parfait dans son imperfection. Les personnages sont souvent conscients de leurs faiblesses, c'est pourquoi ils ressentent le besoin de se confesser. Paulina, dans *Nuit dans le chapiteau du marché*, porte la culpabilité d'avoir trompé son mari. Elle se confesse à lui à la fin du livre pour montrer qu'elle est visible dans son imperfection. ² Plusieurs des personnages de Tunström font de même, surtout Johan dans *Le Voleur de Bible*, qui confesse ses torts à son fils.

Nous observons des similitudes entre Tunström et Ahlin dans le jeu relationnel. Dans *Nuit dans le chapiteau du marché*, Leopold quitte Paulina, bien qu'il l'aime, parce qu'il ne se trouve pas assez bien pour elle. Il ne cherche pas ce qu'il y a de bon chez lui, car elle le lui donne déjà, mais il veut lui donner ce qui est bon chez lui et le cherche donc chez elle. ¹ Ce qu'il y a de bon dans Leopold vient de sa femme, avec qui il est en relation. Il doit, en échange, lui donner la même chose. Ne pouvant voir le bon en elle, il comprend qu'il n'a pas réussi à le lui donner. Il a donc échoué dans son devoir relationnel. Dès lors, il doit partir pour devenir quelqu'un de bien, quelqu'un de capable, alors seulement il pourra revenir et lui donner ce qu'elle mérite. L'échec de sa vie le rend muet et ses mains deviennent également muettes. A ses propres yeux, la seule manière pour lui de survivre est donc de partir pour devenir et revenir différent. Or sa femme, elle, ne demande rien à son mari. Pour Paulina, l'amour est sans conditions. Elle ne réfléchit pas, ne le juge pas, mais ressent et accepte l'autre comme il est. Leopold ne l'aime pas moins qu'elle ne l'aime, mais dans son esprit à lui il faut mériter l'amour et il a nettement l'impression qu'il ne mérite pas celui de Paulina. Nous observons la même chose chez les personnages de Tunström que sont par exemple Bastiano (*La Boule de pissenlit*) ou Johan (*Le Voleur de Bible*). Bastiano doit partir pour trouver de la confiance en lui. Il aime Rita Karin mais il la quitte, non pas parce qu'elle

¹ « det enda som radikalt skiljer henne från andra är hennes plats i tid och rum, det han [Ahlin] kallar 'orten' ». Ulf LINDE, "Det Ahlinska alternativet", p. 470. Voir aussi Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 159-166, où elle parle de la position et du lieu.

² Lars AHLIN, *Natt i marknadstältet*, p. 399-404.

n'est pas assez bien pour lui, mais parce qu'il n'est pas encore assez bien pour elle. Il sait qu'il le sera, plus tard, quand il se sera réalisé. La Paulina d'Ahlin pense que tous les hommes (et toutes les femmes) sont dans le fond identiques. Il n'y a que les prétentieux qui pensent que l'homme doit acquérir de la grandeur. Elle ne comprend donc pas le besoin qui anime son mari. Elle pense qu'il faut se contenter d'accueillir le bon, lorsqu'il arrive, mais qu'il ne sert à rien de se battre pour l'atteindre. Chez Ahlin, nous observons une différence entre l'homme et la femme. Paulina est convaincue qu'on ne peut pas recréer l'homme, car il est ce qu'il est. « Nous sommes parfaits déjà avant de commencer à nous conduire. »² Paulina et d'autres femmes dans son entourage trouvent du bonheur dans la vie de tous les jours, dans un travail aussi simple que de faire du pain. L'action n'est pas extraordinaire et Paulina elle-même ne l'est pas non plus, mais cette simplicité lui donne du bonheur. Pour les hommes, c'est plus compliqué : ils sont difficiles à contenter. Ils désirent faire des choses extraordinaires ; alors, seulement, ils sont satisfaits. Son mari Leopold n'est pas heureux parce qu'il cherche une vie parfaite sans arriver à la trouver, qu'il ne voit pas que les hommes sont tous identiques et qu'il n'a pas la modestie de comprendre que cela ne sert à rien de refaire sa vie :

La plupart des hommes restent des garçons expérimentateurs et rudes toute leur vie. Ils se hâtent d'un brouillon à l'autre.³

Lorsque Leopold revient, après s'être vengé, il est un nouvel homme. Il a repris confiance en lui-même et il est désormais capable de voir sa femme, de la trouver et d'être "trouvable" pour elle.

Chez Tunström, nous voyons également que ce sont les hommes qui se consacrent en général aux grands projets. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est Bastiano qui part et Rita Karin qui reste. En même temps, Paulina admire Leopold parce qu'il est différent, parce qu'il ne se contente pas de ce qu'il est. Elle sait que certains font semblant d'être importants. Lui au moins, il sait ce qu'il est et il essaie de changer. De même, il n'accepte pas la douleur comme le font les gens indifférents, qui sont nombreux de par le monde. Il est prêt à tout abandonner pour trouver, peut-être, quelque

¹ Cela paraît, à première vue, paradoxal, mais se comprend à l'aide du jeu relationnel buberien.

² « Vi är fullkomliga redan innan vi börjar bära oss åt. » Lars Ahlin, *Natt i marknadstället*, p. 128.

³ « De flesta män förblir experimentlystna och råa pojkar livet igenom. De hastar från det ena utkastet till det andra. » *ibid.*, p. 128.

chose de mieux. Leopold est, pour utiliser un terme de Tunström, un *chercheur*, quelqu'un qui est en quête. Ahlin dit à travers Paulina qu'il est « dans le mouvement de la quête bien qu'il soit déjà trouvé ».¹ Leopold est un rêveur, pour qui c'est tout ou rien. C'est parce qu'il ne peut se contenter du peu qu'il a, qu'il le sacrifie. Le roman entier est construit sur le conflit entre le réel et l'imaginaire. Paulina représente le réel, l'ordinaire, tandis que Leopold représente le rêve, la différence. Dans *Nuit dans le chapiteau du marché*, Jan-Alf, le fils de Paulina, est un autre exemple de ce type de personnage, qui est, lui aussi, différent. Paulina dit avoir souvent souhaité qu'il soit plus comme les autres. Ahlin montre les réactions devant cet homme différent en le comparant avec un oiseau qui se comporte différemment des autres. Au début, ses semblables l'acceptent, ensuite, ils sont gênés et finalement, ils l'attaquent. Comme la partie précédente de cette thèse l'a démontré, ce conflit se trouve dans tous les romans de Tunström.

Nous avons constaté que, dans les romans de Tunström, l'amour physique permet aux personnages de se rencontrer et de se voir complètement. Cette idée vient aussi d'Ahlin. Pour Paulina et Leopold, l'acte sexuel est une renaissance, un moment où ils se rencontrent et se voient mutuellement.

Ils étaient trouvés. Seulement ici. Seulement nous. Béni soit le lit. Béni soit l'endroit qui nous relie et fait que nous pouvons nous rencontrer et devenir visibles l'un pour l'autre.²

Paulina et Leopold ne se voient pas toujours. Lorsque Leopold va mal, il ne la voit plus et l'appelle *Paulina* à la place de *älskade* (mon amour). Au moment de leur rencontre, c'est ce même nom qu'ils portent tous les deux : *älskade*. Après un de ses voyages, Leopold revient changé et usé. Ses mains sont (symboliquement) coupées et elles ne peuvent plus recevoir ni donner de caresses. Quelques jours plus tard, tout s'arrange car ils se sont retrouvés grâce à l'acte sexuel, dans lequel le *je* et le *tu* disparaissent et où l'amour est réciproque. Dans cet acte, l'homme se rend compte que l'amour est un outil servant à lier deux personnes. Cependant, Paulina fait la distinction entre l'acte parfait, où une vraie rencontre se fait, et l'acte purement sexuel qui peut être destructeur. Une

¹ « han var i sökandets rörelse fastän han redan var funnen » *ibid.*, p. 310.

² « De var funna. Bara här. Bara vi. Välsignad vare sängen. Välsignad vare platsen som binder oss och gör att vi kan träffas och bli fullt synliga för varandra. » *ibid.*, p. 12.

des histoires extérieures insérées dans le roman parle de la relation entre Klara et Greger. Ce dernier est profondément angoissé après l'acte, car il est convaincu d'avoir manqué quelque chose et il a raison. Ahlin enseigne que dans l'acte survient une compréhension de notre propre corps. Ce corps, limité dans l'espace et le temps, se trouve ici et maintenant. Pour s'accomplir par les sens, il faut que le corps soit ouvert à la rencontre, ce qu'il n'est pas dans le cas de Greger. Dans l'amour, une personne est donc trouvée par une autre personne. Mais avoir un corps ouvert à la rencontre veut également dire que le corps risque d'être brisé. être conscient de son corps signifie être conscient de la mort et de la douleur. Paulina accepte cette idée et c'est pourquoi elle accepte la souffrance que Leopold lui inflige. Ce qui est identique chez tous les hommes, c'est justement qu'ils ont un corps, qui fait leur vulnérabilité, qui fait qu'ils peuvent être frappés par la douleur, mais aussi par l'amour. Plusieurs hommes, dans ce livre comme dans les romans de Tunström, sont incapables d'avoir une vie sexuelle accomplie. Plus généralement, c'est leur vie toute entière qui échoue, parce qu'ils refusent d'entrer dans le jeu des relations.

Paulina explique la nature de l'amour et de la relation amoureuse comme un cercle qui produit de la lumière vers l'intérieur et de l'obscurité vers l'extérieur. Elle sait qu'elle ne peut pas faire entrer quelqu'un d'autre que son mari dans ce cercle. Elle aime Leopold et n'a que de la compassion pour Alexis et Frans, qui l'aiment tous les deux. Les liens compliqués entre ces quatre personnages font penser au *Livre d'or des gens de Sunne*. Dans ce roman, Isabelle a le rôle de Paulina. Elle aime Ed et sacrifie tout pour lui, mais elle a de la compassion pour Harald, à qui elle donne un peu de son amour, tout comme Paulina en donne un peu à Frans. C'est lorsque cette dernière est abandonnée par Leopold qu'elle va vers Frans, dans le désir d'avoir un enfant. Elle se contente de lui parce que Leopold est désormais absent. Par contre, Paulina ne peut pas aider Alexis, tout comme Isabelle est incapable d'aider Stellan. Alexis jette des clés près de Paulina pour l'attirer vers lui, tout comme Stellan essaie à sa manière d'avoir Isabelle, mais les deux échouent. Dans le roman de Tunström, Harald se suicide, car il ne peut pas vivre sans Isabelle. Dans le roman d'Ahlin, Frans ne meurt pas pour de bon mais il s'enterre définitivement derrière un masque de clown. Ed est tué dans un accident, à la fin du livre de Tunström ; Leopold, quant à lui, est tué par sa femme, car

Paulina doit tuer son amour pour enlever le mal qui est en lui. Elle sacrifie donc tout pour sauver son mari par la mort. Isabelle ne meurt pas dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, mais elle perd quand même la vie. Paulina survit aussi mais meurt mentalement après son sacrifice.

Une histoire dans *Nuit dans le chapiteau du marché* parle de Hedvig qui a fait tomber son fils Joel par terre et l'a rendu infirme. Dans *Le Voleur de Bible*, Ida a fait tomber Johan, le rendant aussi infirme pour la vie. Hedvig vit le reste de sa vie dans la culpabilité et accepte en conséquence tout ce que son fils lui demande, même d'aller chercher des prostituées pour lui. Joel est le "fruit de ses entrailles" ("*livsfrukt*"), un terme qui revient souvent chez Ahlin et que nous retrouvons chez Tunström. Hedvig est une femme doublement abandonnée car elle s'est abandonnée dans son amour pour le père de Joel, ensuite elle a été abandonnée par lui. Sa vie contient donc l'abandon et la culpabilité. Joel pense que sa mère est responsable de son état et vit dans la haine et dans l'amertume. Ses mains ressemblent à des sabots, fermées et dures, ce qui, dans la symbolique des mains propre à Ahlin (et à Tunström), illustre son incapacité à aller à la rencontre de l'autre. Il n'arrive pas à voir qu'au fond, tous les hommes sont identiques : il ne voit que la différence qui le sépare des autres. Hedvig est prête à sacrifier ses propres mains pour lui et elle les tend vers lui, mais refusant ce sacrifice, il lui crache dessus. Néanmoins, Joel tombera amoureux de la prostituée et il sera à son tour abandonné. C'est à ce moment-là seulement qu'une rencontre entre lui et sa mère sera possible. Il tombe et de sa position inférieure, il appelle sa mère :

'Où es-tu ?' appela-t-il. 'Je suis là', répondit-t-elle.¹

Elle tombe vers lui et la rencontre a enfin lieu. Ils se voient mutuellement et la réflexion s'arrête. Il ne s'agit pas d'un pardon mais d'une reconnaissance de l'autre. Ils sont identiques. Deux humains, ensemble. Pour Hedvig, la rencontre est une renaissance, car elle était morte tant que son fils la repoussait. Elle peut donc mourir pour de vrai, de façon complète. « Ta vie est gâchée si tu n'es pas mort au moins une fois avant. »² Nous retrouvons cette idée chez Tunström. Sidner, Johan, etc. meurent pour renaître, pour que la vie puisse continuer. La mort est une force créatrice dans l'œuvre d'Ahlin comme

¹ « 'Var är du ?' ropade han. 'Här är jag', svarade hon. » *ibid.*, p. 81.

² « Ens liv är bortkastat om man dör utan att ha dött åtminstone en gång innan. » *ibid.*, p. 84.

dans celle de Tunström. A. Tyrberg constate aussi que la relation entre Johan et Hedvig, dans *Le Voleur de Bible*, est influencée par celle de Joel et Hedvig, dans *Nuit dans le chapiteau du marché*.¹ Joel et Hedvig arrivent finalement à se rencontrer, à se voir mutuellement, mais seulement lorsqu'ils sont en bas tous les deux, ensemble, dans la mort existentielle. Dans les deux livres, le fond est bien le même, mais ainsi que le souligne A. Tyrberg, Tunström prend ensuite ses distances vis-à-vis du roman d'Ahlin : Joel et Hedvig se rencontrent tandis que Johan et Hedvig échouent.

4. William Shakespeare

La petite fille nommée Arielle dans la nouvelle du même nom est une allusion à la pièce *La Tempête* (1611-12) de William Shakespeare (1564-1616)². L'Ariel de Shakespeare est un esprit de l'air, invisible, qui boit l'air du ciel. Il a été capturé, mais à la fin de la pièce, il recouvre sa liberté et s'envole avec la bénédiction de Prospero. Dans la nouvelle de Tunström, la fin n'est pas heureuse. Arielle perd définitivement sa capacité de voler et passera le restant de sa vie emprisonnée dans la vie normale.

Dans *Le Buveur de lune*, on trouve une citation de *La Tempête* : « Ses yeux désormais sont des perles. »³ Ariel chante, dans *La Tempête*, en mémoire du père défunt de Ferdinand :

Par cinq brasses de fond
Repose ton père.
Ses os, ce sont le corail,
Ce que furent ses yeux, les perles.⁴

Dans le roman de Tunström, cette chanson sur le changement de la vie parle de Haldór. Sa vie est en train de se dégrader et il vieillit rapidement depuis que son fils l'a quitté. « Mais ce fut la poésie qui finit par provoquer la chute de mon père. »⁵ Il commence à citer des poèmes à la radio et c'est le début de sa fin. La citation de *La Tempête* annonce la chute de Haldór. Peu après, il est interné à l'hôpital psychiatrique et à la fin du livre,

¹ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 195-197.

² William SHAKESPEARE, *La Tempête*, Paris, Gallimard, 1997.

³ *Le Buveur de lune*, p. 162.

⁴ William SHAKESPEARE, *La Tempête*, p. 141.

⁵ *Le Buveur de lune*, p. 160.

ses yeux sont devenus des perles. Il ne voit plus rien lorsque Pétur lui parle sur son lit de mort, car ses yeux, désormais, sont des « fenêtres cassées ».¹

L'œuvre de Shakespeare la plus présente dans les romans de Tunström est *Hamlet* (1600-01).² Ce chapitre aurait pu tout aussi bien être rangé parmi l'étude des mythes, tant il est vrai que Tunström traite cette pièce si célèbre comme un mythe. Dans *Les Saints géographes*, Hans-Cristian appelle sa femme psychotique « Ophélie, ma folle Ophélie ».³ Dans sa psychose, elle ressemble en effet à Ophélie dans *Hamlet*. Hans-Cristian la trouve différente, elle cueille des fleurs pour en faire une couronne et chante. La raison de la folie de l'Ophélie de Shakespeare est la solitude. Hamlet l'a abandonnée, elle a perdu son père et son frère est parti. De la même manière, Paula se sent abandonnée par Hans-Cristian, car il n'est pas là pour elle, mais se concentre sur ses nouveaux paroissiens. Certes, son père est toujours vivant, mais il est loin, et sa sœur est complètement changée et comme perdue pour Paula. Elle est donc toute seule et ne trouve pas de place dans sa nouvelle vie. Ophélie se suicide en se jetant dans l'eau ; Paula est tuée tous les jours dans le sous-sol de l'hôpital : « [...] elle voyageait vers la mort. Car les infirmiers la réveillaient le matin et l'emmenaient en fauteuil roulant dans les couloirs souterrains vers la salle des électrochocs, et elle savait qu'ils la tuaient, cellule nerveuse après cellule nerveuse. »⁴ Mais Paula rompt le schéma shakespearien en guérissant. Son rétablissement est, en grande partie, dû au comportement de Hans-Cristian, qui ne joue pas tout à fait le rôle de Hamlet. Il n'a pas définitivement abandonné sa femme, il a seulement manqué d'attention envers elle.

Le mythe de Hamlet se trouve également dans *L'Oratorio de Noël*, mais de manière moins explicite.⁵ Aron est Hamlet, dans la mesure où Tessa se comporte comme Ophélie lorsqu'il l'a abandonnée. Mme Winther écrit à Aron / Sidner à propos de la jeune femme :

¹ *Ibid.*, p. 296.

² William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 43-425.

³ *Les Saints géographes*, p. 182.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵ Voir également à ce propos Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 365-366.

Elle sourit sans cesse et chante des chansons horribles à entendre, puis elle cueille ce qu'elle appelle des bouquets de la mariée, faits de mauvaises herbes et de chardons piquants qui lui blessent les mains – et ce en même temps qu'elle déchoit de corps et d'âme, elle ne se lave plus et a laissé pousser ses cheveux et ses ongles.¹

Ici, le comportement de Tessa est celui d'Ophélie. De son point de vue, Aron est un homme qui, comme Hamlet, est plus préoccupé par la mort que par l'amour.

La Boule de pissenlit est sans doute le roman dans lequel Tunström joue le plus avec ce mythe shakespearien. Bastiano est un Hamlet moderne qui pousse sa Rita Karin / Ophélie à une mort symbolique : à son retour de voyage, il la retrouve "enterrée" dans la vie quotidienne et dans une relation sans véritable amour. Mais si le comportement de Bastiano présente des similitudes avec celui de Hamlet, le rôle d'Ophélie est porté à la fois par Rita Karin et par Selia.

Au début de l'histoire, Bastiano aime Rita Karin comme Hamlet aime son Ophélie. Chez Shakespeare, plusieurs personnes avertissent la jeune fille, ce qui annonce son prochain abandon. Rita Karin, elle, n'est pas avertie mais, en revanche, c'est le lecteur qui est mis en garde au sujet des véritables intentions de Bastiano. Hamlet, en apprenant la vérité sur la mort de son père, oublie son amour et la vengeance est le projet qui occupe dès lors tout son esprit. Bastiano a également des projets plus importants que son amour pour Rita Karin : voyager, avoir de l'expérience et devenir architecte. Dans la pièce de Shakespeare, Hamlet joue la comédie pour démasquer le coupable et Ophélie accepte de jouer, elle aussi, pour connaître les sentiments de Hamlet et pour savoir pourquoi il est devenu fou. Ophélie est une victime dans la grande mise en scène de Hamlet pour tromper les autres. Lorsqu'il lui dit d'entrer dans les ordres, c'est peut-être parce qu'il veut la protéger contre lui-même. Entre Bastiano et sa petite amie, il y a un rapport tel que Bastiano fait tout pour être le plus fort, pour maîtriser la situation en dépit d'elle. Rita Karin se montre alors indifférente dans le but de savoir ce qu'il pense vraiment d'elle, pour savoir si leur amour est fort. Ils jouent donc tous les deux la comédie, comme Hamlet et Ophélie. De même, Bastiano sait peut-être qu'il finira par faire du mal à Rita Karin et c'est pourquoi il dit plusieurs fois qu'il partira un jour ou l'autre. Il essaie à sa manière de la protéger.

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 375.

A partir du moment où Bastiano est sûr de partir, il devient en quelque sorte le plus fort dans son rapport à Rita Karin. Il possède enfin les meilleures cartes, c'est-à-dire un projet qui signifie plus pour lui que leur relation. Il la traite mal, ce qu'elle accepte parce qu'elle l'aime. Elle croit même être la cause de son énervement, tout comme Ophélie est convaincue d'être fautive et que c'est à cause d'elle que Hamlet la traite mal. Lorsque Bastiano demande à Rita Karin de l'attendre, elle dit oui. Cependant, elle ne comprend pas, comme Ophélie, pourquoi elle doit être abandonnée. Après le départ de Bastiano, Rita Karin pleure, croyant l'avoir perdu pour toujours.

Dans la pièce de Shakespeare, Hamlet est, à son retour, étonné de trouver Ophélie morte. Il revient à son enterrement et y proclame qu'il l'a aimée et qu'il a, pour cette raison, plus droit au deuil que son frère. Mais son amour vient trop tard. Bastiano, quant à lui, a eu d'autres relations pendant son voyage mais, lorsqu'il revient, il est quand même étonné, lui aussi, de découvrir que Rita Karin a trouvé quelqu'un d'autre. Il était convaincu qu'elle l'attendrait. Il veut donc lui montrer qu'il l'a oubliée pour gagner une fois pour toutes et pour ensuite pouvoir la sauver en la reprenant. Plus encore, c'est en comprenant qu'il l'a perdue, parce qu'elle va se marier avec un autre, qu'il réalise, mais il est trop tard aussi pour lui, qu'il l'aime. Il l'a "tuée" en l'abandonnant, et il l'a "tuée" avec ses lettres. En fait, elle a été malade pendant plusieurs mois et c'est à l'hôpital qu'elle a rencontré son fiancé. Cependant, elle n'est pas seulement perdue pour lui, mais aussi pour la vie : « Mais elle était comme morte dans les yeux. »¹ Car elle est maintenant condamnée à rester dans cette ville, avec un travail ennuyeux et un mari qu'elle n'aime pas vraiment. La fin tragique de Rita Karin est annoncée par une allusion à *Hamlet*. C'est le jour du baccalauréat et la jeune femme reçoit un collier de fleurs autour du cou. Bastiano la regarde :

Et elle était mouillée au visage d'excitation et elle s'enfonçait de plus en plus dans le cercueil de fleurs, et c'était si lourd pour sa nuque.²

Il s'agit là d'une prémonition de sa mort et de son enterrement symboliques. Dans la même scène, Bastiano et Rita Karin sourient mais elle « sourit pour de vrai, elle ».³ Elle

¹ « Men hon var som död i ögonen. » *Maskrosbollen*, p. 136.

² « Och hon var våt i hela ansiktet av upphetsning och hon försvann längre och längre bak i blomgraven, och det blev så tungt för hennes nacke. » *ibid.*, p. 54.

³ « log på riktigt hon » *ibid.*, p. 54.

est innocente comme Ophélie, tandis que Bastiano, à ce moment-là, est déjà dans le jeu. Nous trouvons un autre aspect du personnage d'Ophélie dans Selia. Au début du livre, Bastiano séduit Selia, une fille de sa classe, de qui il aime à se moquer. En buvant un café avec elle, il lui demande de coucher avec lui. A son grand étonnement, elle accepte. Il se sent donc obligé d'aller jusqu'au bout. Il la prévient que ça va peut-être faire mal, puisque c'est la première fois.

Le reste n'a aucun intérêt ; ce n'était même pas dégoûtant, pensai-je lorsqu'elle se traînait à quatre pattes jusqu'à la salle de bain.¹

Il la quitte juste après et ne la revoit que plusieurs semaines plus tard, à une fête. Elle marche pieds nus, la salive coulant de sa bouche et elle demande si quelqu'un a vu Fröding. Elle est devenue folle, comme Ophélie. De même, lorsqu'il reviendra de l'étranger, Selia sera la première personne que Bastiano rencontrera. Elle est sortie de l'hôpital pour le week-end, mais elle est toujours repliée sur elle-même, enfermée dans son monde, absente de la réalité. Elle bave et s'essuie avec ses cheveux. Désespéré, Bastiano lui dit qu'il l'aime, qu'il l'a toujours aimée, puis se sent coupable de tous ces mensonges et comprend enfin combien il a profité d'elle. A la gare, elle entre dans un taxi avec ses parents et elle est « avalée par sa vie » ; perdue dans la folie.²

Si Bastiano a le rôle de Hamlet dans les relations amoureuses, c'est plutôt son frère qui tient ce rôle, quand il s'agit de la relation avec la mère et le père. Les deux frères ont une image idéalisée de leur père, qui était un homme merveilleux et un personnage politique populaire dans la ville. De même, le père de Hamlet était le meilleur roi et le meilleur homme aux yeux de son fils. Mais Bastiano n'a pas de souvenirs personnels de son père, car il était trop jeune à sa mort. Sigfrid, par contre, se souvient et souffre de son absence. La relation entre Sigfrid et sa mère n'est, dès lors, pas sans complications. Il n'accepte pas qu'elle soit heureuse, il veut qu'elle souffre, comme lui, et qu'elle consacre sa vie à ses enfants et à son mari défunt. Sigfrid s'enfonce de plus en plus dans la tristesse et n'arrive pas à être heureux avec une femme. En comprenant que sa mère éprouve des sentiments pour Bengtsson, il se met en colère. Pour lui, c'est une trahison,

¹ « Resten har inte nåt intresse; det var inte ens äckligt, tyckte jag när hon kröp ut i badrummet. » *ibid.*, p. 17.

² « uppslukad av sitt liv » *ibid.*, p. 116.

un acte qui souille la mémoire du défunt. Sigfrid est complètement enfermé dans le deuil, comme Hamlet. Dans une tentative désespérée, il détruit son livre pour essayer de tuer par là son chagrin, mais il est trop tard. A la dernière page du livre, lorsque les deux frères volent des pommes dans le jardin de Selia, Sigfrid se couche par terre, le visage contre le sol. C'est la mort de Sigfrid / Hamlet.

A la fin de *La Boule de pissenlit*, Tunström donne une ultime clé d'interprétation. Sigfrid vient de terminer son roman et il veut que son frère le lise. A travers Sigfrid, Tunström révèle alors que son livre a le même schéma mythique que celui de Shakespeare :

Et il [Sigfrid] a expliqué que son livre avait le même schéma que Shakespeare ou quelqu'un comme lui, comme si c'était si intéressant que ce soit le même que quelqu'un avait utilisé avant.¹

5. D'autres écrivains

Outre ces écrivains déjà traités, maints autres sont présents dans l'œuvre de Tunström. Nous ne pouvons pas tous les étudier ici mais dans ce chapitre nous en analyserons quelques uns qui nous semblent particulièrement importants.²

Nous avons constaté que Tunström a été influencé par le romantisme. Parmi les écrivains romantiques qui l'ont influencé, il faut signaler **Carl Jonas Love Almqvist** (1793-1866) qui, s'il n'est pas du Värmland, comme l'est par exemple Geijer, y a néanmoins vécu pendant une courte période, s'y installant comme paysan et essayant d'y réaliser ses rêves idéalisés de vie à la campagne. Contrairement à la plupart des autres romantiques, qui utilisaient la poésie comme forme d'expression, Almqvist écrivait surtout en prose, ce qui, en l'occurrence nous le rend particulièrement intéressant. Il a beaucoup mélangé les genres. Comme nous l'avons déjà signalé, la séparation des genres était peu importante aux yeux des romantiques ; on pourrait même dire que la fusion de ceux-ci, comme expression sincère de la spontanéité de l'artiste,

¹ « Och han förklarade att hans bok hade samma mönster som Skakespeare eller nån sån, precis som om det skulle vara så intressant, att det var samma som nån haft förut. » *ibid.*, p. 221.

² Notons tout de même quelques noms parmi ceux que nous n'étudierons pas : F. Garcia Lorca, Leonard Cohen, André Breton, Albert Camus, Hjalmar Söderberg.

était un de leurs objectifs. Nous voyons bien cette tendance à l'œuvre dans le "roman" d'Almqvist *Le Joyau de la reine* (1834) où sont mélangés la poésie, la prose et le théâtre.¹ De même *Amorina* (1822) est-elle une œuvre d'art complète, une synthèse des genres, où se mélangent la prose, le théâtre et des parties en vers ; mais Almqvist y varie de surcroît les styles passant facilement d'un style grave et relevé, à un style simple.² Ce mélange de genres et de styles est également, nous l'avons vu, typique de Tunström. Almqvist a présenté son roman comme "une fugue romantique". Dans une fugue, le même thème revient, distribué successivement aux différentes voix. Ce livre a très bien pu inspiré la polyphonie de Tunström. La musique est, en fait, souvent présente dans l'œuvre d'Almqvist et il a, par exemple, lui-même mis en musique ses poèmes *Songes*. Almqvist expose sa vision du rôle de la femme dans la nouvelle *Ça va bien* (*Det går an*, 1838).¹ Il y argumente en faveur d'une relation libre entre l'homme et la femme, sans mariage, mais néanmoins construite sur une communauté entre les deux. La femme ne doit pas être dépendante de l'homme dans la société. Nous retrouvons ce féminisme dans l'œuvre de Tunström, surtout dans *Les Filles des dieux*.

C'est dans *Le Cas des framboises* que l'influence d'Almqvist sur Tunström est la plus visible. Tunström nous en donne un indice en laissant Buller demander à Johan s'il connaît bien son Almqvist. De même Sara fait-elle référence à Sara Videbäck dans *Ça va bien*. Sara Videbäck représente la femme indépendante et ressemble en cela à Mormor (la mère de Sara) dans *Le Cas des framboises*. Le personnage de Tunström élève seule sa fille à telle enseigne que le père n'est même pas mentionné. En fait, il n'est pas parti ni décédé, mais tout simplement inexistant. Entre Mormor et Buller, la relation est égalitaire. S. Hammar constate, à ce propos, que Tunström donne une nouvelle version, plus moderne, des idées d'Almqvist sur l'égalité des sexes.² Tunström enseigne que la femme doit être émancipée comme la Sara d'Almqvist, mais qu'une société matriarcale n'est pas meilleure qu'une société patriarcale. Johan n'est donc pas un Albert, qui se laisse influencer par sa femme, mais un individu indépendant. Sara et Johan représentent donc une relation où le partage est complet et où le mot clé est *ensemble*. Leurs quatre mains sur les rames symbolisent, selon S. Hammar, cette coexistence :

¹ Carl Jonas Love ALMQVIST, *Le Joyau de la reine*, Paris, José Corti, 1996.

² Carl Jonas Love ALMQVIST, *Amorina*, Stockholm, Norstedts, 1977.

Maintenant les mains travaillaient les unes sur les autres, comme dans les moments sérieux de la vie. Ainsi commence le printemps de la vie.³

Tintomara, dans *Le Joyau de la reine*, est un être différent et asexué, ni homme, ni femme. Il/Elle ne se laisse pas intégrer dans les conventions de la société. Innocent(e), il/elle est victime des intrigues des autres et exécuté(e). Ce personnage a, en effet, autant de mal à s'intégrer que les hommes différents chez Tunström. La femme soi-disant tuée, Monica, fait penser à Tintomara, qui attire les hommes et les femmes, mais qui est incapable d'aimer en retour. Monica est comme Tintomara indifférente et inconsciente des effets qu'elle produit sur les autres.

Fédor Dostoïevski (1821-1881), et son idée de "surhomme", semblent avoir été importants pour Tunström. J.-L. Perrier le cite comme une de ses références et ajoute que l'écrivain russe se trouve entre les lignes du dernier roman de Tunström.⁴ C'est pourtant surtout dans les premiers romans que nous observons l'influence de Dostoïevski. Le personnage principal de *Quarantaine*, Henrik, vit, après la mort de son père, dans une famille d'accueil, avec sa nouvelle mère et le frère de celle-ci, Oncle Rasenack. Rasenack est un nom qui sonne russe et fait penser au Raskolnikov de *Crime et Châtiment* (1866).⁵ Le livre que Henrik est en train de lire au début du roman pourrait très bien être ce livre de Dostoïevski. Rasenack est un homme malade et c'est pourquoi il vit avec sa sœur « dans la salle d'attente de la mort ». ⁶ C'est un homme silencieux qui souffre des nerfs depuis une expérience difficile. Henrik le déteste et le considère comme un rival, car il veut l'amour de sa belle-mère pour lui tout seul. Lorsqu'il est adulte et prêt à quitter la maison, il refuse de partir avant Oncle Rasenack. La nuit, Henrik a « des rêves rasenackais : ils parlaient tous d'un homme grand qui étranglait un plus petit ». ⁷ Rasenack refuse d'aller à l'hôpital mais Henrik pousse sa mère à l'y envoyer quand même. Dans le taxi, Rasenack se suicide. Henrik a donc gagné et peut enfin partir. Les « rêves rasenackais » continueront néanmoins à le suivre.

¹ Carl Jonas Love ALMQVIST, *Det går an*, Stockholm, Litteratufrämjandet, 1985.

² Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 239-244.

³ « Nu arbetade händerna ovanpå varandra, som i livets allvarliga stunder. Så börjar livets vår. » *Hallonfallet*, p. 10.

⁴ Jean-Louis PERRIER, "Tunström à la lumière de Sunne".

⁵ Fédor DOSTOÏEVSKI, *Crime et Châtiment*, Paris, Flammarion, 1990.

⁶ « i ett dödens väntrum » *Karantän*, p. 11.

⁷ « rasenackska drömmar: de handlade alla om en stor människa som ströp en mindre » *ibid.*, p. 13.

Raskolnikov commet, dans *Crime et Châtiment*, un meurtre pour l'argent mais surtout pour se prouver qu'il est « un homme, et non un pou ». ¹ Il considère qu'il est au-dessus de la loi et que son meurtre est un acte utile car le monde sera meilleur sans cette femme horrible qu'il tue. Il se considère comme un "surhomme" et il a le droit de décider qui peut vivre et qui doit mourir. Cependant, il est ensuite hanté par des remords et subira une peine de prison, mais il est surtout torturé par des sentiments de culpabilité et de mépris envers lui-même. A la fin du roman, Dostoïevski lui ouvre une autre voie : celle de l'amour dévoué. Grâce à Sonia, Raskolnikov a devant lui un avenir meilleur.

Pour Henrik, Rasenack est un obstacle qui doit être écarté et il pense, tout comme Raskolnikov, avoir le droit de le faire. Il provoque donc sa mort, il élimine son seul rival et devient ainsi un "surhomme" dostoïevskien, lui qui se débarrasse d'un homme inutile.

[...] famille après famille porte une maladie cachée et, tôt ou tard, le sang doit être purifié et le corps qu'elle choisit devient une victime. Mais Rasenack n'était pas de mon sang... ²

La première phrase indique que Rasenack est le maillon faible qui doit être tué pour le bien de l'humanité. La dernière phrase, au contraire, semble, à première vue, montrer que Henrik regrette et que c'était une erreur de le tuer, qu'il n'en avait pas le droit. Cependant, cette phrase peut être lue différemment : Henrik se considère comme meilleur par rapport à Rasenack. Ils ne sont pas du même sang, car Henrik est un homme et Rasenack un pou. Le Raskolnikov de Dostoïevski regrette son crime et il change, ce qui n'est pas le cas de Henrik. Celui-ci ressemble, en effet, davantage à un personnage d'un autre livre de cet écrivain russe. L'origine du personnage "surhumain" de Raskolnikov se trouve dans *Les Carnets du sous-sol* (1864). ³ "L'homme du sous-sol" de Dostoïevski est un individu, un "surhomme" qui a choisi la position du sous-sol à la place de celle de la gloire. Il se décrit lui-même comme un être abominable : « Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant. Un homme repousoir, voilà ce que je suis. » ¹ Il a sacrifié l'amour pour ne pas trahir son individualisme, marqué par le mépris de soi et de la culpabilité. Le roman est son histoire et il la raconte pour se confesser et

¹ Fédor DOSTOÏEVSKI, *Crime et Châtiment*, p. 582.

² « [...] släkte efter släkte bär inom sig en dold sjukdom och någon gång måste blodet renas och den kropp den väljer blir ett offer. Men Rasenack var inte av mitt blod... » *Karantän.*, p. 63.

³ Fédor DOSTOÏEVSKI, *Les Carnets du sous-sol*, Paris, Babel/Actes Sud, 1992.

s'autopunir. Ce livre est cité dans *Le Voleur de Bible*, où Largo est en train de le lire. La situation du personnage principal reflète ici celle de Johan en prison.

Henrik, dans *Quarantaine*, repousse l'amour que représente Maren car il doit être malheureux. Le salut n'est pas possible dans son monde de culpabilité et de mépris de soi. Henrik ressemble donc davantage à cet "homme du sous-sol" qu'à Raskolnikov, car Tunström ne donne aucun espoir à la fin de son roman. Comme le narrateur des *Carnets du sous-sol*, Henrik reste au point zéro.

Dans *La Boule de pissenlit*, le personnage principal fait aussi penser au surhomme de Dostoïevski. Bastiano pense qu'il est supérieur aux autres, qu'il a le droit de jouer avec eux, de les mépriser et de se moquer d'eux. Irwing et Selia sont deux personnages qui subissent ses réflexions et commentaires. Lorsque Irwing craint de ne pas réussir son baccalauréat, Bastiano lui répond qu'il va réussir car le système veut que tout le monde réussisse : « Pas dans ce système. Tout le monde doit arriver, des poux et des hommes. »² Selon Bastiano, son camarade de classe ne mérite pas de réussir, car il fait partie des « poux ». Bastiano ne va pas, comme Raskolnikov, jusqu'au meurtre, mais il tue symboliquement Rita Karin, il pousse Selia à la folie et détruit le manuscrit de son frère. Même s'il a des moments de remords et de culpabilité, il repousse ces sentiments. Il refuse de se regarder en face :

Non, je n'ai jamais profité de personne, ce n'est pas dans ma nature, je l'assure. J'aime trop les êtres humains. Mais oui. Honnêtement.³

Tandis que Raskolnikov comprend finalement que ce qui compte vraiment est l'amour qui se sacrifie, Bastiano continue à vouloir maîtriser le monde et il perd par conséquent Rita Karin. Tunström montre ici qu'un tel individualisme est impossible et ne mène pas au bonheur. Ni Henrik, ni Bastiano ne peuvent vivre avec eux-mêmes, même s'ils ne savent pas pourquoi.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² « Inte i det här systemet. Alla ska fram, löss och folk. » *Maskrosbollen*, p. 37.

³ « Nej, jag har aldrig utnyttjat nån, det ligger inte för mig, jag försäkrar. Jag älskar människor för mycket. Ja visst. På heder. » *ibid.*, p.115.

Gunnar Ekelöf (1907-1968) est un écrivain suédois que Tunström nomme souvent dans son œuvre. *Les Saints géographes* commence par une devise placée en exergue qui, selon l’auteur, est tirée du poème “La Nonne de Spalato” de Gunnar Ekelöf. Cependant, ce poème n’existe pas. Ekelöf a, par contre, publié un recueil de poèmes intitulé *Guide pour les enfers (Vägvisare till underjorden)* en 1967, sorti en France en 1979, au milieu duquel se trouve un poème intitulé “La Novice de Spalato 1-6/7/6-1”, qui ressemble aux lignes “citées” par Tunström.¹

Vignette : Sépare-moi de l’Ange, et je guérirai
Sépare-moi de l’Ange et je serai malade
Ma vie avec elle est aussi facile que difficile
Gunnar Ekelöf, La Nonne de Spalato²

Elle dit : – Éloigne-moi de l’Ange et je guérirai
Éloigne-le de moi et je serai malade
Avec lui, ma vie est difficile
est facile à la fois³

En vérité, l’indication adressée au lecteur dans l’exergue ne concerne pas tant le passage, cité de mémoire, sans précision, que le titre du recueil dont il est censé être extrait (*Guide pour les enfers*), titre qui suggère un motif central de la narration de Tunström : le *descensus ad inferos*. Le narrateur / personnage principal fait, pendant le roman, une véritable traversée des Enfers. Une telle allusion, à ce point “déformée” demande beaucoup de recherches de la part du lecteur. Cependant, une fois qu’il l’a trouvée, elle l’aide à mieux comprendre le thème central du roman. Le narrateur Jacob pense longtemps que le but de ses voyages est d’accomplir les projets des “Saints géographes”. Pourtant, cela ne lui donne rien. En réalité, son but est plutôt de faire un voyage aux Enfers, afin de pouvoir recréer et ensuite renaître. Le fondateur de l’association, Georg, lui sert de guide dans ce voyage : il est le guide aux Enfers dont parle le poème d’Ekelöf.

¹ Gunnar EKELÖF, *Guide pour les enfers ; Vägvisare till underjorden*, Stockholm, Bonniers, 1967. Voir aussi à ce propos Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 149-150.

² *Les Saints géographes*, p. 11.

³ Gunnar EKELÖF, *Guide pour les enfers*, p. 65.

Dans *Le Buveur de lune*, Halldór raconte qu'il fait partie des « Enfants de l'Indépendance ».¹ Ils sont 11000 personnes, nées un jour de juin 1944, lorsque l'Islande est devenue une république. Le président avait, neuf mois auparavant, demandé au peuple de faire des enfants pour le bien de la future nation. Cette idée vient de **Salman Rushdie** (1947-) et de son roman *Les Enfants de Minuit* (1981), le titre désignant les enfants qui sont nés au moment où l'Inde est devenue indépendante.² Caj Lundgren constate que l'on pourrait même parler d'un plagiat, mais qu'à notre époque intertextuelle, un tel emprunt est accepté.³ « Pourquoi nos fables modernes ne feraient-elles pas partie du trésor commun des contes, pour être utilisés librement par celui qui vient à en avoir besoin ? »⁴ Rushdie ne semble pas avoir exercé une influence particulière sur Tunström, mais cet exemple montre qu'il utilise, en effet, des histoires de la littérature contemporaine comme des mythes modernes, de la même manière qu'il utilise les mythes classiques ou bibliques.

Une citation du *Fils de la servante* (1886-1887) d'**August Strindberg** (1849-1912) ouvre le roman *Le Gamin du pasteur*.⁵ Ce livre largement autobiographique de Strindberg est un règlement de compte avec son passé où l'écrivain montre un personnage principal, Jean, qui a du mal à trouver sa place dans la famille et dans la vie.⁶ L'enfance de Göran ne ressemble pas beaucoup à celle de ce Jean, qui grandit sans amour et dans la peur, mais il existe pourtant des points communs entre les deux livres. Le titre du roman de Strindberg est une allusion à la Bible et l'histoire d'Agar et de son fils Ismaël⁷ Or la mère de Strindberg était, en effet, une servante. Strindberg veut ainsi montrer qu'il vient de la classe inférieure et décrire la société dans cette perspective-là. Tunström écrit son livre du même point de vue.

L'épigraphe dans *Le Gamin du pasteur* dit :

¹ *Le Buveur de lune*, p.55.

² Salman RUSHDIE, *Les Enfants de Minuit*, Paris, Librairie générale française, 1997.

³ Caj LUNDGREN, "En lyckligt återfunnen generositet" ("Une générosité heureusement retrouvée"), *Svenska Dagbladet*, 28/06/1996.

⁴ « Varför skulle inte också våra moderna fabler räknas in i den allmänna sagoskatten, att fritt brukas av den som råkar behöva dem? » *ibid.*, p. 2.

⁵ August STRINDBERG, *Le Fils de la servante*, Paris, Folio/PUF, 1921.

⁶ Le deuxième prénom de Strindberg était Johan.

⁷ Voir "Genèse"

... mais le fait persista. Il ne devint jamais lui-même ; il ne fut jamais affranchi, jamais un individu achevé. Il resta comme le gui, qui ne peut pousser sans être soutenu par un arbre : il devint une plante grimpanche, qui devait se chercher un tuteur.¹

August Strindberg estimait qu'il n'était pas devenu un individu, ce qu'il exprime à plusieurs reprises dans le livre. Enfant, il a commencé sa vie dans le désir d'évoluer et il est pourtant toujours resté comme il était. Son passé, l'enfance, le retient et l'empêche de devenir l'homme qu'il veut être. La référence au livre de Strindberg donne un premier indice que *Le Gamin du pasteur* est un roman autobiographique. De plus, le narrateur, Göran, est aussi un jeune homme qui a du mal à se libérer, à devenir une personne à part entière. A la fin du livre, Göran se rend compte qu'il attendait toujours « une affirmation que j'étais mûr pour m'en aller »² L'obstacle le plus important qui empêche cette évolution individuelle est dans le livre de Strindberg et dans celui de Tunström le lien fort à un parent décédé. Le Jean de Strindberg a perdu sa mère au même âge que le Göran de Tunström a perdu son père. Les mots cités dans *Le Gamin du pasteur* sont extraits du chapitre trois du *Fils de la servante*. Ce chapitre s'intitule "Loin du foyer" car Jean est pour la première fois envoyé en pension à la campagne.³ Sa mère lui manque et il pleure souvent. « Toute sa vie il aura ce regret de sa mère, il se sentira seul. Était-il venu au monde avant terme ? était-il né prématurément ? qu'est-ce qui le rattachait ainsi aux fibres maternelles ? A ces questions il ne trouva jamais de réponse ni dans les livres ni dans la vie, mais le fait persista. »⁴ Comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises dans ce travail, le narrateur tunströmien n'arrive pas non plus à se libérer de son père décédé. Les romans *Les Saints géographes* et *Les Filles des dieux* présentent, par exemple, un personnage, Jacob, qui se perd dans une quête de son passé. *Le Gamin du pasteur* évoque le deuil de ce père si cher à Göran Tunström et ce manque aura de l'importance dans tous ses romans. Un autre obstacle apparent dans les deux livres est la loi de Jante. Jean explique, dans *Le Fils de la servante*, comment l'opinion des autres paralyse sa progression : « Que diront les gens ? fut ensuite le refrain. Et par là sa personnalité fut minée ; l'enfant ne pouvait jamais être lui-même ; il

¹ «... men förhållandet kvarstod: han blev aldrig sig själv, aldrig frigjord, aldrig en avslutad individ. Han förblev en mistel, som icke kunde växa utan att bäras upp av ett träd; han blev en klängväxt, som måste söka ett stöd. » *Prästungen*, p. 5. Cette citation se trouve à la page 49 du *Fils de la servante*.

² « ett bejakande av att jag var mogen att ge mig ut » *Prästungen*, p. 268.

³ August STRINDBERG, *Le Fils de la servante*, p. 48-58.

⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

dépendait toujours de l'opinion flottante d'autrui et jamais il n'avait confiance en lui-même pour quoi que ce fût, sinon dans les rares moments où il sentait son âme énergique agir indépendamment de sa volonté. »¹

Dans son œuvre, Tunström parle aussi, souvent, d'**Edith Södergran** (1892-1923), femme écrivain suédophone de Finlande. Selon Jean-Louis Perrier, la phrase « 'Il y a des instants qui volent nos vies' » vient de Södergran et elle résume l'un des thèmes principaux des romans de Tunström.² J.-L. Perrier précise pourtant que Tunström s'intéresse plus à ce qui résulte d'une catastrophe qu'à la catastrophe elle-même. Nous trouvons une allusion à un poème de Södergran dans *Le Buveur de lune*. La rencontre entre Halldór et Lára est inattendue. Elle attend un homme, n'importe quel homme, qui lui apportera du cognac. Lára vient de quitter son mari, le cousin de Halldór. Vu la situation, ce dernier ne souhaite pas avoir une relation avec elle mais elle l'invite et il ne peut dire non.

'Ah, c'est toi qu'ils ont envoyé.' 'Oui', répondit celui qui venait d'être ressuscité d'entre les morts, 'tu attendais un homme. Tu m'as trouvé. Tu es déçue ?'³

Dans le poème très connu de Södergran "Le jour se refroidit" ("Dagen svalnar") du recueil *Poèmes (Dikter, 1916)*, la femme s'adresse à son amant en disant :

Tu cherchais une fleur
et trouvas un fruit.
Tu cherchais une source
et trouvas une mer.
Tu cherchais une femme
et trouvas une âme –
tu es déçu.⁴

La femme exprime sa déception car elle attend beaucoup plus de leur relation ; mais l'homme n'est pas prêt à lui donner ce qu'elle désire. Tunström reprend ici les quelques lignes du poème mais inverse les rôles. C'est l'homme qui cherche une relation entière

¹ August STRINDBERG, *Le Fils de la servante*, p. 17.

² Jean-Louis PERRIER, "Tunström à la lumière de Sunne".

³ *Le Buveur de lune*, p. 226.

⁴ « Du sökte en blomma och fann en frukt. Du sökte en källa och fann ett hav. Du sökte en kvinna och fann en själ – du är besviken. » Edith SÖDERGRAN, *Samlade dikter*, Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1992, p. 9.

et la femme qui veut une aventure. Tunström utilise trois propositions, pour reprendre les trois phrases du poème de Södergran. Il reprend le verbe trouver et remplace le verbe chercher par attendre, ce qui, dans ce cas, signifie la même chose, et finit par la même proposition : « Tu es déçue ». Dans le texte original, il n'y a pas de point d'interrogation, ce qui est important. Le lecteur comprend qu'il s'agit d'une question mais que Halldór connaît la réponse. C'est pratiquement une affirmation, comme dans le texte de Södergran. Dans le poème de Södergran, la femme n'a plus d'espoir. Les mots de Halldór annoncent ainsi le désespoir qui va suivre. Halldór est un grand romantique, qui cherche son *Tu Absolu*, alors que Lára veut être seule avec sa nature et a peur d'être obligée de retourner en ville. Elle ne veut donc pas *voir* Halldór, le connaître. Elle a seulement besoin de lui physiquement, comme l'homme dans le poème de Södergran a besoin de la femme. Halldór est tout simplement l'homme qui se trouve devant elle. Ces quelques phrases sont essentielles pour comprendre la suite des événements. Lára s'absente tout de suite après l'acte sexuel, car elle ne s'intéresse pas aux gens. Halldór en tombe amoureux mais n'arrive jamais à l'atteindre, à devenir quelqu'un pour elle. Après la naissance de leur fils, elle disparaît pour toujours et Halldór est blessé pour la vie.

6. Les contes

Les romans de Tunström présentent des éléments qui rappellent les contes de fées. L'histoire d'amour entre Johan et Hedvig dans *Le Voleur de Bible*, est, par exemple, ponctuée par des références aux contes de fées sur les princes et leurs princesses. Traditionnellement, les contes de fées se terminent bien, ce qui n'est pas le cas dans le roman de Tunström. Ici, le conte donne un contrepoids heureux mais qui renforce l'idée d'échec et de tristesse. Johan veut être un prince qui sauve sa princesse, Hedvig. A plusieurs reprises, il parle d'un château. « Longtemps j'avais cru que, maintenant que j'avais atteint l'orée, nous allions nous prendre par la main et courir ensemble vers des prés, des châteaux et la liberté. »¹ Le but de ses études est de réussir dans la vie, pour pouvoir offrir une meilleure existence à Hedvig, c'est-à-dire lui donner le château qu'elle a mérité après une enfance misérable. Hedvig est Cendrillon, qui a dû s'occuper de la maison, de ses frères et de ses sœurs. Certes, la vraie Cendrillon n'a pas de mère et

Hedvig en a une, Ida, mais celle-ci est souvent absente. Ida n'a pas, non plus, la capacité de protéger les enfants du père violent, ce que Hedvig doit faire à sa place. Elle est comme un tampon entre Fredrik et le reste de la famille. Elle est la seule à pouvoir jouer ce rôle, car elle est sa préférée. Mais elle paye très cher ce "privilège" car en essayant de protéger sa mère contre les viols répétés de Fredrik, Hedvig s'y expose d'autant plus. Elle est probablement victime d'une relation incestueuse. Toute cette souffrance et le poids de ces responsabilités trop grandes pour une jeune fille mènent Hedvig à l'hôpital. C'est la seule possibilité qui lui est restée d'échapper à cet enfer. Enfermée dans l'hôpital, comme une princesse emprisonnée dans une tour de château fort, elle attend son prince. Mais elle doit l'attendre très longtemps. Malgré les lettres qu'elle lui envoie, Johan ne vient pas, ce qui l'oblige à changer le cours du conte, à s'enfuir de sa prison et à partir à la recherche de son prince.

Johan est un infirme qui ressemble, selon Hedvig, à une grenouille. Elle est donc consciente qu'il n'est pas un prince, mais, étant une grenouille, il est aussi capable de se transformer en prince. Grâce à un baiser, la transformation pourrait avoir lieu. Or Johan n'est certainement pas un prince, pas même un prince déguisé, mais un homme, avec des défauts. Il ne peut pas remplir les exigences de sa princesse, ce dont finalement, Hedvig, déçue, se rend compte :

Hedvig riait. – Sauver la grosse Hedvig du loup, non mais ! Lui offrir un château et de beaux habits ! Vivre avec une grenouille dans le château !²

Elle sait maintenant que Johan ne sera jamais qu'une grenouille, que la transformation n'aura pas lieu. Dans cette citation, nous observons la présence du loup, symbole du danger et du mal dans les contes, et, une fois encore, le château, symbole de la vie heureuse. Hedvig est toujours prisonnière du loup et le château est définitivement hors de portée. Le "conte de fées" se termine donc mal. Hedvig et Johan se rejoignent dans un acte sexuel mais sans que cette rencontre soit entière, car ils n'échangent même pas le baiser nécessaire à la transformation. Johan reste une grenouille et Hedvig reste seule et prisonnière.

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 779.

² *Ibid.*, p. 782.

A. Varga souligne l'importance des contes de fées dans *L'Oratorio de Noël*.¹ Dans le passage sur le roi canon, nous retrouvons la tradition du chiffre trois. Fonzo, le roi canon, raconte l'histoire de son vol. Lorsqu'il s'envolait, ses parents criaient :

‘*Alfons*, mon petit, ne vas pas te rompre le cou’, et je volais, et notre voisin le procureur criait : ‘*Alfons*, fais attention à notre drapeau suédois’, et notre voisin le prêtre, le vieil humaniste, disait : ‘*Alfons*, ne vas pas voler trop haut comme Icare’²

Dans cette traduction, seulement le prénom est répété trois fois, tandis qu'en suédois, le verbe l'est aussi.³ A. Varga constate aussi que la fin moralisatrice de l'histoire (Alfons s'écrase par terre) a également pour origine les contes.

De même, dans l'épisode de l'enlèvement du fou et du voyage aventureux dans la nuit, nous trouvons d'autres motifs tirés des contes. Selma aide Sidner et Splendid à sauver le fou de l'asile. (Sur le plan réel, tout se passe dans un rêve de Sidner.) Selma conduit l'attelage.

– Puis-je vous embrasser ? demanda soudain le fou.
– Bien sûr, jeune homme, mais il te faudra soulever toi-même ma voilette.
– Mais je suis un crapaud.
– Embrasse-moi et nous verrons avant le lever du jour.⁴

Selon A. Varga, cette allusion annonce une transformation, davantage accentuée par le motif du “Petit Chaperon Rouge”.⁵ Tout comme Le Petit Chaperon Rouge pose des questions au loup déguisé en grand-mère, Sidner demande à Selma :

– Madame Selma, pourquoi portez-vous une voilette sur le visage ? demanda Sidner.
– C'est pour que je ne me reconnaisse pas. [...]
– Pourquoi fouettez-vous tant les chevaux, madame ?
– C'est pour que personne n'aille penser que c'est moi.
Comment quelqu'un irait-il imaginer que Selma Lagerlöf fouette ses chevaux si sauvagement ?⁶

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 27-28.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 213. (Souligné par nous.)

³ « 'Lille *Alfons*, akta dig, så att du inte bryter nacken', och jag flög, och vår granne landsfiskalen skrek : '*Alfons*, akta vår svenska flagga' och vår granne prosten, den gamle humanisten, sa : '*Alfons*, akta dig så att du inte flyger för högt som Ikaros'. » *Juloratoriet*, p. 59. (Souligné par nous.)

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 238.

⁵ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 34-36.

⁶ *L'Oratorio de Noël*, p. 236.

Selma n'est pas elle-même, elle est déguisée. Comme l'explique Anita Varga, cette transformation montre la différence entre la personne réelle, Selma Lagerlöf, et la conteuse d'histoires fantastiques. Ici, elle est « la Selma de la nuit »¹ et ressemble à un de ses propres personnages. Selma a la capacité de se transformer mais aussi de transformer les autres, comme elle le fait dans sa création artistique. Cependant, la transformation n'a pas lieu, car à la fin de la nuit, le fou est toujours le même fou. En fait, il n'arrive jamais à embrasser Selma et cette dernière redevient elle-même avec le lever du jour. Pour Sidner, aucune transformation non plus n'est possible, car il n'est pas encore prêt à quitter son état de deuil. Selma veut l'embrasser mais il refuse.

Dans ce même passage de *L'Oratorio de Noël*, on trouve aussi une allusion aux *Aventures de Tom Sawyer* (1876) de Marc Twain (1835-1910).² Sidner et Splendid ressemblent beaucoup à ce couple d'ami, dont l'un est extraverti (Splendid) et l'autre introverti (Sidner). C'est toujours Splendid / Huckleberry Finn qui attire Sidner / Tom Sawyer dans l'aventure. Tunström nous donne la clé qui conduit à cet hypotexte en laissant Splendid lire l'histoire à haute voix pour Sidner lorsqu'il est malade.³ Dans le rêve de Sidner, Splendid propose de partir en aventure pour sauver le fou. Le passage où Sidner, Splendid et Selma sont sur un radeau pour aller sur l'île de Malön renvoie au passage dans le livre de Twain, où Huckleberry Finn, Tom Sawyer et un troisième garçon voyagent sur un radeau sur le Mississippi. Dans *L'Oratorio de Noël*, ils entendent au loin un bateau à vapeur et ils ont peur que Polly ne les voit. Les références sont donc évoquées explicitement par les mots « radeau », « Mississippi », « bateau à vapeur » et « tante Polly ».⁴ Selon A. Varga, les allusions à ce livre accentuent la dimension d'aventure du rêve de Sidner, parce qu'il s'agit justement de références à un livre d'aventures pour garçons.⁵

¹ *Ibid.*, p. 238.

² Marc TWAIN, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Paris, Flammarion, 1996.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 239, 242, 240, 241.

⁵ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 30-31.

II. L'intertextualité mythique

Les mythes se trouvent entre la littérature et la vie et aident à créer une unité dans l'existence, à comprendre celle-ci. S. Hammar explique que l'écriture de Tunström tout entière est mythique, ce qui signifie que, dans son monde littéraire, deux mondes se côtoient : l'un, visible, qui décrit ce que les sens peuvent percevoir, et l'autre, invisible, où nous avons besoin des mythes, de l'art et des rêves pour comprendre. Elle constate que les deux paires mythiques Dante / Béatrice et Orphée / Eurydice apparaissent partout dans son œuvre. « L'un libère, l'autre mène à la chute. »¹ A. Varga a, dans un article intitulé "Le mythe comme modèle d'interprétation de la vie"², montré les correspondances entre les mythes et *L'Oratorio de Noël*. A l'en croire, Tunström utilise, dans ce livre, le même schéma d'événements et de personnages que celui que nous trouvons dans les mythes et il l'incorpore dans le texte moderne pour que les personnages agissent selon le schéma du mythe. Nous allons donc étudier, à partir des marqueurs intertextuels, les schémas mythiques utilisés par Tunström et leurs fonctions respectives. Nous verrons qu'il utilise des mythes de l'Antiquité, la mythologie nordique, mais aussi d'autres mythes plus récents mais qu'il les adapte à son texte. De plus, il retourne souvent les images, si bien que les mythes ne sont pas toujours facilement reconnaissables. Un personnage porte, par exemple, le masque d'Orphée, puis un autre personnage reprend ce masque et les rôles changent.

¹ « Det ena befriar, det andra leder till undergång. » Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 32.

² Anita VARGA, "Myten som livstydningmodell", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3, 2002, p. 47-54.

1. Orphée et Eurydice

Le mythe d'Orphée et Eurydice est sans doute l'hypotexte le plus courant dans l'œuvre de Tunström, ce que plusieurs chercheurs ont déjà constaté. Ce mythe raconte l'histoire d'Orphée et de sa femme Eurydice, tuée par un serpent et descendue aux Enfers. Orphée refuse d'accepter sa mort et la rejoint afin de persuader les puissances des Enfers de la laisser repartir. Orphée joue divinement de la lyre. Grâce à sa musique, il peut obtenir ce qu'il désire mais à une seule condition : il doit promettre de ne pas regarder sa femme avant d'être revenu à la lumière du jour. Il remonte en jouant et Eurydice le suit. Cependant, juste avant d'arriver, Orphée ne peut plus résister, il se retourne, la regarde et la perd pour toujours. Orphée meurt, lui aussi, peu après.¹ Déjà dans un des premiers romans de Tunström, *La Boule de pissenlit*, nous trouvons ce mythe d'Orphée et Eurydice dans le jeu des relations. Bastiano / Orphée a, au début, l'intention de revenir sauver Rita Karin / Eurydice de la mort symbolique, mais la trahit en l'oubliant pendant son voyage. Elle n'a pas la possibilité de s'en aller et reste donc aux Enfers, un endroit qui porte ici le nom de Sunne. Bastiano parti, Rita Karin écrit des lettres, qu'elle n'enverra jamais, où elle le supplie de revenir la sauver. Quand il revient enfin et lui dit qu'il l'aime, elle reprend espoir. Elle lui avoue regretter un peu et ne plus savoir si elle a pris la bonne décision, en restant à Sunne avec un autre homme. Elle finit par l'embrasser. Bastiano réussit donc à persuader Rita Karin de le suivre, il lui donne envie de quitter Sunne et tout ce qu'elle a pour le suivre. A partir de ce moment, Bastiano commence à hésiter à nouveau et cette hésitation est, en effet, sa deuxième trahison. Il parle du devoir et du scandale qu'il y aurait si elle rompait avec son fiancé, et lui dit que c'est à elle de prendre la décision. Elle comprend alors que tout est complètement terminé entre eux. Cette fois-ci, il la tue pour de bon : elle abandonne ses rêves.

Dans la relation entre Hans-Cristian et Paula, des *Saints géographes*, nous retrouvons aussi le mythe d'Orphée et Eurydice.¹ Paula est symboliquement morte à cause de sa psychose et elle se trouve dans les Enfers : le sous-sol de l'hôpital, où elle subit des électrochocs qui la transforment en statue. Elle supplie son mari de la sauver et il finit lui-même par descendre la rejoindre aux Enfers, car il réalise que c'est ce qu'il doit faire

¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome deuxième, Paris, Garnier Frères, 1953, p. 121-127.

pour la comprendre et pour pouvoir la sauver. Paula le suit ensuite lentement dans le monde réel, le monde vivant. Hans-Cristian est donc un Orphée qui réussit, tandis que Bastiano échoue comme l'Orphée du mythe.

L'Oratorio de Noël est un véritable voyage orphique. Aron a perdu sa bien-aimée dans un accident, comme Orphée, et, comme lui, il ne peut vivre sans elle. Parce qu'ils refusent tous les deux d'accepter cette mort, ils partent, Orphée pour les Enfers et Aron pour la Nouvelle Zélande, afin de récupérer l'être perdu. La Nouvelle Zélande se trouve géométriquement au-dessous de la Suède, donc dans une sorte d'enfer.² Aron échoue, comme Orphée, dans son projet de remonter son amour à la surface et à la vie. Tandis qu'Orphée remonte sans Eurydice, Aron reste dans la mort avec Solveig. A. Varga analyse le voyage de chagrin d'Aron à l'aide de ce mythe.¹ Comme Orphée, Aron veut ramener sa femme des morts, mais lui n'a rien de divin, il n'est qu'un père de famille, un homme simple. Son voyage ne s'effectue pas seulement de manière métaphorique, mais il voyage aussi réellement. Les ressemblances entre Aron et Orphée sont nombreuses : Ils perdent leur bien-aimée dans un accident, ne supportent pas de vivre sans cet amour et doivent faire un voyage vertical. Orphée guide Eurydice avec le son de sa lyre, Aron guide Solveig avec le son de sa voix. Orphée doit promettre de ne pas regarder sa femme, Aron craint d'effrayer Solveig et ainsi de l'obliger à retourner dans le pays de la mort. Orphée n'a pas la patience d'attendre et perd une deuxième fois Eurydice, Aron n'attend pas le point de rencontre mais regarde une femme sur le bateau et comprend qu'il ne s'agit pas de Solveig, la perdant ainsi une deuxième fois. Pour les deux, la première mort des femmes contient l'espoir d'une renaissance, mais après la deuxième, tout espoir est perdu. C'est pourquoi Aron se suicide. A. Varga a également trouvé des liens intéressants entre le roman de Tunström et le film *Orphée* de Jean Cocteau (1950). Dans le mythe, Eurydice est mordue par un serpent, mais dans le roman, ainsi que dans le film, Eurydice / Solveig est tuée dans un accident de vélo. Dans le mythe, la porte des Enfers s'ouvre grâce au chant d'Orphée, alors que dans le film le passage entre les deux mondes se réalise grâce à un miroir dans la chambre de leur maison. Dans le roman, Aron voit Solveig dans le miroir, qui se casse. Dans le film et le roman, ce sont les morts qui prennent contact avec Orphée / Aron ; dans le mythe,

¹ Voir aussi Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 159.

² Le mot suédois *underjorden* (les Enfers) signifie littéralement "sous-terre".

c'est Orphée qui rétablit le contact. L'Orphée de Cocteau reçoit des nouvelles du pays des morts à travers une autoradio et dans le roman le contact se fait par un émetteur de radio amateur. Aron croit que Tessa est Solveig déguisée, ce que Tessa provoque en partie en lui disant qu'elle n'est pas elle-même et qu'elle est revenue du pays de la mort :

Je sens souvent que je n'ai pas ma place ici, que je suis déguisée, que mon nom n'est pas mon nom, que mes pensées, mes rêves véritables ne devraient pas être admis dans le moi que je suis.²

Tu m'as ressuscitée d'entre les morts.³

De plus, elle envoie des photos d'elle sur lesquelles on ne la voit pas, car elle est cachée derrière des draps. Aron prend tout cela comme des signes de Solveig. En commençant son voyage en Nouvelle-Zélande, il est, en réalité, déjà parti, mentalement, depuis longtemps.

Plus tard dans l'histoire, le fils d'Aron reprend ce schéma orphique. Son Eurydice est Tessa, qu'il doit sauver des Enfers de la folie, où elle se trouve depuis l'abandon d'Aron. Elle n'est pas son épouse décédée mais elle deviendra plus tard sa femme et le schéma mythique s'accomplit ainsi. La raison du voyage de Sidner n'est plus, comme c'était le cas pour son père, le chagrin mais la culpabilité. Cependant, il espère toujours se libérer de son passé en allant de l'avant. Mais avant même de rencontrer Tessa, Sidner apprend qu'elle est déjà guérie et il se sent trahi. L'idée de la sauver avait donné un sens à sa vie, maintenant, il n'a plus de rôle à accomplir. Il a échoué dans son projet et il en souffre. E. Johansson explique que Sidner, en voulant sauver Tessa des Enfers, a repris à son compte le mythe d'Orphée qui avait animé son père mais qu'à la différence de celui-ci, il accepte d'abandonner le mythe et de la rencontrer, tel qu'en lui-même et telle qu'en elle-même, sans rôles à jouer.⁴ A son arrivée, Sidner et son père se confondent, surtout pour Tessa. Le fils reprend et accomplit le devoir de son père et les deux personnages se mêlent tout en gardant leurs traits de caractère individuels. Tessa et Mrs Whinter ont du mal à séparer Sidner de son père. Tessa dit en rencontrant Sidner :

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 101-117.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 259.

³ *Ibid.*, p. 265 ; 274.

⁴ Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 366.

Tu es... Oui, tu es le fils... d'Aron. J'écrivais des lettres... Tu étais triste, tu restais assis dans une cuisine...De la neige, il y avait beaucoup de neige.¹

En réalité, ses lettres étaient adressées à Aron et c'était lui qui était assis dans la cuisine. Après la mort de son père, Sidner envoie un télégramme « Father is dead. Letter follows. Aron. »² Il signe donc avec le nom de son père et indique en plus que la correspondance va continuer. Allégoriquement Sidner montre qu'il accepte de continuer le voyage et le rôle de son père : devenir Orphée. Dans la traduction française, cette ambiguïté est moins claire. La lettre est ici signée par le nom de Sidner, comme s'il s'agissait d'une erreur de la part de l'écrivain. « Father is dead. Letter follows. Sidner. »³

Le Voleur de Bible montre explicitement ses liens avec le mythe d'Orphée et Eurydice, dans la mesure où chacun des trois livres du roman commence par une citation extraite d'*Orfeus. Eurydike. Hermes.* de Rainer Maria Rilke. Johan conçoit ses études comme « un moyen pour charmer Hedvig et l'attirer hors des ténèbres », c'est-à-dire la sortir des Enfers.⁴ Mais il se trompe, puisque ce qui devrait la sauver la détruit à la place. Johan / Orphée est censé sauver sa bien-aimée des Enfers mais il échoue. « Qui avais-je été pour me croire capable de la sortir des ténèbres en chantant ? », se demande-t-il à la fin du livre.⁵ Lorsque Hedvig retrouve enfin Johan à Uppsala, elle le supplie de chanter la chanson. Son salut est encore possible, mais Johan ne sait pas de quelle chanson elle parle.

- Si tu promets de chanter la chanson, je viendrai.
- Quelle chanson ? [...]
- Je ne veux suivre que celui qui connaît la chanson.
- Mais quelle chanson ?⁶

Finalement, il comprend qu'il s'agit de la berceuse de l'enfance, la « chanson du lit » à l'aide de laquelle Hedvig retrouve certains de ses souvenirs.⁷ Cependant, il est trop tard

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 425.

² *Juloratoriet*, p. 234.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 377.

⁴ *Le Voleur de Bible*, p. 789.

⁵ *Ibid.*, p. 783. En suédois, nous trouvons le mot *underjorden*, les Enfers, à la place des ténèbres.

Juloratoriet, p. 338.

⁶ *Le Voleur de Bible*, p. 768.

⁷ *Ibid.*, p. 773.

et elle s'est enfoncée trop loin dans le pays des morts. « Essayer de la faire remonter sur la rive des vivants ne ressemblait à rien d'autre qu'à s'éteindre dans des sables mouvants. »¹ En réalité, elle a envie de mourir et ne permet pas à Johan / Orphée de la sauver. En fait, elle veut qu'il meure également pour se joindre à elle. Selon M. van Reis, Johan fait un trajet ascendant qui le mène de la classe ouvrière au savoir et à l'éducation, mais pour Hedvig, son Eurydice, le voyage est à sens inverse.² Johan n'a pas la capacité de donner, il a toujours emprunté ou volé. Il montre « un manque destructif d'attention sincère ». ³ C'est pourquoi Johan échoue et ne peut empêcher la mort de son amie. A. Tyrberg ajoute que ce roman est en réalité le mythe non accompli : Hedvig / Eurydice est morte et Johan / Orphée est bloqué aux Enfers.⁴ La relation entre Johan et Hedvig est à l'origine très proche. Leurs chemins se séparent à cause du projet de Johan. Son chemin monte vers la connaissance, celui de Hedvig descend jusqu'à l'asile, où Johan lui rend visite une fois. Il refuse cependant d'écouter ses appels au secours, étant trop occupé par son projet existentiel. Tyrberg explique que Johan trahit deux fois, Orphée une fois seulement. Ce dernier réussit à entrer aux Enfers et c'est seulement après, qu'il n'arrive pas à accomplir sa mission. Johan n'a d'abord même pas la capacité de descendre là où il aurait pu la rencontrer. « Je ne pouvais même pas tomber. »⁵ Finalement, il réalise que Hedvig ne veut plus être sauvée, mais rester aux Enfers. Il comprend alors combien il a échoué dans son intention de trouver un sens à sa vie à travers son projet, car Hedvig a rompu les liens avec lui et il ne lui reste plus, à lui, qu'à mourir. Johan se soûle alors dans l'obscurité de la cave, représentation allégorique de sa descente aux Enfers. Il est enfin prêt à rencontrer Hedvig. Mais les rôles sont dès lors inversés : c'est Hedvig qui essaie de faire remonter Johan avec une chanson, une berceuse. Selon A. Tyrberg, ils se rencontrent donc enfin mais Johan trahit pour une deuxième fois, car il regarde Hedvig d'un regard qui la juge. « Et la condition est : ne pas être vue. Maîtriser la scène sans être surveillée. Sans être exigée par les yeux des autres, par leurs espoirs, leurs souvenirs... »⁶

¹ *Ibid.*, p. 778.

² Michael von REIS, "Barnet är människans fader", p. 44-47.

³ « en förstörande brist på uppriktig omsorg ». *ibid.*, p. 46.

⁴ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 190-195.

⁵ *Le Voleur de Bible*, p. 690.

⁶ *Ibid.*, p. 784.

Alors je la *regardai*. Au moment même où mon jet gicla en elle, j'ouvris les yeux et me fis présent. [...] Elle me vit voir. Elle me vit nous voir enfermés dans un grand cri. Voir ça, c'était l'obliger à retourner aux enfers.¹

Il transgresse la condition du mythe en la regardant mais soulignons que pour Tunström, regarder signifie ici, avant tout, juger. Il l'étouffe avec son regard et il n'est pas accessible pour elle. Elle aurait pu renaître avec son aide, mais la rencontre ne se fait pas, car Johan ne lui donne pas la liberté dont elle a besoin. En termes buberiens, la relation devient *Je-Cela* à la place de *Je-Tu*. Aussi Hedvig n'est-elle pas sauvée et se suicide-t-elle après la naissance de leur fils. Cependant, cette naissance donne au roman un aspect malgré tout positif. La recreation commence, même si Johan et Hedvig échouent dans leur rencontre, car au moment de la mort de Hedvig et de la mort symbolique de Johan, le *tu* de la narration est conçu. Ensuite, le mouvement va remonter. Johan comprend qu'il est coupable et donne ses aveux à son fils / juge, car c'est la seule possibilité de renaissance pour lui et le fils le regarde avec une confiance qui donne à Johan la liberté dont il a besoin pour leur relation. Comme A. Tyrberg le souligne, il reçoit le regard qu'il aurait dû donner à Hedvig.

2. Ulysse

Sidner n'est pas seulement Orphée, mais aussi Ulysse, qui doit quitter sa Fanny / Pénélope mais retrouvera son fils Victor / Télémaque plus tard.² Victor reprend ensuite ce schéma mythique de son père, mais ceci s'accomplit à l'extérieur du roman. Il retournera chez son fils, qui l'attend, après avoir réussi à exécuter "l'Oratorio de Noël" et à rassembler tous les fragments de sa vie. Le mythe d'Ulysse, tel que nous pouvons le lire dans *L'Odyssée* d'Homère³, est inscrit explicitement dans le roman par des citations⁴ et par les dialogues. Victor, qui n'a jamais connu son père, demande un jour à sa mère quand Sidner sera de retour et elle répond « - Mon petit Télémaque ! ». ⁵ Une sorte de réponse viendra des semaines plus tard :

¹ *Ibid.*, p. 785.

² Voir aussi Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 365.

³ HOMERE, *L'Odyssée*, tome 1, Paris, "Les Belles Lettres", 1925.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, par exemple p. 446-447.

⁵ *Ibid.*, p. 243.

- Il est sur le chemin de retour, très probablement.
- Mais *pourquoi* est-ce que cela prend si longtemps ?
- Il fallut dix ans à Ulysse.¹

Fanny donne le rôle d’Ulysse à Sidner et celui de Télémaque à Victor. Ce dernier peut donc conclure que sa mère est Pénélope. Fanny raconte les aventures d’Ulysse en mettant parfois le nom de Sidner à la place. Victor est tellement convaincu qu’il s’agit des voyages de Sidner qu’en lisant pour la première fois le livre d’Homère sur Ulysse, il croit que celui-ci a volé les expériences de son père. A. Varga constate que Fanny utilise ce mythe pour cacher la vérité à Victor.² Fanny décrit Sidner / Ulysse comme un héros fort et solitaire, et non comme un homme qui a le mal du pays et qui veut retrouver sa famille. C’est donc comme ce héros que Victor voit son père. En donnant à voir ce mythe à son fils, Fanny s’assure qu’il ne va rien connaître de la vraie identité de son père, ni, par conséquent, de sa propre identité. Ainsi, il restera chez elle et ne cherchera pas son père, puisque, dans le mythe, le fils attend que celui-ci revienne. Victor va pourtant finir par aller chercher son père, c’est la condition pour qu’il devienne un individu. Ainsi, si le mythe l’aide à comprendre sa vie, c’est en l’abusant d’une fausse réalité qui l’éloigne de la vraie vie. Le jour où Fanny arrête de jouer le jeu, le monde de Victor s’écroule. Si Sidner n’est plus Ulysse, si Victor n’est plus Télémaque, le retour du père est, par conséquent, mis en danger et Victor ne peut pas, non plus, devenir un homme. Mais Victor a la force de changer d’attitude. Alors qu’au début, il essayait de comprendre la réalité à l’aide du mythe, il tente ensuite de changer la réalité à l’aide de celui-ci. Il met lui-même en scène le mythe : il organise une fête et invite tous les prétendants de Fanny.³ « Elle m’avait mené à mi-chemin d’un monde où tout était à sa place, visible et bien rangé, dont l’issue pourrait être fixée dès le retour de Sidner. J’étais Télémaque, je participais et le soutiendrais dans le combat final. Mais encore fallait-il qu’il y eût combat. »⁴ Malheureusement, Sidner ne revient pas pendant la fête,

¹ *Ibid.*, p. 445.

² Anita VARGA, “Myten som livstydningmodell”, p. 52.

³ Ce sont des hommes de Sunne, sachant jouer du piano, qui sont censés se battre contre Sidner.

⁴ *L’Oratorio de Noël*, p. 448.

et Victor a échoué. Il va devoir attendre encore quelques années avant de revoir son père. A ce moment, l'histoire a quitté le mythe et Victor peut enfin grandir et devenir un homme :

Le filet du mythe s'était effiloché, il était réduit à un homme.
Mais ça ne me faisait rien ; moi-même j'avais quitté la condition
d'oiseau en cage pour devenir un être humain.¹

Comme A. Varga le souligne, Sidner rompt le pouvoir possessif que Fanny a sur Victor et lui donne une image correcte de la réalité, lui permettant ainsi de trouver sa propre identité.²

Le mythe d'Ulysse s'inscrit également dans d'autres œuvres, par exemple dans la pièce radiophonique *Une Période à l'académie* (*En tid vid akademien*³, 1973). Jacob, un futur père, voyage jusqu'à Alexandrie pour retrouver son propre père, déjà mort. Il croit être parti depuis une courte période, mais en rentrant, il se rend compte que son voyage a pris plusieurs années. Il y a sept ans, il a quitté sa femme enceinte et lorsqu'il revient, il est trop tard. Berit s'est remariée et leur fils ne connaît même pas l'existence de son vrai père. Ulysse a mis dix ans pour revenir, mais il a été emprisonné par Calypso pendant sept ans. Jacob est Ulysse qui revient enfin après sept longues années "emprisonné" à Alexandrie, pour trouver son épouse entourée non pas de plusieurs prétendants, comme Ulysse, mais d'un nouveau mari. Berit n'a pas pu attendre aussi longtemps que Pénélope. Le mythe d'Ulysse se termine bien. Ulysse retrouve son fils, sa femme et, de plus, son vieux père Laerte. Jacob, par contre, ne retrouve ni son épouse, ni son fils, et s'il a ressuscité son père, celui-ci n'est plus comme avant sa mort. A cause du temps sacrifié à la recherche de son père, Jacob perd sa propre famille. Son retour à la maison arrive trop tard, tout comme il a presque été trop tard pour Ulysse.

¹ *Ibid.*, p. 463.

² Anita VARGA, "Myten som livstydningmodell", p. 54.

³ Göran TUNSTRÖM, *En tid vid akademien*, publié dans *Svenska Radiopjäser 1973*, Stockholm, Sveriges Radios Förlag, 1974, p. 171-191.

3. Icare

Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran quitte la Suède pour aller en Allemagne. Dans son sac se trouve un livre de Lorca et *La fuite d'Icare (Ikaros flykt)*, deux livres essentiels pour lui.¹ Ce dernier est un recueil d'essais réunis par Arthur Lundkvist sur la littérature moderne (Joyce, Eliot, Picasso...), sorti en 1939, dans lequel Rimbaud est présenté comme un Icare de la poésie.² Selon le mythe, Icare est fait prisonnier avec son père, l'inventeur Dédale, dans un labyrinthe, où se trouve également un monstre mi-homme, mi-taureau. Pour s'enfuir Dédale construit des ailes, grâce auxquelles ils s'envolent. Icare est si content de flotter qu'il vole trop près du soleil, si bien que les ailes fondent et qu'il s'écrase au sol. Il paye donc cher son orgueil, et sa liberté. L'histoire d'Icare, comme nous pouvons la lire dans *Les Métamorphoses* d'Ovide³, est généralement interprétée comme un avertissement contre l'orgueil. Voler, c'est vouloir s'élever au rang des dieux, mais un homme ne peut voler et n'a pas le droit de se mettre au même niveau qu'eux. Lorsque Tunström parle de ce mythe, il s'agit pourtant plutôt de la liberté que de l'orgueil.⁴ L'homme cherche sa liberté mais doit souvent souffrir pour l'acquérir. On peut, en effet, lire *Le Gamin du pasteur* comme une histoire d'Icare. Göran veut fuir la ville de son enfance parce qu'il se sent enfermé, étouffé, entre autres à cause de la loi de Jante. Il réussit finalement à s'échapper et voyage en Europe. Cependant, tel Icare, il se brûlera les ailes. Il va trop loin, pense pouvoir tout faire, tout vivre. A la fin du livre, il s'écrase à sa manière. Il atterrit brusquement comme Icare, non pas par terre, mais dans un asile. Les dernières lignes du livre donnent tout leur sens à cette idée :

J'ai dit merci car j'allais enfin être de nouveau incorporé parmi les choses; comme une pierre j'avais été lancé dans une orbite vaste. Maintenant, elle retombait enfin.⁵

¹ *Prästungen*, p. 155.

² *Ikarus flykt*, essais réunis par Artur Lundkvist, Stockholm, Bonniers, 1939.

³ OVIDE, *Les Métamorphoses*, p. 15-19.

⁴ Même si l'orgueil joue un rôle important dans l'œuvre, puisque la loi de Jante, on l'a vu, ne l'accepte pas.

⁵ « Jag tackade för att jag skulle få införlivas bland tingen igen; som en sten hade jag slungats ut i en vid bana. Nu föll den äntligen ner. » *Prästungen*, p. 271.

Pour Icare, la chute signifie la fin, mais dans le cas de Göran, elle représente une possibilité de repos et de renaissance.

Tunström utilise encore le mythe d'Icare pour caractériser Georg dans *Les Saints géographes* et surtout *Les Filles des dieux*. Paula chante :

Regardez en bas. Non, là, à côté du clocher
Un homme y vole, frappé par le soleil
Maintenant il survole le lac, descend vers les toits
Regardez comme ses ailes brillent ¹

Ensuite, elle précise qu'il s'agit en réalité d'un bourdon, qui « tournoie au dessus de la ville avec un haut-parleur ». ² Georg a tant de projets, d'idéaux. Au début, tout en étant idéaliste, il était resté assez réaliste, mais avec le temps nous observons un changement : il comprend que le fait de voler aussi haut qu'il le désire n'est pas du domaine du possible et il en vient donc à changer de registre :

Le possible ne l'intéressait plus. Le possible l'avait déçu. Il ne lui avait en fait jamais donné de l'air sous les ailes. Maintenant, il allait s'étendre, réaliser ses rêves. ³

Mais comme Icare, Georg vole, dès lors, trop haut, trop près du soleil. « De plus en plus haut, il montait, pour rencontrer les dieux. » ⁴ Son idéalisme échoue. Son grand projet d'arrêter la guerre grâce à la connaissance est un fiasco. Il abandonne et, après le suicide d'Ivan, tombe malade. « Son cerveau remplacé par un cristal. » ⁵ Dans son cas, néanmoins, il s'agit d'une mort symbolique, car il vivra plus longtemps que tous les autres membres du cercle géographique.

¹ « Titta därnere. Nej, där vid kyrktornet där flyger en människa, träffad av solen Nu gör han en sväng över sjön, ner över taken Se hur det blänker i hans vingar » *Guddöttrarna*, p. 191.

² « circlar över köpingen med en högtalare » *ibid.*, p. 191.

³ « Det möjliga intresserade honom inte längre. Det möjliga hade svikit honom. Det hade egentligen aldrig gett luft under vingarna. Nu skulle han sträcka ut, förverkliga sina drömmar. » *ibid.*, p. 91.

⁴ « Högre och högre steg han för att möta gudarna. » *ibid.*, p. 232.

⁵ « Hans hjärna ersatt med en bergskristall. » *ibid.*, p. 227.

4. Œdipe

Dans la relation Sidner – Tessa – Aron, un autre mythe s’inscrit, ainsi que le souligne Eva Johansson.¹ Dans le mythe du roi Œdipe, le roi tue son père sans le savoir et se marie, par erreur, avec sa mère.² Sidner devient adulte, on l’a vu, en “tuant” son père, qui est déjà mort, en l’effaçant de sa vie. Ensuite il se marie avec Tessa, qui est la femme que son père prenait pour son épouse à lui.

Ce mythe est, sans doute, plus présent encore dans *Le Buveur de lune*. Fidèle à son habitude, Tunström retourne cependant le mythe en changeant les rôles. Pétur ne peut pas être Œdipe, puisqu’il n’a pas de mère. Il n’a donc pas besoin de tuer son père pour s’approcher d’elle. A la place, le père, Halldór joue le rôle d’Œdipe. Il ne supporte pas de voir son fils avec des filles et explique pourquoi dans une lettre :

J’en connais un rayon sur la douleur, mon fils, à être ainsi obligé de voir des jeunes femmes en pleine floraison. Et d’être obligé en plus de les voir te toucher affectueusement en ma présence est encore plus douloureux, car cela raconte toutes les non-caresses de la vie.³

Il essaie de les séduire par ses histoires, ce qui rend son fils jaloux et furieux. Pétur se sent même tué par son père :

Le pire n’était pas que par ses manigances, il m’éloignait de Svala, de Brynja et de Sigridur, de Gudrún et de Nína, de Hólmfrídur, de Linda ou de je ne sais plus qui. Le pire était que – il me *dépeçait* et me servait à elles découpé en portions.⁴

C’est pourquoi Pétur quitte son père et s’installe avec d’autres étudiants. En démenageant, Pétur tue, à son tour, symboliquement son père. Halldór répond par une lettre : « Ton explosion soudaine a jeté sur ma vie de la lave et des cendres : être ridiculisé, c’est – au moins partiellement – être assassiné. »⁵ Cette rivalité entre père et fils cause leur séparation. C’est parce que Halldór vieillit, devient un fils à la place d’un père, que la rivalité disparaît. Le mythe cesse, à ce moment, d’influencer leur

¹ Eva JOHANSSON, “Centrum sökes”, p. 366.

² SOPHOCLE, *Tome II : Ajax - Œdipe Roi - Électre*, Paris, “Les Belles Lettres”, 1994, p. 72-128.

³ *Le Buveur de lune*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 156. (Souligné par nous.)

⁵ *Ibid.*, p. 157.

comportement. Pétur peut, en conséquence, présenter la femme de sa vie à son père sans crainte.

5. Tristan et Iseult

Le mythe de Tristan et Iseult s'inscrit dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. En suédois, Iseult se dit Isolde. Dans le livre, nous trouvons Isabelle, un prénom qui commence par *Is* comme Isolde. Un autre indice mène au rapprochement des deux personnages : Ed surnomme Isabelle "Blondie". Or Iseult était appelée la blonde, ou Iseult aux cheveux dorés. Il est donc probable qu'Isabelle fait ici allusion à Iseult. Ce mythe de Tristan et Iseult, nous aide, en effet, à interpréter l'histoire et le comportement des personnages. Dans la légende, selon René Louis, Tristan est un chevalier du roi Marc de Cornouaille, son oncle.¹ Des férons exigent que le roi se marie pour avoir un héritier. Marc, ne voulant pas d'épouse, déclare qu'il ne se mariera qu'avec la fille à laquelle appartient le cheveu d'or qu'une hirondelle a apporté. Tristan propose d'aller conquérir Iseult, la fille du roi d'Irlande, car elle est la seule à avoir des cheveux dorés. Après avoir tué un dragon, il se fait offrir la main d'Iseult, qu'il accepte pour le roi Marc. Iseult apprend que c'est Tristan qui a tué son oncle mais elle lui pardonne. Pendant le voyage, ils boivent un philtre d'amour destiné à Marc et Iseult et qui doit leur permettre de vivre heureux ensemble. C'est donc Tristan et Iseult qui tombent amoureux à la place de Marc et Iseult, et qui deviennent amants. Iseult se marie quand même avec le roi (qui a également bu le philtre, grâce auquel il est tombé amoureux d'Iseult). Marc apprend alors la vérité et les condamne tous les deux à mort mais ils réussissent à s'échapper et vivent ensuite ensemble dans la forêt. Le roi finit par croire, grâce aux ruses de Tristan et d'Iseult, que rien ne s'est passé entre eux et il reprend Iseult mais bannit Tristan. Les amoureux doivent se séparer et Tristan épouse une autre femme, qui ressemble à Iseult et qui porte le même nom. A la fin de l'histoire, Tristan est mourant et seule Iseult la blonde peut empêcher sa mort. Elle vient, mais la femme de Tristan le trahit par jalousie. Elle lui dit que la voile du bateau est noire, signe qu'Iseult n'est pas à bord. Tristan meurt et Iseult le suit peu après.

De même, Isabelle du *Livre d'or des gens de Sunne* rencontre son Ed / Tristan dans sa jeunesse et en tombe amoureuse. Mais les deux amoureux se perdent, principalement à

cause du devoir, comme dans le mythe : Ed est appelé par son père et Isabelle est empêchée de le rejoindre à cause de la promesse faite à la mère de Harald. Elle doit s'occuper de lui, ce qu'elle fait sans se plaindre. Pourtant, elle n'a pas oublié son grand amour. Le mythe nous aide à comprendre qu'elle ne va pas rester avec Harald, car Isabelle et Ed sont destinés à se retrouver. Comme pour Tristan et Iseult, la puissance de l'amour devient trop forte, c'est pourquoi Isabelle n'hésite pas à suivre Ed à la fin du livre. Sans le mythe pour expliquer son comportement, cette fin peut nous étonner, car rien d'autre dans le texte ne nous prépare à cela. Dans les deux œuvres, la jalousie et la trahison provoquent une fin tragique. Cependant, certains rôles sont inversés. Chez Tunström, ce n'est pas la femme de l'homme, jalouse, qui les mène à la mort, mais Stellan, qui veut tuer Ed par jalousie. Il veut se débarrasser de son rival, tout en conquérant Isabelle. Mais il échoue, car il ignore qu'Isabelle est dans l'avion avec Ed. Dans le mythe, Iseult est dans le bateau et Tristan pense qu'elle n'y est pas. Dans le mythe, la mort permet aux amants de se retrouver. Tunström ne leur laisse pas ce bonheur, car Isabelle ne meurt pas dans l'accident mais tombe dans le coma. Stellan veille sur elle et fait tout pour la garder en vie, car dans la mort, il la perdra et elle sera à Ed définitivement. Iseult est aimée par deux hommes, mais Tunström a placé trois prétendants autour d'Isabelle. Ed prend, bien sûr, le rôle de Tristan. Harald et Stellan partagent le rôle de Marc et se complètent.

6. Les déesses de la fertilité

Le monde a besoin des mères. Des grandes, qui nous dirigeraient, qu'on reconnaîtrait de loin. Le conseil de Mères avec un grand M. Imagine seulement qu'une de ces Mères se baladerait dans mes champs tous les jours, avec de gros seins dodus, des hanches larges : une petite promenade chaque jour. Imagine comme ça pousserait !²

Joel exprime ici son adoration pour les femmes-mères, qui donnent la vie, qui sont calmes et qui ont pratiquement tout vu. Dans l'œuvre de Tunström, les femmes sont

¹ René LOUIS (réd.), *Tristan et Iseult*, Paris, Le livre de poche, 1972.

² *Les Saints géographes*, p. 149.

souvent décrites comme des déesses de la fertilité en référence à la mythologie nordique, grecque ou romaine. Karin Petherick appelle ces femmes « des déesses mythiques de fertilité ».¹ S. Hammar a souligné la place de la mythologie nordique dans *Le Cas des framboises*.² Mormor et Monica représentent les Vanes, tandis que Buller représente les Ases. Ce mythe des Vanes est un mythe de la fertilité, ils représentent une force féminine, qui a précédé le mythe des Ases, force masculine et belliqueuse. Selon S. Hammar, Buller est un dieu de la guerre, un Ase, comme son nom l'indique.³ Il gronde comme Thor, dieu du tonnerre, tandis que le personnage de Monica peut être interprété comme celui de Freyja, déesse de la fertilité et reine des Vanes. En opposition à ces personnages mythiques se dresse le pasteur, représentant de la civilisation moderne et de la religion chrétienne, qui a “tué” la déesse de la fertilité. Bien sûr, elle ne peut pas vraiment être tuée : elle continue de vivre et d’agir, mais ailleurs. Monica n’est pas morte et Johan et Sara retrouveront ses traces dans l’archipel grec, endroit mythique où une déesse de la fertilité peut trouver sa place.

Le schéma mythique des déesses de la fertilité est plus élaborée encore dans *Les Filles des dieux*. La traduction du titre du roman n’est pas évidente, car la construction du mot recèle une ambiguïté. Nous ne pouvons savoir s’il s’agit des filles de Dieu ou de plusieurs dieux, mais il nous semble que le choix le plus judicieux serait *Les Filles des dieux*, dans la mesure où les femmes sont comme des descendantes des dieux de la mythologie.⁴

Judith et les autres femmes de Sunne cultivent des carottes pour donner de la vitamine A au peuple suédois. Ce n’est sans doute pas par hasard que ces femmes cultivent des carottes, un symbole phallique. Elles se trouvent en hauteur, puisque les habitants de Sunne les voient d’en bas, leurs silhouettes se dessinant contre le ciel. Dans le premier chapitre des *Filles des dieux*, trois des cinq paragraphes commencent par une description de cette hauteur :

¹ « mythical fertility goddesses » Karin PETHERICK, “Göran Tunström”, p. 3.

² Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 239.

³ *Buller* signifie “vacarme”.

⁴ D’ailleurs, une autre traduction possible de *Guddöttrarna* serait “Les filleules”, mais rien dans le texte ne fait penser à ce sens.

Le triangle Melander se trouve en hauteur au-dessus du lac, en face de la scierie à vapeur de Leran.¹

Le triangle Melander se trouve bien au-dessus de la ville : si, tôt un matin, on l'observe à contre-jour et soudain découvre une personne là-haut, on remarque que cette personne n'a que le ciel derrière elle.²

Si l'on observe cette partie de la terre d'en bas de la ville, et découvre quelques personnes là-haut, avec seulement le ciel autour, elles deviennent gigantesques, leurs mouvements lents et sûrs.³

Les femmes se trouvent donc pratiquement dans le ciel et leur travail, comme celui des déesses, est de cultiver, de faire pousser, de donner la vie. Pour décrire ce travail, Tunström utilise une terminologie mythique, avec des connotations sexuelles qui en accentuent l'aspect fertilisateur. L'été est par exemple « enceinte d'un vent chaud, oui, l'entrecuisse large des odeurs païennes ».⁴ Les femmes travaillent pieds-nus pour être proches de la terre, pour mieux s'éloigner de la civilisation et leur tenue légère, si elle attire les hommes, choque en même temps les habitants. En se baignant nues, elles se libèrent complètement de leurs vies de femmes normales, pour lesquelles une telle chose est inadmissible.

Les hommes considèrent ces femmes comme des sorcières, qui font quelque chose d'incompréhensible à leurs yeux et, par conséquent, dangereux pour eux. Georg fait remarquer que, du bas de la ville, leurs pioches ressemblent à des balais (de sorcières). Mais ces femmes sont libres, affranchies de la tutelle des hommes et ce ne sont pas des sorcières, mais des déesses qui travaillent en harmonie avec la nature. Paula devient une prêtresse en adorant la Terre Mère et elle se sent enfin libre d'exprimer son pouvoir surnaturel qui ensorcèle les autres femmes :

¹ « Melanderska trekanten ligger på en höjd ovanför sjön, mitt emot Lerans ångsåg. » *Guddöttrarna*, p. 6.

² « Den melanderska trekanten ligger högt över Köpingen: om man en tidig morgon betraktar den i motljus och plötsligt upptäcker en människa där uppe, så märker man att den människan bara har himlen i ryggen. » *ibid.*, p. 7.

³ « Om man nerifrån Köpingen betraktar denna del av jorden och upptäcker några människor däruppe med bara himlen omkring sig, blir de jättelika, deras rörelser långsamma och säkra. » *ibid.*, p. 9.

⁴ « havande med varm vind, ja bred i skrevet av hedna dofter » *ibid.*, p. 189.

Rose, ardente, elle fait le tour du champ, les seins nus, pour féconder la terre. C'est une déesse de la fertilité qu'aucun médecin psychiatre ne peut attraper.¹

Généralement, Tunström présente la terre comme une force féminine, puisque aussi bien la Terre Mère est ce qui donne la vie à tout être vivant. Comme nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises, nous retrouvons sans cesse, dans l'œuvre de Tunström, une opposition entre la nature, représentée par les femmes, comme par exemple Paula, et la civilisation, représentée par les hommes, comme par exemple Georg.

7. Les corbeaux

Dans une sorte de prière nocturne, Pétur évoque, dans *Le Buveur de lune*, ces ancêtres, en commençant par Odin.² La mythologie nordique est, en effet, très présente dans ce roman. Un animal mythique qui revient dans plusieurs œuvres de Tunström est le corbeau. Sur les épaules d'Odin se trouvaient Huginn et Muninn, deux corbeaux qui racontaient à leur maître tout ce qu'il ne pouvait pas savoir. Ils s'envolaient tôt le matin pour connaître tout ce qui se passait, tous les secrets du monde et ensuite ils chuchotaient toutes ces nouvelles aux oreilles d'Odin. Ces deux mots, Huginn et Muninn, signifient en vieil-islandais "la pensée" et "la mémoire". C'est pourquoi les deux corbeaux ont souvent été considérés comme une personnification de l'intellect d'Odin.³

Dans *Le Voleur de Bible*, Hedvig a un « corbeau de miséricorde » nommé Germund, qui « se sentait bien sur ses épaules ».⁴ Germund, qui dit aux autres membres de la famille ce qu'ils doivent et ne doivent pas faire, est comme le porte-parole de Hedvig et donc comme une personnification de son intellect. En même temps, Hedvig est tout autant le porte-parole de Germund, puisque celui-ci ne sait pas parler. Ainsi les pensées de Hedvig, qu'elle ne peut exprimer, passent par la tête du corbeau avant de sortir de la bouche de Hedvig. Dans la mythologie nordique, les corbeaux parlent aux oreilles

¹ « Rosig glödande glider hon varje morgon runt fältet med nakna bröst för att befrukta åkern. Hon är en fruktbarhetsgudinna, som ingen mentalvårdsläkare får tag i. » *ibid.*, p. 191.

² *Le Buveur de lune*, p. 155.

³ Rudolf SIMEK, *Dictionnaire de la mythologie Germano-Scandinave*, tome 1, Paris, Porte-Glaive, 1996, p. 183. Simek conteste cette idée en disant qu'Odin était associé à ces oiseaux avant que leurs noms apparaissent.

⁴ *Le Voleur de Bible*, p. 539.

d'Odin, mais Tunström a ici inversé les rôles et laisse Hedvig murmurer dans les oreilles de l'oiseau des mots que personne d'autre ne peut comprendre. Germund est blessé et ne peut plus voler comme Huginn et Muninn, mais grâce à lui, Hedvig accède tout de même au côté caché de l'existence. Elle est liée à lui par une force invisible que personne d'autre ne peut comprendre. Le pasteur, par exemple, refuse de le baptiser en même temps qu'elle, si bien que dans un acte désespéré, elle tue ce seul ami.

A la fin du livre, les corbeaux reviennent. Ils entourent Hedvig, dans le champ où Johan la retrouve.¹ Dans la mythologie nordique, les corbeaux sont aussi des oiseaux de champ de bataille, qui accompagnent les hommes au moment du passage entre la vie et la mort. Hedvig se trouve, à ce moment du livre, sur son champ de bataille à elle et si les corbeaux l'accompagnent, c'est parce que sa mort n'est pas loin. Dans les croyances populaires nordiques, les corbeaux sont porteurs de mauvaises nouvelles et la présence, ici, de ces oiseaux de malheur annonce, en effet, la mort de Hedvig.

Dans *Le Buveur de lune*, une histoire de corbeaux revient régulièrement et jusqu'à la fin du roman. Aux yeux d'Isleifur, le père de Lára, ce sont des oiseaux sacrés et il ne trouve pas de mots pour les désigner, pour décrire leur place dans le monde :

C'est lui qui, un été, alors que papa et moi habitons chez lui, me prit par la main et me conduisit vers l'énorme nid sur son rocher inaccessible. Quand plus tard dans ma vie, j'annonçai un jour que j'allai y grimper pour voir de plus près, une colère inexplicable et que je ne lui connaissais pas s'empara de lui – Jamais, mon gars. Jamais, jamais les déranger. Ils sont comme... comme.
Il n'acheva jamais sa phrase.²

Un jour, la femelle du couple de corbeaux est tuée et les petits sont volés. Isleifur les venge, se venge, en tuant l'homme coupable de cet acte. Le rôle d'Isleifur est de protéger la nature. Le divin se trouve dans la nature et prend des formes différentes, par exemple de corbeau. Isleifur est un lien entre l'homme et la nature sacrée, car il a la capacité de la comprendre. Les corbeaux lui parlent et ils parlent également à sa fille, Lára.

¹ *Ibid.*, p. 767.

² *Le Buveur de lune*, p. 13.

La vision des corbeaux comme oiseaux de champs de bataille revient dans *Les Filles des dieux*. Lorsque Paula monte sur le toit de l'église, elle est entourée de corbeaux. Elle se bat contre eux, mais Hans-Cristian ne comprend pas le lien qui unit Paula et ces oiseaux. Pour elle, se sont des faucons, contre lesquelles elle doit combattre pour aller mieux. Les faucons habitent, selon Paula, haut dans l'espace, mais quand ils se rapprochent de la terre, ils deviennent des corbeaux ou même des gens, comme mademoiselle Falk, qui porte ce nom parce qu'elle se rappelle sa vie antérieure de faucon.¹ Paula comprend qu'il y a une dualité dans l'existence : elle est à la fois une femme qui vit une vie terrestre et, en même temps, elle est aussi un faucon, capable de mener une vie céleste. L'oiseau est le lien entre la terre et le ciel et, sur terre, les faucons se déguisent en corbeaux. R. Simek mentionne, dans le *Dictionnaire de la Mythologie Germano-Scandinave*, l'idée que les corbeaux qui accompagnent les combattants sont en fait des valkyries qui ont pris la forme d'oiseau.² Simek n'affirme pas cette idée, mais elle pourrait bien expliquer le comportement de Paula dans le roman de Tunström. Dans la mythologie, les valkyries sont des femmes guerrières qui choisissent ceux qui vont mourir au combat et qui ensuite les accompagnent à la Valhöll. Peut-être Paula combat-elle les corbeaux pour qu'ils montrent leurs vrais visages ou, plus probablement, se bat-elle contre eux pour repousser la mort (intérieure). Elle refuse d'être emportée par eux et elle se sent mieux après sa victoire. Paula pense que nous sommes tous des faucons, ce qui signifie que nous avons tous un lien avec le sacré. Mais l'aspect divin est caché : les faucons sont déguisés en corbeaux. L'objectif de Paula est de dévoiler le côté invisible et sacré de l'existence.

8. Les houldres

Dans *Le Buveur de lune*, les mythes naturels jouent un rôle important. Le livre a pour cadre l'Islande, un pays où les gens croient peut-être plus aux mythes naturels qu'en Suède, pays sans doute plus rationaliste. C'est du moins ce que Tunström nous apprend. Thorsteinn, l'ex-mari de Lára, croit par exemple au « petit peuple de sous la terre »³ et il

¹ *Falk* signifie faucon.

² Rudolf SIMEK, *Dictionnaire de la mythologie Germano-Scandinave*, tome 1, p. 183. Cette idée a été évoquée par K. Hauck, *Zur Ikonologie der Goldbrakteaten XV : Die Arztfunktion des Seegerman. Götterkönigs*, Festschrift H. Beumann, 1977.

³ *Le Buveur de lune*, p. 13.

est « dirigé par les huldras et autres nymphes de la nature ».¹ Dans ce livre, Tunström laisse donc libre cours aux êtres surnaturels qui vivent dans la forêt. La mère de Pétur ressemble en effet à une houldre. Les houldres sont des êtres féminins d'une grande beauté, qui attirent des hommes. Si elles peuvent donner beaucoup de bonheur à un homme, elles ne supportent pas d'être rejetées. Selon les croyances, une relation avec une houldre peut rendre l'homme fou. En Islande, on croit que ces houldres habitent les glaciers et qu'elles y attirent les hommes pour avoir des enfants. Lára est bien une femme réelle, la fille d'Isleifur, mais en même temps elle est différente. Elle habite dans un igloo de la station sismologique de Fretla. Halldór s'y rend pour l'interviewer, elle qui comprend le volcan et qui sait interpréter ce qu'il dit. Elle est donc, comme son père, « le contact entre la terre et nous », « la sibylle ».² Ce lien, c'est la terre qui l'établit. Elle est appelée par la nature et répond à cet appel. Les houldres sont, en effet, mi-femmes, mi-animaux, un mélange entre l'être humain et la nature. Chemin faisant, Halldór se perd dans une tempête de neige mais réussit finalement à trouver l'igloo. La femme houldre le réchauffe et lui sauve la vie. Durant trois nuits, la tempête de neige l'oblige à rester auprès d'elle et pendant ce temps, Pétur est conçu. Halldór décrit Lára comme une « créature étrange ».³ La traduction française se révèle ici infidèle, qui parle de « femme étrange ».⁴ Tout au contraire, Lára montre elle-même qu'elle ne fait pas partie des humains en disant : « 'Vous, les humains, vous ne m'intéressez pas...' ».⁵ Quand elle a eu ce qu'elle voulait de cet homme, elle l'a abandonné. Après avoir donné naissance à son fils, elle disparaît pour toujours, car « 'La Fretla la réclamait' ».⁶ Lára n'est donc pas une femme ordinaire mais une houldre, qui attire cet homme pour avoir un enfant de lui. Elle n'appartient pas à la civilisation, mais à la nature et dans celle-ci, la vie est sacrée, c'est pourquoi elle doit donner la vie avant de quitter l'existence humaine. Halldór, lui, souffrira le restant de ses jours de cet abandon et il connaîtra une période de folie, annoncée par sa relation avec la houldre.

¹ *Ibid.*, p. 139. Si les traducteurs du roman ont ici utilisé le terme suédois *huldra*, nous avons choisi d'employer la forme "houldre", cf. Régis BOYER, *Les Sagas légendaires*, Paris, Les belles Lettres, 1998, p. 44.

² *Ibid.*, p. 221.

³ « egendomlig varelse » *Skimmer*, p. 183.

⁴ *Le Buveur de lune*, p. 227.

⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶ *Ibid.*, p. 233.

III. L'intertextualité chrétienne

Les motifs chrétiens antidogmatiques sont abondants dans l'œuvre de Tunström. La Bible est un hypotexte courant dans ses romans, mais, comme pour les mythes, Tunström en utilise à sa manière les récits, les retourne et les alterne. Nous allons étudier les références et les allusions à la Bible, par exemple à la sainte Famille et au prophète Ézéchiel. Outre la Bible, *La Divine Comédie* est un texte auquel Tunström fait souvent référence, ce que nous analyserons, ainsi que les références à d'autres œuvres religieuses écrites par le mystique Jean de la Croix ou par Swedenborg. Nous montrerons enfin que les récits hagiographiques et la doctrine de Luther sont également importants pour comprendre les romans de Tunström.

1. Jésus

La Bible a, bien évidemment, inspiré *La Parole du désert*, puisque ce livre parle de Jésus.¹ Nous y trouvons beaucoup de références à l'ancien testament, par exemple à Michée 4, Isaïe 11 et Ézéchiel 37. Jésus doit traverser le désert pour trouver son chemin : il est dans le chaos, et doit descendre au plus bas avant de remonter, grâce à la relation avec son prochain. Se trouvant dans « la vallée des ossuaires », il rencontre un enfant attardé.²

Mais quelque chose bougea alors à mes pieds, le corps redevint corps, la pierre, pierre : c'était la main de l'enfant qui se levait dans la paille. Colombe ! Rameau vert ! Mon nom me réintégra : je me trouvais dans le temps et mes larmes me submergèrent. [...] C'était si simple : il avait besoin de moi.³

Le *je* du personnage principal naît parce qu'il sent que d'autres ont besoin de lui.

Le personnage de Jésus revient dans d'autres livres, surtout dans *L'Oratorio de Noël* et dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*.

¹ *La Bible*, Paris, Robert Laffont, 1990.

² *La Parole du désert*, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 127-128.

Comme nous l'avons déjà constaté, l'histoire de Jésus, décrite dans "l'Oratorio de Noël" de Bach, constitue un arrière-plan dans le roman du même nom. "L'Évangile selon Saint-Luc" raconte l'histoire de la naissance de Jésus. Le roman de Tunström évoque également une naissance, mais une naissance cette fois symbolique, celle de Victor et de Sidner. L'histoire de Jésus s'inscrit également dans la relation compliquée entre Fanny, Victor et Sidner, ce que A. Varga montre dans son article "Le mythe comme modèle d'interprétation de la vie"¹ Dans l'histoire de la sainte Famille de la Bible, la mère joue un rôle primordial aux dépens du père. La divinité du fils, Jésus, donne une sainteté à sa mère tandis que le père se trouve à l'écart. Dans l'Église catholique s'est développé un véritable culte à Marie, tandis qu'elle n'est que la mère de Jésus dans l'Église protestante. Comme A. Varga le souligne, nous retrouvons des traits de la mère de Jésus dans la description de Fanny. Sidner dit dans un passage qu'aucun homme vivant n'a vu son corps, ce qui s'explique, en occurrence, par le fait qu'elle est veuve, mais cette formulation fait aussi penser à la virginité et à la pureté. « Elle a trente-six ans et aucun être actuellement vivant ne sait encore qu'elle porte une petite tache de naissance sous son sein droit, une petite tache sombre. »² De même, elle porte des vêtements blancs, ce qui accentue cette idée. Après la naissance du fils, Sidner dit à celui-ci que Fanny croit peut-être que son fils a été conçu comme Jésus, et que, par conséquent, il est le sauveur. Dans ce schéma mythique, Sidner a le rôle de Joseph, un homme qui n'a pas de fonction importante dans la famille. Sidner n'a pas la permission de participer à l'éducation de son fils. Cependant, le roman ne suit pas entièrement l'original biblique, car Fanny est une mère qui, exigeant le pouvoir, refuse le père. En fait, il n'existe pas pour elle et ne doit donc pas exister pour leur fils. Dans la Bible, Joseph est présent en tant que père de famille et mari. Tunström pousse donc l'histoire plus loin. Fanny, une femme indépendante, n'a pas même besoin de Sidner pour subvenir aux besoins du foyer.

Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, Ed est une sorte de Jésus. Malgré son voyage sur la lune, sa vie n'a aucun sens. Il atterrit à Sunne, qui sera son Bethléem, son lieu de renaissance (mais aussi le lieu de sa mort). Comme Stellan le dit : « Bethléem n'avait

¹ Anita VARGA, "Myten som livstydningmodell", p. 49-50.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 220.

sans doute rien de spécial avant que Jésus n’y atterrisse, je veux dire y naisse. »¹ De même Sunne devient-elle, pour Stellan, une ville sainte, grâce à l’arrivée d’Ed qui a été plus près de Dieu qu’aucun autre homme. Le lien entre Ed et Jésus se renforce par une autre allusion à la Bible : « Un langage important allait régner sur Sunne, une grande lumière. »² Dans la Bible, plusieurs livres parlent de cette lumière qui va venir, par exemple “Isaïe” et “L’Evangile selon Mathieu”.³ Mais Tunström fait surtout allusion à “L’Apocalypse de Saint Jean”. Dans l’Apocalypse, Dieu se manifeste à Jean sur l’île de Patmos pour lui ordonner d’écrire ce qu’il voit. Le Christ apparaît dans ce texte comme l’Agneau, puis comme le Fils de l’homme : « Et au milieu des chandeliers d’or, je vis quelqu’un qui ressemblait au Fils de l’homme, vêtu d’une longue robe, et ceint au-dessous des mamelles d’une ceinture d’or. »⁴ « Sa tête et ses cheveux étaient blancs comme de la laine blanche, et comme de la neige ; et ses yeux paraissaient comme une flamme de feu. »⁵ « [...] sa voix égalait le bruit des grandes eaux »⁶ et « son visage était aussi brillant que le soleil dans sa force. »⁷ Certes, le personnage de Tunström est le contraire du personnage de la vision de Jean, mais il fait quand même penser à lui. Ed porte un habit de cérémonie, avec lequel il faut porter une chemise blanche et, parfois, une ceinture en soie. De sa bouche sort, non pas le bruit des grandes eaux, mais une odeur d’alcool et une voix gémissante. Sa tête et sa chemise blanche sont tâchées de sang. Il se trouve dans la lumière mais n’a pas de lumière dans les yeux.⁸ La voix de Dieu honore la patience et la foi de Jean mais dit aussi : « Mais j’ai un reproche à vous faire, qui est que vous vous êtes relâché de votre première charité. »⁹ Dans la traduction suédoise de la Bible, on trouve : « Mais ce que j’ai contre toi, c’est que tu as abandonné ton premier *amour*. »¹⁰ La version suédoise ouvre la porte à une interprétation profane.

¹ *Le Livre d’or des gens de Sunne*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 130.

³ « Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière, et le jour s’est levé pour ceux qui habitaient dans la région de l’ombre et de la mort. » “Isaïe”, 9 :2 « Ce peuple qui était assis dans les ténèbres a vu une grande lumière ; et la lumière s’est levée sur ceux qui étaient assis dans la région de l’ombre de la mort. », “L’Evangile selon Mathieu”, 4 :16.

⁴ “L’Apocalypse de Saint Jean”, 1 :13.

⁵ *Ibid.*, 1 :14.

⁶ *Ibid.*, 1 :15.

⁷ *Ibid.*, 1 :16.

⁸ *Le Livre d’or des gens de Sunne*, p. 14.

⁹ “L’Apocalypse de Saint Jean”, 2 :4.

¹⁰ « Men det har jag emot dig, att du har övergett din första *kärlek*. » *Bibeln*, Stockholm, Evangeliepress, 1983, “Uppenbarelseboken”, 2 :4. (Souligné par nous.)

L'amour chez Tunström n'est pas tant envers Dieu qu'envers une femme. Ed va retrouver son premier amour et Stellan va avouer ses sentiments pour cette même femme. Ensuite, dans l'Apocalypse, un autre reproche s'ajoute : « Mais j'ai quelque chose à vous reprocher, qui est que vous souffrez que Jézabel, cette femme qui se dit prophétesse, enseigne et séduise mes serviteurs, pour les faire tomber dans la fornication, et leur faire manger de ce qui est sacrifié aux idoles. » En suédois, cette femme s'appelle *Isebel*. Chez Tunström, c'est donc Isabelle qui représente la tentation, qui va faire tomber trois hommes. « Mais je vais la réduire au lit, et accabler de maux et d'afflictions ceux qui commettent adultère avec elle [...] »¹ Isabelle, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, passera le reste de sa vie au lit, dans le coma. Après les sept lettres prophétiques de "l'Apocalypse de Saint Jean", suit un récit où l'agneau se révèle capable d'ouvrir les sept sceaux. Les fléaux s'abattent sur la terre et le châtiment du monde arrive à l'ouverture du septième sceau. De même lorsque Stellan décrit l'arrivée d'Ed à Sunne, les fléaux sont-ils en train de s'abattre sur la terre sous la forme d'une astéroïde qui entrera en collision avec elle en 2028.

Une grande misère allait s'abattre sur Sunne. Pourquoi sinon, nous honorer d'une visite ? J'essayai de penser à Sodome et Gomorrhe. Si Sunne était Sodome, Torsby était-il Gomorrhe ? C'est vrai qu'il y avait pas mal d'alcool dans les deux villes. Et du sexe.²

« [L'astéroïde] ne pourra cependant pas exterminer toute l'humanité », selon un spécialiste du journal.³ Dans le nouveau monde dont parle Jean dans la Bible, certains survivront également, ceux qui sont inscrits dans « le livre de vie ». ⁴ Ensuite un nouveau monde remplacera l'ancien, une nouvelle Jérusalem. « Et cette ville n'a point besoin d'être éclairée par le soleil ou par la lune, parce que c'est la lumière de Dieu qui l'éclaire, et que l'agneau en est la lampe. »⁵ Stellan est donc comme Jean qui croit qu'Ed / le Messie apportera la lumière à Sunne, qu'il changera l'existence des habitants. Or Ed n'est pas Jésus et n'a donc pas la capacité de changer le monde ni pour Stellan, ni pour quelqu'un d'autre. Cederblom le présente, en effet, sous un autre aspect : « Revenu

¹ "L'Apocalypse de Saint Jean", 2 :22.

² *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 131.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ "L'Apocalypse de Saint Jean", 20 :15.

⁵ *Ibid.*, 21 :23.

sur terre, un ange déchu. »¹ Cette idée d'ange déchu donne à Ed un côté maléfique. Il est un mélange entre le bien, Jésus, et le mal, le diable. Il aurait dû apporter la lumière à Sunne, mais à la place, il y apporte la mort. A cause de lui, Harald se suicidera, Stellan deviendra un meurtrier et Isabelle sombrera dans le coma.

A la fin du roman, Ed retrouve néanmoins son aspect de saint. Après le sermon d'Ed, le pasteur Cederblom lit les paroles sacramentelles, citées par Stellan dans le roman :

‘La nuit où il fut livré, il prit du pain et après avoir rendu grâce, le rompit et dit : ‘Ceci est mon corps, qui est pour vous ; faites ceci en mémoire de moi.’ De même, après le repas, il prit la coupe, en disant : ‘Cette coupe est la nouvelle Alliance en mon sang, qui va être répandu pour une multitude en rémission des péchés. Chaque fois que vous en boirez, faites-le en mémoire de moi’[...]’²

Ed redevient Jésus, trahi par Stellan / Judas. En entendant les mots du pasteur, Stellan se met à pleurer, envahi par les remords, tout comme dans la Bible, Judas se repent en rendant l'argent reçu pour prix de sa trahison et en se suicidant.³ Mais ici, le repentir de Stellan ne débouche pas sur la mort, mais sur la vie. Il doit vivre pour veiller sur Isabelle et pour écrire cette histoire. Il doit attendre « la grâce de pouvoir mourir »⁴ pour enfin échapper à une vie dénuée de sens, privée de cohérence.

Seuls les survivants peuvent écrire l'histoire des morts. [...] Jamais plus il n'y eut de visite inattendue qui fit se briser des vies. Le reste de *ma* vie fut seulement ‘une sorte de vie’. Des jours dans ‘une sorte de simulateur’. Des jours, des instants, des conversations sur un escalier ou derrière un comptoir, avec des mots qui s'installèrent à l'ombre de ce que je viens de raconter. Depuis que cette histoire a refermé la porte sur elle-même, je suis resté planté là dehors où n'existe aucune connexion, où un événement n'a aucun lien avec un autre, où aucun fil n'est relié à un autre, où aucun dessin autre que celui de l'ennui et de la mort n'est discernable.⁵

¹ *Le Livre d'or de gens de Sunne*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 322.

³ “L’Evangile selon Saint-Mathieu”, 27, 3-5.

⁴ *Le Livre d'or des gens de Sunne*, p. 331.

⁵ *Ibid.*, p. 329.

2. La vallée des morts d'Ézéchiél

La figure du prophète Ézéchiél revient régulièrement dans les textes de Tunström, à telle enseigne que le chapitre 37, qui parle de la campagne pleine d'os, est en quelque sorte un texte reflet des romans de Tunström.¹ Dans *La Parole du désert*, nous trouvons, en particulier, beaucoup d'allusions à "Ézéchiél".² Dans le chapitre 37, Ézéchiél est placé, par Dieu, sur une plaine remplie d'os, où il va devoir atteindre le fond, prêcher pour les morts, avant de pouvoir reconstruire à nouveau. Il réussit à créer une cohérence dans le chaos : les os se rassemblent, les corps reprennent vie et se lèvent. De même Jésus dans *La Parole du désert* se trouve-t-il dans le désert, dans la vallée des morts, où le chaos règne et cette période passée dans l'ombre est nécessaire pour qu'ensuite, il trouve son chemin.

Selon A. Tyrberg, la campagne pleine d'os symbolise, chez Tunström, la réalité qui n'est pas encore structurée.³ Comme Tyrberg le souligne, le narrateur de Tunström a le même rôle qu'Ézéchiél et doit donc se trouver, comme lui, au fond de l'existence, avant et afin de pouvoir remonter et reconstruire. Le lien avec Ézéchiél illustre donc le mouvement, dans les romans de Tunström, qui va du chaos jusqu'à la vie et à la lumière et la plaine remplie d'os représente le point ultime inférieur évoqué dans notre première partie. Ézéchiél se trouve en exil, loin de Jérusalem. De même, le narrateur de Tunström se trouve loin de l'église de Sunne, le point central de son existence. En général, les romans tunströmiens commencent, nous l'avons vu, avec la mort et le narrateur cherche à rétablir l'ordre par la force de la narration, c'est-à-dire à rassembler les os secs de la vallée des morts.

L'histoire d'Ézéchiél prouve que ce qui était mort peut redevenir vivant. Dans *Les Filles des dieux*, le passage d'Ézéchiél qui parle des os des morts est cité à la fin du livre⁴, ce qui éclaire l'objectif poursuivi par le narrateur Jacob : Il doit ressusciter les morts dans

¹ Voir aussi Rolf ALSING, *Prästunge och maskrosboll*, p. 181-184. Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 145-149.

² *La Parole du désert*, par exemple p. 29, 68, 106 et 127.

³ Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar*, p. 145-149.

⁴ *Guddöttrarna*, p. 232. "Ézéchiél" 37 :1-3.

sa quête du passé et de son identité. Pour ce faire, il utilise Georg, le seul survivant du cercle géographique et de l'époque de son enfance. « Il [Georg] a donné vie au monde des morts. »¹ Georg devient son guide afin de redonner vie au passé. Jacob se trouve dans une campagne pleine d'os ; dans le chaos. Peu à peu, le passé reprend vie, mais cela ne suffit pas pour rétablir l'ordre. Le livre se termine dans une sorte de rêve absurde pendant une tempête de neige. « Tout est blanc [...] »² Cette blancheur, que nous retrouvons au début des *Saints géographes*, symbolise le chaos dans lequel l'histoire de Jacob commence et se termine. L'objectif du narrateur n'est donc pas atteint.

Dans *Le Voleur de Bible*, Hedvig se trouve dans la vallée des morts, dans sa maladie, où, au début, elle attend Johan, qui doit la ressusciter. Tandis que Hedvig y séjourne depuis longtemps, Johan, lui, y tombe régulièrement mais il réussit à remonter ensuite.

Celui qui sait tout abandonner saura tout vivre. Et je le fis, pour la énième fois, pris la direction du précipice profond du Trou de Boue. Je voulais rouler dans les miasmes et les ferrailles du tas d'ordures. Mais le temps me l'avait subtilisé : autour de moi je ne voyais que la plaine et le vent de la plaine et son épouvantable Maintenant.³

Le Trou de Boue, l'endroit où Johan a détruit son dos en sauvant son père, symbolise la campagne pleine d'os d'Ézéchiël, où il se trouve chaque fois qu'il perd pied.

A la fin du livre, Johan retrouve enfin Hedvig, dans un champ boueux où le vent souffle fort : toujours la plaine d'Ézéchiël. Or Johan n'y est pas capable de lui redonner vie et Hedvig ne veut même plus être sauvée, car il est trop tard pour elle. Johan quitte donc la plaine sans Hedvig, qui y restera pour toujours.

¹ « För mig gjorde han [Georg] de dödas värld levande. » *Guddöttrarna*, p. 232.

² « Allting är vitt [...] » *ibid.*, p. 233.

³ *Le Voleur de Bible*, p. 690.

3. Abraham et Isaac

Il existe aussi un parallèle entre Sidner / Victor et Abraham / Isaac de la Bible. Un poème de *L'Oratorio de Noël*, qui représente un rêve de Sidner, va dans ce sens :

Pouvoir marcher
Pouvoir marcher
comme Abraham
comme Isaac
obscurité absolue
lumière absolue
le fils le père
à la main¹

Comme le souligne A. Tyrberg, ce poème fait allusion au passage où Abraham monte sur la montagne de Moria parce que Dieu lui a demandé de sacrifier son fils Isaac.² Abraham marche avec son fils, dans l'obscurité. Son fils, lui, a confiance en son père et marche dans la lumière.³ Selon A. Tyrberg, les deux poèmes sont deux versions de la même histoire, où, surtout, deux perspectives : celle du père et celle du fils, comme deux voix dans un morceau de musique. Dans la version suédoise, la typographie du poème facilite cette interprétation :

Att få gå som Abraham rent mörker sonen	Att få gå som Isak rent ljus fadern
vid handen ⁴	

En lisant verticalement, nous comprenons qu'Abraham, le père, est aussi un fils et Isaac, le fils, est aussi un père. La phrase « vid handen » (à la main) relie les deux et contient deux sujets : *sonen* (le fils) et *fadern* (le père) qui peuvent aussi bien être des compléments directs. Abraham est le père qui a peur pour son fils, mais aussi le fils qui cherche la main d'un père (Dieu). Isaac est le fils qui a confiance en son père, mais aussi le père, car dans sa confiance lumineuse, il prend le rôle d'un père qui tient son

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 387.

² Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 173-174.

³ "Genèse", 22 : 1-19.

⁴ *Juloratoriet*, p. 246.

filis par la main, le rassurant. Les relations père-fils sont, dans l'œuvre de Tunström, compliquées et changent souvent de perspectives comme dans ce poème. Sidner assume, par exemple, la faute de son père en accomplissant son voyage en Nouvelle-Zélande. Victor est à la fois un fils qui attend son père et un père qui va retourner chez son fils. Le narrateur donne les deux positions de Sidner, qui est à la fois le père (de Victor) et le fils (d'Aron). Comme le souligne A. Tyrberg, l'obscurité et la lumière dans le poème et, nous l'avons vu, dans les romans de Tunström en général, doivent être compris comme des éléments complémentaires et non pas comme des contradictions : « La jubilation de l'Oratorio du mystère de la naissance a, dans l'histoire biblique, une suite sombre, mais c'est une obscurité qui, à son tour, dans le dogme chrétien, est la condition de tous les miracles de naissance à venir. L'histoire de la création de Victor commence avec la mort. L'obscurité d'Abraham doit être lue et comprise en liaison avec la lumière d'Isaac. »¹

4. Jacob

Le prénom du narrateur des *Saints Géographes* et *Les Filles des dieux* est une allusion au rêveur biblique Jacob. S. Hammar constate dans *La place du Tu* : « Les Saints géographes est un 'livre de Jacob' qui se déroule au XX^e siècle. »² Dans la Bible, Jacob quitte sa famille et pendant son voyage, il a, au cours de ses rêves, des visions. Il voit entre autre une échelle qui monte vers le ciel, les anges qui montent et descendent et Dieu lui-même qui descend sur terre pour lui parler.

Le Jacob de Tunström avoue de lui-même être un rêveur, lui qui fuit sa famille et ses études. Cependant, il est surtout hanté par des cauchemars : il est dans des camps de concentration, il va être exécuté, etc. « Les journées étaient des pauses sadiquement courtes entre d'éternels travaux forcés, exécutions et commentaires railleurs des camarades, qui se trouvaient toujours derrière les fusils ou dans des ascenseurs montant

¹ « Juloratoriets jubel över födelsemysteriet har i den bibliska berättelsen en mörk fortsättning, men det är ett mörker som i sin tur i det kristna dogmat är förutsättningen för alla kommande födelseunder. Victors skapelseberättelse börjar med död. Abrahams mörker måste läsas och förstås samtidigt med Isaks ljus. » Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 174.

² « De Heliga geograferna är en 'Jacobs bok' som tilldrar sig under 1900-talet. » Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 263.

dans de hautes tours de carrière, pendant que moi-même, je glissais sur les marches savonnées des sous-sols de mon cerveau. »¹

Chez Tunström, l'échelle de Jacob est donc présente, non pas pour que Dieu en descende, mais pour que Jacob glisse et tombe encore plus bas. Il rêve aussi de son père : « J'étais un rêveur. Chaque nuit je fus rempli de visions : Hans-Cristian revient de son cercueil et commence à me parler. »² L'échelle de Jacob de la Bible est un lien entre l'homme et son Dieu. Le Jacob de Tunström rétablit, grâce à ses rêves, le lien avec son père, décédé. Il faut cependant comprendre ici le père dans un sens plus large. Jacob continue :

Mais je commençais de plus en plus à me demander qui, en réalité, était mort. Ce n'était pas seulement mon père, Hans-Cristian Wermelin et le rayonnement rassurant qui l'avait entouré, c'était autre chose en plus : un principe unifiant avait disparu. Dieu avait été exécuté ou était décédé de la tuberculose et d'une leucémie ou de l'indifférence générale, surtout au séminaire. J'ai appris à l'accepter. Mais je n'ai jamais pu accepter que Le Principe Unifiant ait disparu. Quelque chose capable d'unir les sentiments et les faits contradictoires que je heurtais et que j'évitais, justement à cause du manque.³

Jacob cherche un ordre, un centre, comme son homonyme cherchait Dieu, un centre qui est représenté par Hans-Cristian, son père, dont le prénom contient d'ailleurs le mot Christ.⁴

Selon S. Hammar, le problème qui unit les deux Jacob est un même conflit entre les deux sources de la pensée que nous avons étudié dans notre deuxième partie.⁵ Le Jacob de la Bible s'enfuit d'une famille brisée. Ses parents Isaac et Rebecca n'ont pas une bonne relation et sa mère a convaincu son fils de trahir son père et son frère. Il faut dire

¹ « Dagarna var sadistiskt korta andningspauser mellan ständiga avrättningar, straffkommenderingar och hånfulla kommentarer från kamrater, som alltid befann sig bakom gevären eller i hissar som gled uppåt i höga karriärtorn, medan jag själv halkade på såpade trappsteg i min hjärnas källarvåningar. » *Guddöttrarna*, p. 16.

² « Jag var en drömmare. Varje natt fylldes jag av syner: Hans-Cristian kommer tillbaka ut ur sin kista och börjar tala med mig. » *ibid.*, p. 16.

³ « Men alltmer började jag fråga mig vem det egentligen var som dött. Det var inte bara min far, Hans-Cristian Wermelin och den trygga strålning, som omgett honom, det var mycket annat också: det var en samlande princip som försvunnit. Gud hade ju avrättats eller dött i lungdot och blodkräfta eller av allmän likgiltighet, inte minst på prästskolan. Det lärde jag mig acceptera. Men jag kunde aldrig acceptera att Den Samlande Principen var försvunnen. Något som i sig förenade de motstridiga känslor och fakta jag stötte emot och som jag vek undan för, just på grund av saknaden. » *ibid.* p. 16-17.

⁴ Voir "Genèse", 27-35.

⁵ Stina Hammar, *Duets torg*, p. 261.

que Rebecca est originaire d'Ur, l'ancien pays des déesses, alors qu'Isaac représente le patriarcat que son père Abraham a fondé. Selon S. Hammar, Jacob est donc une espèce de mélange, il est au carrefour de deux interprétations du monde mais il n'y a rien pour unir les deux. Le Jacob de Tunström souffre également de ce manque de « Principe Unifiant ».

5. La Divine Comédie

Un deuxième hypotexte religieux de l'œuvre de Tunström est *La Divine Comédie* de Dante¹, comme le montrera une analyse comparative avec le roman *L'Oratorio de Noël*. Le lien avec l'œuvre de Dante y est explicite, car nous y trouvons des citations, mais aussi des allusions.

Aron est Dante qui cherche sa Solveig / Béatrice. Son chagrin représente l'Enfer et il en atteint le fond pendant son voyage en Nouvelle Zélande. En se rendant compte que Solveig ne se trouve pas dans le corps de Tessa, là-bas, son Enfer devient la mort. Aron ne trouve donc pas sa Béatrice mais avant de mourir, il transfère ce mythe à son fils, car Sidner est aussi Dante, guidé par Splendid, tout comme le pèlerin Dante a son guide, Virgile. Splendid entre en fait dans la vie de Sidner juste après que ce dernier a cité le début de *La Divine Comédie*.²

Et pourquoi il se tenait là un soir, en veste de coutil, et
déclamant face au vent :

Quand j'étais au milieu du cours de notre vie,
je me vis entouré d'une sombre forêt,
après avoir perdu le chemin le plus droit ;

ah ! qu'elle est difficile à peindre avec des mots,
cette forêt sauvage, impénétrable et drue
dont le seul souvenir renouvelle ma peur !

Son visage était tourné vers le jardin de Jolin, le fabricant.
L'obscurité était complète :

¹ DANTE, *La Divine Comédie* : L'Enfer, Paris, Flammarion, 1974. *La Divine Comédie* : Le Purgatoire, Paris, Flammarion, 1988. *La Divine Comédie* : Le Paradis, Paris, Flammarion, 1990.

² DANTE, *La Divine Comédie* : Le Paradis, "Chant 1", p. 26.

A peine si la mort me semble plus amère.
Mais pour traiter du bien qui m'y fut découvert,
il me faut raconter les choses que j'ai vues.

Je ne sais plus comment je m'y suis engagé,
car j'étais engourdi par un pesant sommeil,
lorsque je m'écartai du sentier véritable*.

Tout près de lui s'éleva une voix pitoyable et furieuse en même
temps :
– Tu vas m'aider. Tu vas m'aider bon Dieu de bois !¹

A partir de cet instant, Splendid devient l'ami de Sidner et son guide.² « Suivant la devise 'On apprendra toujours quelque chose', Splendid et son écuyer Sidner flânaient en ville et Splendid ouvrait une par une les portes du monde. »³ Ensuite, il propose à Sidner d'aller à l'asile Bergskog, pour voir le fou, tout comme Virgile incite Dante à faire son voyage. Sidner récite à plusieurs reprises Dante, surtout pendant sa visite à l'asile. Le fou lui-même cite aussi quelques vers. L'Enfer de Sidner est l'obscurité, causée par son deuil, et le fond de son Enfer sera cet asile. Ensuite, il fait un voyage de pénitent en Nouvelle Zélande, ce qui correspond au Purgatoire chez Dante. Selon E. Johansson, le mythe de Dante aide à comprendre l'adolescence de Sidner comme une traversée de l'Enfer.⁴ Sidner est rassuré de savoir qu'une autre personne a vécu la même chose que lui, il n'est donc pas seul dans son voyage obscur. C'est pourquoi il cite Dante. Sa Béatrice sera Tessa, trouvée à la fin de son voyage au Purgatoire, qu'il doit faire pour expliquer le suicide de son père et ainsi expier le crime commis par sa famille. « Dès que la guerre sera finie, il me faudra aller en Nouvelle-Zélande, c'est une dette que *notre* famille doit payer. »⁵ C'est donc surtout pour dépeindre le deuil de Sidner, que Tunström utilise *La Divine Comédie*. Le chemin de Sidner prend plus de temps que celui de Dante, presque trente ans. Le séjour à l'asile lui permet de renaître. Le Purgatoire commence dans l'asile et s'accomplit par le voyage. Finalement, Sidner trouve sa Tessa / Béatrice et l'épouse. Elle est décrite comme un être pur et doux, comme la bien-aimée de Dante.

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 206. (* à partir de la traduction de *La Divine Comédie* par Alexandre Cioranescu.)

² Voir aussi notre p. 330.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ Eva JOHANSSON, "Centrum sökes", p. 364.

⁵ *L'Oratorio de Noël*, p. 399.

A. Varga a consacré une partie de sa thèse à la présence de ce mythe dans *L'Oratorio de Noël*.¹ Selon elle, l'œuvre de Dante, qui est déjà une allégorie, illustre le voyage vertical de Sidner. Mais l'aspect religieux de l'hypotexte a pratiquement disparu et a laissé place à une problématique existentielle profane. Après le déménagement, Sidner récite donc le début de l'œuvre de Dante que nous venons de citer. Dans l'hypotexte, ce passage parle de l'homme égaré, qui s'est éloigné du chemin menant à Dieu. Dans le cas de Sidner, il montre son état mental après la mort de sa mère. Ce passage prévoit sa descente à la folie / en Enfer. Plus tard, *La Divine Comédie* revient, lorsque Sidner récite le passage, qui dans l'œuvre de Dante est inscrit au dessus de la porte de l'Enfer, en entrant dans l'asile, où se trouve le fou.² L'asile symbolise donc l'Enfer, et Sidner a commencé sa descente en traversant la porte. De plus, Tunström décrit les fous comme Dante décrit les pêcheurs dans le Vestibule de l'Enfer :³

Ils étaient tout à fait nus, pour mieux être piqués des guêpes et des taons qu'on voyait accourir. Leur visage baignait dans des ruisseaux de sang qui se mêlaient aux pleurs et tombaient à leurs pieds, alimentant au sol une hideuse vermine.⁴

Lorsque le fou entend Sidner réciter Dante, il répond en continuant la citation. Sidner s'identifie à lui car, depuis son entrée, il est devenu comme lui.

Après l'Enfer, Dante va au Purgatoire, puis au Paradis. Dans *L'Oratorio de Noël*, la suite de ce parcours se passe, selon A. Varga, dans le rêve de Sidner. Il sauve le fou, avec Splendid et Selma, et à la fin d'un voyage turbulent dans la nuit, ils se retrouvent sur une plage et doivent passer la rivière sur un radeau. Il s'agit là du passage de l'Enfer au Purgatoire. La montagne du Purgatoire se trouve dans l'œuvre de Dante sur une île et Malön (l'île de Mal) est, dès lors, chez Tunström, un endroit allégorique. Mais Sidner va se trouver ramené à l'asile, qui va prendre pour lui le sens d'un Purgatoire, d'un endroit qui permet de renaître. « Cela s'est passé il y a longtemps, de l'autre côté du purgatoire de l'Asile, mais ce qui s'est passé Demeurait. »⁵ En quittant le Purgatoire, Dante se trouve sur la plage de l'Eunoé ; Sidner se demande : « Sur quelle rive me

¹ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 117-126.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 228. DANTE, *La Divine Comédie* : L'Enfer, "Chant 3", p. 43.

³ *Ibid.*, p. 45-46.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 396.

suis-je hissé maintenant ? »¹ Alors que Dante a déjà atteint la grâce divine, Sidner cherche encore à se libérer de sa culpabilité. Certes, il est guéri après le séjour dans l’asile mais il n’est pas encore libre. Il doit faire pénitence, comme Dante l’a fait. Il le fait en allant sauver Tessa, ce qui le réconcilie avec son passé. Cette idée de pénitence est accentuée par une autre allusion, à Pétrarque. Dans le roman, Sidner lit une lettre de lui qui parle du voyage de pèlerin de l’homme chrétien dans la vie. Selon A. Varga, Pétrarque enseigne que pour atteindre l’état de grâce, l’homme doit se comprendre et se repentir. Sidner suit en effet ce schéma. Le paradis n’est possible qu’après la pénitence, mais grâce à celle-ci, il peut avoir sa Tessa / Béatrice. A la fin du roman, il revient à Sunne et le livre se termine par la scène paradisiaque avec Torin et Merveilleuse Birgitta, qui symbolise le bonheur de la vie et qui montre que le paradis terrestre existe. Le décor de la scène fait penser au Paradis terrestre de Dante, mais mélangé avec le décor typique de la région et la nature de Sunne.

6. Le mystique Jean de la Croix

– Que signifie mystique ?
 – Ils sont comme toi [Paula]. Croient qu’il y a une unité. [...] Qu’il se trouve, au fond de tout, une étincelle qui ne s’éteint jamais et que, de temps à autre, comme toi maintenant, on entre en contact avec cette étincelle.²

Cette étincelle, dont parle Hans-Cristian, vient du mystique Maître Eckhart à qui Tunström fait parfois allusion.³ Cependant, un autre mystique nous semble plus important à ses yeux : Saint Jean de la Croix. Johan du *Voleur de Bible* porte le surnom Johan de la Cruche parce qu’il vend du vin aux étudiants, mais c’est surtout une allusion à ce mystique espagnol du XVI^e siècle, qui a essayé de transformer la pierre en or, comme Johan transforme de l’eau en vin.⁴

¹ *Ibid.*, p. 398. (Ce qui est d’ailleurs une citation d’Ulysse !)

² « – Vad betyder mystiker? – De är som du [Paula]. Tror att det finns en enhet. Att allting är av samma stoft och ursprung. Att det längst inne i allt finns en gnista som aldrig slocknar och att någon gång - som du nu - når man kontakt med gnistan. » *Guddöttrarna*, p. 116.

³ Voir aussi Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 32, 37, 137, 197, 259.

⁴ En suédois *Johannes av Korset*.

Et ce mystère de la transformation n'avait jamais cessé de m'étonner. Transformer le granit en or à force de l'arroser patiemment [...], franchir constamment des seuils !¹

A la fin du livre se trouve une autre allusion à Jean de la Croix : « O plaie qui procure la santé ! O fer rouge qui soulage ! »² Cette citation vient de son poème "Llala de amor viva".³ Tout comme Johan se trouve en prison, Jean était emprisonné dans sa maison à la fin de sa vie. Jean de la Croix représente le dévouement et la foi en ce que le sacré existe dans le monde. *Nuit obscure* de Jean de la Croix incite l'homme à se libérer de son moi pour chercher une union avec Dieu : il doit sortir dans la nuit pour trouver la personne aimée (Dieu).⁴ Le Johan de Tunström ne le fait pas, puisqu'au contraire il s'isole. A. Tyrberg explique que lorsque l'âme cherche à travers l'obscurité son époux, le Christ, le *je* est un obstacle entre l'homme et Dieu.⁵ En passant par la nuit sombre de l'âme, l'homme arrive à se débarrasser de ses sens et de son moi et il apprend ainsi à connaître Dieu. Pour Johan, ce sont ses recherches qui, selon A. Tyrberg, représentent ce voyage dans la nuit. Johan s'égare et se demande : « Quelle peut être la profondeur d'une nuit ? »⁶ Il est déguisé (en étudiant) pour cacher sa véritable identité : qu'il n'est qu'un *je*. Tyrberg explique également que dans *Nuit obscure*, l'âme doit se déguiser pour ressembler de plus en plus à Dieu, pour ainsi gagner son amour. Le déguisement est l'amour, l'espoir et la foi. Johan, par contre, ne va pas à la rencontre de quelqu'un mais s'isole concrètement dans la maison et mentalement dans son *je*. Avec le temps, Johan oublie tout sauf lui-même. Son projet est sa seule identité, son seul sens. A la fin du livre, il le rejette comme « un costume de bouffon »⁷, que Hedvig enlève brutalement, en mettant un miroir devant le visage de Johan : « Elle saisit le miroir, le poussa contre mon visage, le pressa contre mon front et mon nez, jusqu'à ce qu'il s'éclate dans mon image. »⁸ Comme le souligne A. Tyrberg, Johan comprend trop tard

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 655-656.

² *Ibid.*, p. 797.

³ Dans *Tjuven*, p. 352 : « Oh sår som bringar hälsa! O brännikt som hugsvalar! » JOHANNES AV KORSET, "Levande kärlekslåga" dans *Levande Kärlekslåga och mindre skrifter*, Helsingborg, Karmeliterna, 1984. Pour la traduction française du poème, voir JEAN DE LA CROIX, *Trois poèmes majeurs*, Paris, Portes de France, 1947, p. 75-77.

⁴ JEAN DE LA CROIX, *Noche Oscure*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1997.

⁵ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 187-189.

⁶ *Le Voleur de Bible*, p. 783.

⁷ *Ibid.*, p. 783.

⁸ *Ibid.*, p. 782.

la vraie conception du *je*, dans laquelle le moi est un cadeau, une zone libre, qui vit indépendamment des actions. C'est sa mauvaise conception du *je* qui fait de Johan un voleur (du manuscrit de Ravenne mais aussi de la vie de Hedvig). A la naissance de son fils, Johan reçoit le regard de celui-ci, un regard qui lui laisse la liberté, car il est offert comme une grâce. Le fils devient ainsi son guide pour sortir des Enfers. A. Tyrberg constate, en effet, une différence entre *Le Voleur de Bible* et les autres romans de Tunström.¹ Dans les autres, un fils cherche son père décédé aux Enfers, le but étant de recréer le contexte perdu, le centre de l'existence. Dans l'histoire de Johan, le mouvement va vers l'avenir, et non vers le passé. Ici, c'est le père qui avoue ses défauts au fils. Le narrateur fait appel à ce fils, son juge, qui est aussi le lecteur. Le lecteur est donc, comme nous l'avons déjà constaté, le *je* que le narrateur cherche et à qui il demande son opinion et sa position éthique. C'est le lecteur qui, en fin de compte, doit faire renaître le narrateur. Le poème de Jean de la Croix cité à la fin du roman décrit, selon A. Tyrberg, la fin du voyage : la rencontre entre l'âme et Dieu. Pour Tyrberg, la rencontre tunströmienne est donc une rencontre entre l'homme et Dieu. Il nous semble cependant que le romancier utilise l'image de cette rencontre entre l'homme et Dieu pour parler de l'amour entre un homme et une femme, qui, dans ses romans, semble être sa plus grande préoccupation. A. Varga soutient cette idée dans son analyse de *L'Oratorio de Noël*.

Selon A. Varga, Aron est décrit d'après le discours de la mystique.² L'Eglise chrétienne utilise ce mot pour décrire l'union entre l'âme et Dieu. Le schéma de Jean de la Croix, selon lequel l'homme doit purifier son âme, apercevoir le divin et finalement s'unir avec Dieu en transformant son moi, revient dans le processus de deuil d'Aron. Comme A. Varga le souligne, sa quête à lui n'est pas de Dieu mais de Solveig : elle est son centre. Le discours religieux donne donc une structure, mais c'est l'amour humain qui est au centre. En perdant sa langue, sa maison, son travail, en perdant tout, Aron perd son *je*. Il est un « rien sans langage, sans qualités ».¹ Le mystique doit aussi renier les biens matériels. Pour Aron, les choses perdent tout intérêt à la fin de sa vie. Le dissolution du moi d'Aron mène, dans son cas, à la perte de la raison. Ensuite, le mystique cherche à avoir des révélations par la prière et par la contemplation. Aron a ce

¹ Anders TYRBERG, *Anrop och ansvar*, p. 204-205.

² Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 146-155.

genre de révélation lorsqu'il lit la Bible et que les lettres se libèrent et s'envolent. Dans la Bible, Dieu parle souvent à l'homme par des signes. C'est pourquoi Aron voit des signes, des preuves que Solveig est vivante. Elle se trouve dans les signes, c'est même elle qui les envoie. A partir de ce moment, Aron va chercher à s'unir à Solveig comme les mystiques cherchaient l'union avec Dieu. Malheureusement, cette union ne va pas se faire, car Aron sombre dans la folie. A. Varga explique que son voyage vers la mort fait allusion à *Nuit obscure* par l'utilisation de la nuit. Dans ce texte, l'âme voyage dans la nuit, comme Aron le fait aussi. C'est seulement dans la nuit qu'il réussit à trouver Solveig. Il voyage donc *dans* la nuit mais aussi *vers* la nuit : la mort.

7. Swedenborg

Le théosophe Emmanuel Swedenborg (1688-1772) occupe une place importante dans l'œuvre de Tunström. Ce scientifique suédois, qui a exercé ses talents dans de multiples domaines, est surtout connu, de nos jours, pour ses visions où il parle du monde invisible. Swedenborg pense que le visible (la terre, mais aussi le corps) et l'invisible (le ciel, mais aussi l'esprit) peuvent être réconciliés, que les deux vont ensemble. Le désir qui habite Tunström d'unir le visible et l'invisible vient certainement de Swedenborg. Ce dernier était à la recherche de Dieu, comme Tunström était à la recherche d'un centre, d'un endroit où les deux mondes sont réunis. Jean Prieur explique, dans son ouvrage *Swedenborg*, que le milieu religieux des pays protestants pendant la première moitié du XVIII^e siècle n'accordait aucune place au spiritualisme.² « On ne croyait plus à la réalité du monde invisible : les anges et les esprits, dont il est pourtant question à chaque page de la Bible, se voyaient relégués dans le domaine de la mythologie. On croyait que la mort était vraiment la mort. »³ Swedenborg devait donc, selon J. Prieur, se battre à la fois contre les matérialistes et contre les théologiens des Eglises officielles. Comme le souligne aussi Prieur, un mot clé dans les visions de Swedenborg est le mot *correspondance*, qui exprime le lien qui passe entre le visible et l'invisible. Les réalités invisibles influencent le monde réel et visible. Pour Swedenborg, la mort n'est qu'un passage vers le monde des esprits, puis vers le ciel.

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 188.

² Jean PRIEUR, *Swedenborg*, Paris, Fernand Lanore, 1983, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 32.

Swedenborg prétendait avoir la capacité d'entrer dans ces mondes avant sa mort : Il parlait aux esprits et aux anges.

La deuxième moitié du livre de J. Prieur constitue une anthologie des textes de Swedenborg. Deux passages parlent des anges qui vivent dans le ciel.¹ Puisqu'ils y vivent comme des hommes, ils y ont des habitations et des demeures. Les anges aident les hommes à passer dans l'autre monde puisqu'ils ont eux-même été des humains. Ils ont également pour mission de guider les hommes dans la vie. C'est un tel ange qui accompagne Harald dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. Son enfance est difficile car sa mère lui en veut d'être né.

Pourtant – plus tard – il y eut des anges. Le premier, Harald le découvrit un jour à l'école sur son papier à dessin. L'ange le regarda, un doigt posé sur la bouche, puis il s'envola et passa à travers la fenêtre sans briser les carreaux. Il se rendait vers ce qui était appelé une Demeure. La Demeure des Anges. Harald était assis tout au fond de la classe. Parfois, l'instituteur s'approchait de son pupitre et Harald devait alors lui montrer les Demeures des Anges qu'il avait conçues.²

Les anges viennent de sa grand-mère ; c'est elle qui établit la correspondance entre les deux mondes. Elle sait que les morts vivent toujours, mais ailleurs. Un jour, en faisant la lessive sur la rive du lac, ils entendent de loin de la musique de Beethoven que Harald ne connaît pas.

- C'est quoi, Beethoven ?
- C'est un ange.
- Il est mort ?
- Tu entends bien qu'il n'est pas mort.
- Il habite là-bas, Beethoven ?
- Ici ou là, disait grand-mère.³

Mais un jour, la grand-mère tombe dans l'eau glacée. A partir de ce moment, les anges disparaissent et le lien est rompu pour Harald. Il garde cependant un livre sur les anges et il apprend tout sur eux. Il s'agit certainement d'un livre de Swedenborg.

Il sait que ce sont eux 'dont l'ensemble est appelé le ciel puisqu'ils le composent'. 'Pour partie ils sont anges, et pour

¹ *Ibid.*, p. 81-84 et p. 140-141.

² *Le Livre d'or des gens de Sunne* p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

partie ils sont ciel', pense-t-il le soir en s'endormant. 'Toute personne sensée sait que l'essence vitale fondamentale de l'homme vient de l'amour ; la présence de l'amour, en effet, le réchauffe, son absence le refroidit, et de sa privation l'homme meurt. Il faut savoir que chacun possède une vie en relation avec l'amour dont il dispose.'¹

Ces explications sont tirées du *Ciel et ses Merveilles et l'Enfer*.² Swedenborg y écrit que les anges forment le ciel « car le Ciel n'est pas hors de l'ange, mais au-dedans de lui » et le Ciel se trouve là où l'amour pour Dieu existe.³ L'amour dont parle Swedenborg est l'amour de Dieu, tandis que Tunström, répétons-le, parle surtout de l'amour entre les êtres humains. Cet amour n'est pas présent dans la vie de Harald et il est devenu froid. Devenu adulte, il gardera toujours cette froideur et cette distance qui l'empêcheront de jamais donner ni recevoir de l'amour. Harald a beau tout connaître sur les anges, il est conscient qu'ils se trouvent loin de lui, qu'il n'y a pas de correspondance entre lui et eux. Il est condamné à vivre sans lien avec le sacré, ce qui explique sans doute pourquoi il n'arrive pas à être heureux.

Le livre de Swedenborg *L'Amour vraiment conjugal*¹ est un hypotexte à *L'Oratorio de Noël* essentiel pour comprendre Sidner et sa folie passagère. L'œuvre scientifique de Swedenborg traite d'un côté de l'amour conjugal et chaste et de l'autre de l'amour extra-conjugal et non-chaste. Selon ce livre, l'homme consiste en un corps et une âme. Tout au long de la vie l'âme est comme cachée dans le corps mais à l'heure de la mort elle s'en dégage et continue à vivre. Ainsi, l'amour lui aussi survit à la mort, puisqu'il fait partie de l'âme. Mais il s'agit de l'amour conjugal, qui vient du ciel, tandis que l'amour non-chaste vient de l'enfer. Au cours de la vie, les deux se présentent à la raison humaine et l'homme a un choix à faire entre les deux. En choisissant l'amour pur, il ira au ciel, alors que l'amour décadent mènera en enfer. L'amour entre deux personnes commence toujours avec ce que Swedenborg appelle l'amour pour le sexe. Mais si, dans l'amour pur, il y a bien de l'envie, c'est seulement pour une personne et dans le cadre du mariage. L'œuvre de Swedenborg est donc une étude scientifique sur l'amour et l'envie.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² SWEDENBORG, *Le Ciel et ses Merveilles et l'Enfer*, Paris-Meudon, Cercle Swedenborg, 1973, p. 43-48.

³ *Ibid.*, p. 44.

Comme le souligne A. Varga, le journal intime de Sidner “Des Caresses” est également une sorte d’étude scientifique sur l’amour et l’envie, que résume bien le mot caresses.² Sidner analyse ce qu’il voit autour de lui et prend des notes, et ce texte se présente dès lors comme un mélange des genres, un hybride, entre le journal intime et l’étude scientifique. Le rapport entre *L’Oratorio de Noël* et *L’amour vraiment conjugal* est donc, selon A. Varga, déjà établi par le sujet et la méthode, mais ce lien se renforce du fait que Sidner parle concrètement de Swedenborg et que nous trouvons des citations tirées de son œuvre. Pour Sidner, comme pour Swedenborg, l’amour survit à la mort et il est d’abord physique, puisque le toucher (les caresses) constitue l’amour. Sidner reprend certains termes du livre de Swedenborg, comme « le charnel », « le Spirituel », « l’Envie », « le sexe ».³ Mais il transforme aussi les idées de l’hypotexte. Pour Swedenborg, l’amour est spirituel mais passe par le corps ; pour Sidner l’amour est corporel et influence ensuite seulement notre pensée. Ce qui pour Swedenborg est un passage, est pour Sidner le but. Dans un passage, Sidner parle des gens qui s’adonnent à des jeux purement érotiques.⁴ A. Varga explique que la scène est transformée pour entrer dans le paysage du roman, mais qu’elle ressemble tout de même au discours de Swedenborg lorsqu’il donne le pire des exemples pour montrer le contraire de l’amour conjugal.⁵ Mais Sidner est excité quand il devrait sentir de la répulsion :

La lecture de S. [...] contribue aussi à éveiller en moi l’Envie, par toutes ses descriptions des déplaisirs de l’amour adultère, puisqu’il décrit très en détail toutes sortes d’odeurs et de ‘putasseries’ [...]⁶

Même si le texte de Sidner ressemble à un texte scientifique au début, il change bientôt et devient incohérent. Sidner est, en réalité, en train de devenir fou. Le livre de Swedenborg lui a été donné par Angela Mortens, avec le bouquet de bruyère qui symbolise son fiancé décédé, Kurt Ljung.⁷ L’amour d’Angela Mortens pour Ljung symbolise l’amour vraiment conjugal de Swedenborg, celui qui continue après la mort.

¹ SWEDENBORG, *L’Amour vraiment conjugal*, Meudon, Cercle Swedenborg, 1974.

² Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 156-161.

³ *L’Oratorio de Noël*, p. 380-381.

⁴ *Ibid.*, p. 379-381.

⁵ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 163-168.

⁶ *L’Oratorio de Noël*, p. 380-381.

⁷ *Ljung* signifie “bruyère”. Voir aussi notre p. 331 et s.

Quand elle lit son poème sur lui, celui-ci apparaît comme une prière inspirée swedenborgienne :

Mais au ciel nous nous retrouverons
et nos joues nous les mouillerons
de larmes d'amour qui étincellent
car je te suis restée fidèle
sous le soleil comme sous la pluie
malgré ma solitude infinie

Dis, m'entends-tu dans les cieux vastes
Où tu demeures dans la joie la plus chaste
Bientôt j'y monterai, moi-même serai ange
telle la fleur si claire sur la branche
et marcherai à ton côté¹

La lecture du livre de Swedenborg provoque chez Sidner des ruminations religieuses. Il comprend que l'amour qu'il ressent, lui, est en fait de l'amour décadent, non-chaste. Il fantasme sur les vierges, en la personne de Lell-Märta, une jeune fille un peu attardée. Il est écartelé entre la morale et l'envie, le spirituel et le terrestre. Dans *L'Amour vraiment conjugal*, un ange explique à ses compagnons : « Dans le Ciel, nous aimons les vierges pour leur beauté et pour l'élégance de leurs mœurs ; nous les aimons beaucoup mais chastement. » Les compagnons demandent : « qui peut voir de près de telles beautés et ne pas éprouver de désirs ? »² Sidner fait, lui aussi, partie de ceux qui ne peuvent pas résister. Lorsqu'il décrit ses fantasmes sur la vierge Lell-Märta, les allusions érotiques sont mêlées à des termes religieux :

[Lell-Märta] posait sa main sur la mienne et je retirais ma chemise (à cause de la chaleur) et sa main en quelque sorte sans intention glissait sur mon bras et sur ma poitrine jusqu'à ce que nous fussions étroitement Enlacés et nous tombions sur la mousse douce et elle n'avait déjà pas de culotte et me retirait la mienne 'pour que nous soyons pareils' et elle prenait mon sexe

¹ *Ibid.*, p. 378-379.

² SWEDENBORG, *L'Amour vraiment conjugal*, p. 54.

dans sa main et ensuite nous devenions une seule Chair sur la Terre Sacrée et c'était une belle journée sans nuages ni Moustiques ni Guêpes ni pierres pointues ou autres horreurs et la chose pour elle était comme Rien car c'était un Accouplement Illicite de Petit Pêché mais de Grande Nécessité.¹

La citation qui se trouve à l'intérieur de ce passage provient de Swedenborg. Ce dernier disait que l'amour conjugal devait commencer par le mariage des esprits, et qu'ensuite seulement l'union corporelle pouvait avoir lieu.² Mais Sidner est de plus en plus attiré par l'amour non-chaste et finit par abuser de la fille. Même pendant l'abus, le discours est religieux. Il lui demande « de chanter un Jubileus », c'est-à-dire de chanter à la gloire de Dieu.³ Sidner explique plus tard avoir été sous l'emprise des « Diables ».⁴ L'amour non-chaste a donc été le plus fort. Swedenborg enseigne que si l'homme accepte de vivre dans l'amour décadent, il choisit d'aller en Enfer après la mort.⁵ Sidner a succombé à la tentation et il ira, par conséquent, en Enfer : il sombre dans la folie et est interné à l'asile.

Ce journal intime "swedenborgien" de Sidner reprend donc à la fois le sujet, la méthode, la terminologie et le style de l'œuvre de Swedenborg, mais le personnage de Tunström n'est pas capable de vivre selon ses règles. C'est la chute de Sidner qui est décrite avec ce discours, non pas sa renaissance. Bref, Sidner n'a pas du tout été aidé par la lecture de Swedenborg.

8. Les récits hagiographiques

La fin de *L'Oratorio de Noël* ressemble, comme nous l'avons constaté, à l'Éden. L'aspect sacré de ce lieu est créé par une correspondance entre le mot, la musique et l'image. L'amour est aussi une composante importante de cette idylle. Un des personnages de cette scène, Merveilleuse Birgitta, est, en même temps, une sainte et une prostituée. Elle se trouve en bas de l'échelle de la société, à cause de son passé de prostituée. De plus, elle est alcoolique et très terre-à-terre. Cependant, son nom fait allusion à Sainte Brigitte et son âme est pure.⁶ Sainte Brigitte était en suédois appelée

¹ *L'Oratorio de Noël*, p. 384-385.

² SWEDENBORG, *L'Amour vraiment conjugal*, p. 333.

³ *L'Oratorio de Noël*, p. 389.

⁴ *Ibid.*, p. 390.

⁵ *Ibid.*, p. 126-131.

⁶ En suédois *Härliga Birgitta* et *Heliga Birgitta*.

“L’instrument de Dieu” (“*Guds pipa*”) et Merveilleuse Birgitta devait chanter, c’était plus fort qu’elle. Tunström la décrit comme une sainte :

Merveilleuse Birgitta se tenait près du phonographe, avec son corps immense, comme une sainte, solide sur tous ses membres, ses yeux brillaient, et la dent en or, qu’on lui avait mise à la suite d’une bagarre dans les environs de la cuisine du temps où elle avait été femme de chambre, scintillait droit vers Torin.¹

Son âme est un don de Dieu : « Merveilleuse Birgitta avait reçu de Dieu une âme d’infirmière. »² Birgitta est donc une sainte, qui transforme la vie de Torin. Comme A. Varga le constate, le discours des récits hagiographiques s’inscrit dans la relation entre ces deux personnages.³ Concrètement, c’est l’histoire d’amour entre deux exclus de la communauté, qui se trouvent et se sauvent mutuellement. A travers la référence aux récits hagiographiques, A. Varga explique comment cette histoire profane peut aussi être interprétée comme une histoire sacrée. Merveilleuse Birgitta, en étant à la fois une sainte et une prostituée, représente le mélange du sacré et du profane. « Elle vivait pourtant avec la grâce [...] »⁴ La grâce est un cadeau de Dieu, qui se manifeste ici par l’amour entre les humains. Birgitta a le don d’aimer, de *voir* une autre personne.

Le personnage de Torin, dans *L’Oratorio de Noël*, peut lui aussi être éclairé à la lumière des récits hagiographiques. Dans son cas, il s’agit des récits parlant des martyrs chrétiens. Comme le souligne A. Varga, ce discours religieux s’inscrit dans le récit du procès et de la peine de Torin.⁵ Dans les récits hagiographiques des martyres, un représentant de la loi divine, le martyr, est accusé par un représentant de la loi terrestre. Le saint avoue toujours son crime. De même, Torin est accusé d’avoir enlevé son fils et il avoue immédiatement sa faute. Signalons que dans les récits hagiographiques, Dieu est souvent présent pour soutenir le martyr, alors qu’il est absent dans le livre de Tunström. En revanche, Merveilleuse Birgitta est présente pendant chaque moment du procès et lorsque Torin l’aperçoit, il voit sa dent étinceler vers lui, l’encourageant. Le

¹ *L’Oratorio de Noël*, p. 331.

² *Ibid.*, p. 330.

³ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 168-172.

⁴ *L’Oratorio de Noël*, p. 331.

⁵ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 172-176.

martyr devait ensuite être jugé et puni avant de trouver le paradis, comme le Christ. Torin ne meurt pas, mais il sombre dans une mort intérieure. Il a perdu sa vie en apprenant que le garçon n'est pas son fils. Dès lors, une renaissance est aussi possible pour lui, grâce à sa relation avec Birgitta. Il reprend goût à la vie et retrouve un sens à l'existence.

9. L'appel divin luthérien

On trouve également, chez Tunström, la présence du discours luthérien, représenté dans *L'Oratorio de Noël* par l'appel divin (*kallelsen*). Selon Luther, c'est à travers l'accomplissement de ses devoirs dans la vie humaine que l'homme établit le lien avec Dieu. Vivre dans une communauté fondée sur l'amour est une partie importante de sa doctrine. Comme le souligne A. Varga, un homme qui suit la loi de Dieu, ce qui signifie qu'il donne de l'amour à son prochain et qu'il fait son devoir dans la vie quotidienne, atteindra le paradis après la mort.¹ Or en perdant son épouse, Aron n'arrive plus à accomplir cette obligation envers les autres et il est ainsi privé de son lien avec la divinité, qui auparavant s'était réalisé à travers la vie en famille à la ferme. Dès lors, il doit devenir un "chercheur", essayant de retrouver le sacré de sa vie. Selon Luther, choisir une vie consacrée à la vocation signifie être en relation, dans la vie terrestre, avec le ciel. Mais ce que cherche Aron, ce n'est pas tant Dieu que Solveig et il faut, selon A. Varga, comprendre cette quête spirituelle comme une tentative, ou du moins une envie, de rétablir le lien qu'ils avaient avec l'aspect sacré de l'existence, lorsqu'ils vivaient ensemble dans le bonheur. Depuis que Solveig est partie, Aron a également perdu sa langue, ce qui symbolise qu'il a perdu l'aspect théologique de la parole. Il s'agit, bien sûr, en l'occurrence, de la parole de Dieu, l'Évangile, qui est une idée centrale dans la théologie luthérienne. Dieu a promis à l'homme que celui-ci trouvera le paradis après la mort. Le foyer de Solveig et d'Aron était devenu un endroit sacré, où la parole de Dieu était présente : « Il s'était installé dans le monde des mots », « dans la demeure des mots », grâce à Solveig.² A cause de l'accident, il n'a plus de vie dans l'Évangile, mais seulement une vie soumise aux seules lois terrestres : désormais, il doit, par exemple, obéir au patron Björk.

¹ *Ibid.*, p. 139-146.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 182.

A. Varga ajoute que la présence du discours luthérien dans ce livre est accentuée par la symbolique des mains. Selon Luther, le corps humain est un instrument au service de l'appel divin et les mains, surtout, y sont importantes. Or, à la mort de Solveig, Aron perd la force de ses mains et n'arrive donc plus à travailler : « Sa main ne peut plus rien. »¹ S'il doit laisser tomber ce qu'il a dans la main, c'est parce qu'il n'est plus en relation avec le divin.

Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, cette notion d'appel divin luthérien est également importante pour comprendre les intentions de l'écrivain par rapport au lecteur. Dans son article, A. Tyrberg explique que la communication est à la foi un cadeau et un devoir, ce qui implique une interaction entre l'écrivain, le texte et le lecteur.² Certains pensent qu'il est impossible de parler des intentions de l'écrivain, mais A. Tyrberg nous incite à le faire, car lorsqu'il y a une communication, il y a forcément une intention. Il définit le désir de la part de l'écrivain d'établir une relation avec le lecteur comme un appel, au sens de l'appel biblique. Dans la Bible, il arrive souvent que l'homme, plongé dans la misère, appelle Dieu pour avoir son aide. Parfois, c'est aussi Dieu qui appelle un homme en lui demandant : « Où es-tu ? » Selon Tyrberg, l'acte de lecture contient cette même demande de la part de l'écrivain et c'est au lecteur de répondre : « Je suis ici. » C'est seulement si ce dernier accepte de prendre position par rapport au texte, on l'a vu, que le lien se crée.

¹ *Ibid.*, p. 177

² Anders TYRBERG, "Att höra och att se", p. 99-109.

IV. Les noms des personnages

Nous avons déjà vu que les noms des personnages sont souvent des allusions, comme par exemple Sara (*Le Cas des framboises*), qui fait allusion à Sara Videbäck, Johan de la Cruche (*Le Voleur de Bible*), qui fait allusion à Jean de la Croix, et Merveilleuse Birgitta (*L'Oratorio de Noël*), qui fait allusion à Sainte Brigitte. Il est, bien entendu, impossible de savoir pourquoi l'écrivain a choisi tel nom pour tel personnage et il n'est sans doute pas très important de le savoir, sauf dans les cas où l'intertextualité joue aussi avec ces noms. Les noms des personnages sont, en effet, des marqueurs intertextuels qui aident le lecteur à comprendre les textes. Selon U. Linde, Ahlin, qui a beaucoup influencé Tunström, enseignait que la seule chose unique dans un personnage doit être son nom, car quand le lecteur le comprend cela signifie qu'il s'est identifié avec lui et que le personnage n'est plus unique.¹ Tunström montre, quant à lui, que même les noms ne sont pas uniques, car ils renvoient à d'autres noms, d'autres personnages. Nous allons donner encore quelques exemples afin de démontrer cette idée.

Edwin Oldin est le personnage qui revient de la lune dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. Son prénom fait allusion à une vraie personne, puisqu'en réalité, le deuxième homme qui a mis le pied sur la lune s'appelait Edwin Aldrin. Aldrin a visité la Suède en 1970, car c'est le pays de ses ancêtres et il a rendu visite à sa famille près de Karlstad.

Lena Vergelius dans *Le Livre d'or des gens de Sunne* fait, bien sûr, allusion au Virgile de *La Divine Comédie*. Tout comme Virgile est le guide de Dante, Lena, la psychologue, est là pour guider Stellan à travers l'Enfer. Cependant, elle n'y arrive pas.

¹ Ulf LINDE, "Det ahlinska alternativet", p. 469.

L'âme de Stellan ne peut être sauvée, peut-être parce qu'il porte le poids de son passé, car il fait partie de la famille Lök : « Il a toujours été trop tard pour Stellan Jonsson Lök. Toute la vie, le prétexte d'une ombre. »¹

Le Zona dans *Les Saints géographes* a reçu ce surnom à cause de sa ceinture ornée d'une rose. En suédois, il s'appelle *Bältrosen*, ce qui est le nom de la maladie mais ce qui littéralement signifie "la rose de ceinture". Le double sens du mot est important, car le personnage porte ce nom aussi pour une autre raison que sa ceinture. Le Zona est un exclu de la société qui n'a pas de relations avec les autres habitants. Les gens l'ont accepté comme faisant partie du paysage de la ville mais personne ne veut qu'il s'approche de lui. C'est comme s'il avait une maladie contagieuse, comme le zona. Les gens voient son handicap mental comme une maladie, qu'il faut fuir.

Splendid dans *L'Oratorio de Noël* porte le nom de l'hôtel de Karlstad où il a été conçu, mais son nom signifie aussi qu'il porte en lui la lumière. *Splendid* est le mot anglais pour ce qui est magnifique. En suédois, il peut se traduire par *lysande*, un mot qui signifie aussi luisant. Le mot français splendeur a le même double sens. Splendid est le guide de Sidner, son ange gardien, et il l'aidera à retrouver la lumière, car il a la capacité d'aider les gens qui en ont besoin. Sidner dit dans son journal intime : « 'Il existe des gens dont la nature est multiple. Ils arrivent à doubler, oui, à multiplier par dix leur existence et leur présence. Ils se manifestent auprès de ceux qui sont en difficulté, auprès de ceux qui n'ont personne avec qui partager leurs peines ou leurs joies. Ils avancent dans la vie pourvus de grandes antennes.' »² Pour Splendid, le monde est ouvert ; les relations sont faciles, alors que pour Sidner tout est fermé. Splendid lui ouvre le monde petit à petit et l'oblige à aller vers les autres, à s'intéresser à la vie au lieu de s'enfermer d'avantage. Son travail accompli, l'ange gardien est rappelé : « L'ange Splendid a maintenant achevé sa mission et Dieu le rappelle là où il a été créé. »³ Splendid quitte alors Sunne et retourne à Karlstad.

¹ *Le Voleur de Bible*, p. 330.

² *L'Oratorio de Noël*, p. 218.

³ *Ibid.*, p. 298.

Hedvig dans *Le Voleur de Bible* fait penser à Hedwige du *Canard sauvage* de Henrik Ibsen.¹ Hedwige est repoussée par son père parce qu'il a appris qu'elle n'est pas sa propre fille. Grégoire lui suggère alors de tuer son canard, qu'elle aime tant, pour montrer à son père qu'elle l'aime plus que tout. Mais elle ne parvient pas à tuer son canard et, à la place, elle se suicide. La Hedvig de Tunström a également un oiseau, le « corbeau de miséricorde », Germund.² Comme la Hedwige d'Ibsen, son oiseau devient comme une partie d'elle. Elle sait ce qu'il pense et il parle à travers elle. L'oiseau lui donne la sécurité que ses parents n'arrivent pas à lui donner. Germund devient son sens de la vie. Hedvig du *Voleur de Bible* tue son corbeau contrairement à Hedwige du *Canard sauvage*. Dans le cas de Hedvig, il est tout de même question d'un suicide, qui est d'abord mental. Peu après, elle sombre en effet dans la folie, qui précède son vrai suicide.

Angela Mortens, dans *L'Oratorio de Noël*, représente l'ange de la mort. Elle est cette vieille femme qu'Aron et Sidner voient sur le bord de la route pendant leur déménagement à Sunne. Elle n'a jamais pu oublier son mari décédé et elle apparaît comme un exemple de ce qui peut arriver lorsqu'une personne reste prisonnière du chagrin. Elle symbolise donc ce chagrin mais aussi la mort, comme son nom l'indique. A. Varga explique le voyage allégorique de Sidner et d'Aron, à l'aide de ce personnage.³ Dans son journal intime, Sidner écrit : « J'ai prié Dieu de ne pas devenir comme elle un Prisonnier de la Mort. »⁴ Il comprend donc ce qui est en train de lui arriver, mais ne peut pourtant pas l'empêcher. Il descend dans la mort symbolique et, encore une fois, Angela Mortens est présente. Elle vient lui apporter un bouquet de bruyère, qui symbolise le fait que le chagrin a désormais pris position dans leur maison. Elle lui offre également le livre de Swedenborg qui reviendra ensuite dans ses cauchemars. Angela Mortens est un ange de la mort, envoyé pour emporter Sidner. En la voyant pendant le déménagement, Aron fait cette remarque : « La première colombe [...] Envoyée par notre nouveau pays. »¹ Selon A. Varga, cette colombe fait allusion à la Bible et l'arche de Noé. Noé envoie une colombe pour chercher la terre et elle symbolise donc l'écroulement de l'ancien monde et l'annonce du nouveau. Angela

¹ Henrik IBSEN, *Le Canard sauvage*, Paris, Stock, 1944.

² *Le Voleur de Bible*, p. 538.

³ Anita VARGA, *Såsom i en spegel*, p. 97-100.

⁴ *L'Oratorio de Noël*, p. 379.

Mortens vient de Sunne, concrètement leur nouveau pays. Allégoriquement, elle vient du pays de la mort, le nouveau monde de Sidner et d'Aron. Lorsque la femme apparaît, Eva-Liisa est endormie. Comme le souligne A. Varga, elle ne fera donc pas le même voyage que son père et son frère.

¹ *Ibid.*, p. 183.

V. L'intratextualité

Si Tunström joue avec d'autres œuvres littéraires, des mythes, etc., nous pouvons toutefois observer une intertextualité interne ou une intratextualité, pour employer un terme de Marc Eigeldinger. « En revanche, lorsqu'un auteur se cite lui-même, il paraît préférable de parler d'*intratextualité* ou bien à la limite d'*autotextualité*. »¹ Analysons maintenant cette interaction entre les livres de Tunström et sa galerie de personnages.

1. Les allusions internes

C'est ici et maintenant que je vais trouver du matériel pour alimenter ma *Lettre du désert* et d'autres livres futurs... [...] Seul ce que je note devient visible. Et cet acte n'est déjà plus qu'à moitié visible dans un autre contexte, dans un autre lieu. Peut-être dans la *Lettre du désert*, peut-être dans cette nouvelle idée irritante qui a pris racine en moi après ma rencontre avec les Birgegård. *L'Oratorio de Noël* dans les sommets de l'Himalaya.²

De manière régulière, les livres de Tunström se renvoient les uns aux autres, comme nous allons le voir à travers quelques exemples. Le livre dont Tunström parle dans l'extrait de *Partir en hiver* cité ci-dessus a eu comme titre en français *La Parole du désert*, en suédois *Ökenbrevet*³ (*La Lettre du désert*). L'idée du livre venue, Tunström est allé en Israël pour faire des recherches, mais il a abandonné son projet. En revanche, pendant son voyage en Inde, l'inspiration lui est revenue et les images ont enfin correspondu à son idée. Mais *La Parole du désert* n'est pas le seul roman annoncé dans *Partir en hiver*, ce que S. Hammar constate dans *La Place du Tu*.¹ Dans ce récit de voyage, elle a aussi trouvé l'idée musicale de *L'Oratorio de Noël* et une citation de Breton (de *Nadja*) annonce *Le Buveur de lune*. Enfin, elle a, grâce à ce livre, compris que les mots du rêve de Cederblom, dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, ont un lien avec Ivan Aguéli. Même *Le Voleur de Bible* est présent, encore que de manière

¹ Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, p. 11.

² *Partir en hiver*, p. 160.

³ Göran TUNSTRÖM, *Ökenbrevet*, Stockholm, Bonniers, 1978.

inconsciente, selon S. Hammar. Dans *Le Gamin du pasteur*, nous trouvons un chapitre qui s'intitule "Des hommes connus" ("Berömda män"), dans lequel Göran parle de ses autographes. Ils les collectionne, non pas pour avoir des autographes, mais pour pouvoir parler aux gens connus, pour pouvoir dire que ces gens le connaissaient. Le titre de ce chapitre prévoit un roman, qui va sortir 22 ans plus tard. Le titre en suédois signifie *Des hommes connus qui ont rendu visite à Sunne (Berömda män som varit i Sunne*²), ce qui en français a donné le titre *Le livre d'or des gens de Sunne*. *Le Gamin du pasteur* parle aussi de *Quarantaine* sans donner le titre. Le narrateur, Göran, explique qu'un jour, lorsque le personnage de son livre se trouvait à Athènes et que le roman n'était écrit qu'à moitié, il a su qu'il fallait s'arrêter. Il a compris qu'à partir de ce moment, il ne pouvait plus continuer sans écrire des mensonges.³ Cela explique donc la fin abrupte de *Quarantaine*.

Le Livre d'or des gens de Sunne parle d'un astronaute venu de la lune. Cependant, déjà dans *Le Buveur de lune*, sorti deux ans avant, nous avons une prévision de ce voyage merveilleux, car Halldór y amène, dans un but éducatif, son fils sur la lune. Il s'agit d'un voyage imaginaire mais Pétur croit, un instant, être sur la lune. Ils montent à travers un champ de lave et soudain le jeu devient réalité. Devant eux se trouvent de vrais astronautes, des Américains venus s'entraîner.⁴

Dans *Inventer un siècle* : dix épisodes d'une observation d'un échec, Tunström fait allusion au *Voleur de Bible*. Avant son voyage fictif en Chine, où une de ces histoires commence, il dit avoir passé du temps en Italie, au VI^e siècle. C'était en effet l'époque et le pays des Goths et de *La Bible d'argent* et la raison d'être de son roman écrit en 1986. *Le Voleur de Bible* parle de Théodoric de Ravenne et de *La Bible d'argent*. Dix ans plus tard, *Le Buveur de lune* est publié. Dans un passage du *Buveur de lune*, Halldór parle de Boèce qui a été jeté en prison par ce même Théodoric de Ravenne.⁵ Selon Halldór, Boèce a écrit son livre *De consolatione philosophiae* en prison :

¹ Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 302-303.

² Göran Tunström, *Berömda män som varit i Sunne*, Stockholm, Månocket/Bonniers, 1999.

³ *Prästungen*, p. 268.

⁴ *Le Buveur de lune*, p. 33-36.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

Un homme – lui-même – a été précipité dans le malheur, et il croit sentir, du fond de l’obscurité de sa geôle, que le monde est gouverné par la main indifférente et capricieuse de la fortune aveugle. C’est alors qu’intervient Philosophia, un personnage nimbé de lumière qui essaie de lui ouvrir les yeux. Ne voit-il donc pas dans le dessin des événements qu’il existe forcément une puissance supérieure au-delà et au-dessus de cette Fortuna que l’homme craint et adore, une divine providence ? Ne perçoit-il pas, dans l’instabilité et les transformations de la nature, un ordre et une harmonie mystérieux qui imprègnent la création toute entière ? [...] Qui opte pour Boèce, par contre, obtient, comme les historiens de l’Antiquité, une possibilité de décrire le hasard, Fortuna, dans le déroulement historique, le combat de l’individu contre ce destin et contre ses propres penchants et préférences, mais aussi ses soupçons de l’existence de cette mystérieuse puissance universelle que Boèce, semble-t-il, ne nomme jamais.¹

Ce passage éclaircit, dix ans après, la situation de Johan dans *Le voleur de Bible*. Il n’a pas été jeté en prison par Théodoric de Ravenne comme Boèce, mais il est bien là à cause de lui et de *La Bible d’argent*. Son obsession est la cause de son abandon de Hedvig et de sa propre destruction.

Ainsi, l’œuvre de Tunström constitue comme un ensemble, où un livre s’explique parfois après la lecture d’un autre, où un livre donne une clé d’interprétation à un autre.² Grâce aux livres dans lesquels l’auteur parle de son écriture et de ses projets littéraires, le lecteur qui s’y intéresse peut aussi avoir des renseignements sur les raisons d’être des romans et sur les problèmes rencontrés pendant l’écriture.

2. L’Académie d’Alexandrie

Pour parler de la mort du père, Tunström utilise une histoire qui se passe à l’Académie d’Alexandrie, chez les alchimistes. Cette histoire se trouve dans deux œuvres, le roman *Les Saints géographes* et la pièce radiophonique *Une Période à l’académie*. La pièce a été diffusée en 1973, l’année de la publication du roman.

¹ *Ibid.*, p. 152-153.

² Aussi les recueils de poésie de Tunström, que nous avons choisi de ne pas étudier dans ce travail, s’inscrivent dans cet ensemble. Les poèmes du recueil *Svartsjukans sånger (Les chansons de la jalousie)* (Stockholm, Bonniers, 1975), publié entre *Les Saints géographes* et *Les Filles des dieux*, parlent, par exemple, de la relation compliquée entre l’auteur et sa femme, mais semblent également parler de la relation entre Paula et Hans-Cristian dans les romans.

Tunström a donc écrit les deux œuvres pratiquement en même temps, traitant du même sujet (l'homme qui cherche son père), deux œuvres qui se ressemblent énormément. Pourquoi ? Est-ce pour donner deux variantes du même thème ou n'est-ce pas plutôt parce que les deux forment un ensemble ? En effet, l'une donne des explications sur l'autre. Le personnage principal de la pièce est Jacob, le narrateur des *Saints géographes*. Il cherche toujours son père, à 35 ans. En fait, il est bloqué dans l'enfance, dans le passé. Son existence consiste à être un fils, même si bientôt il sera père, car sa femme est enceinte. Il explique : « je me comporte comme un fils dans l'existence. » « Je me suis perdu quelque part dans mon enfance. »¹ Dans ces deux œuvres, Jacob commence par prendre un homme âgé pour son père décédé. Ensuite, il rencontre Hartmann-Bertilsen, un Norvégien qui écrit un roman, un règlement de comptes avec le rationalisme. Celui-ci envoie Jacob à Alexandrie, où il mange des oranges, un signe de reconnaissance, avant d'aller à l'Académie des alchimistes. Ici, il va reconstruire son père à partir d'une poupée. Dans le roman, Jacob entre dans une pièce blanche et c'est là qu'il commence à reconstruire son passé. Il est toujours à cet endroit plus tard, dans *Les Filles des dieux*. « J'écris ceci, toujours bloqué à mon 'Alexandrie', où j'essaie de créer le lieu que j'appelle mon père. »² Dans la pièce, nous apprenons ce qui se passe chez les alchimistes. Ils donnent une voix à la poupée qui représente son père. Cependant, Jacob sait qu'il faut également reconstruire les amis de son père, car une personne n'existe qu'en relations. Or, à l'Académie, seuls des individus sont créés. Jacob n'est pas assez patient pour recréer son père correctement. Il lui donne un cœur trop tôt et le père devient vivant, mais ce n'est pas Hans-Cristian. Ils rentrent ensemble à la maison où Jacob découvre que sa femme vit avec le Norvégien Hartmann-Bertilsen. Le fils, qui a déjà sept ans, ne reconnaît pas son vrai père. Jacob a sacrifié son temps à reconstruire son passé et il perd son présent et son avenir. A la fin des *Filles des dieux*, nous constatons que Jacob a échoué, comme il l'a fait dans la pièce. Il n'est pas encore entier. En réalité, il s'est aussi perdu dans la quête du passé, comme nous l'avons observé dans

¹ « jag förhåller mig som en son i tillvaron. » ; « Har tappat bort mig själv nere i min barndom nånstans. » *En tid vid akademien*, p. 174.

² « Jag skriver det här, fortfarande fast i mitt 'Alexandria', där jag försöker skapa den ort jag kallar min far. » *Guddöttrarna*, p. 65.

notre première partie. La pièce nous aide donc à comprendre le roman et vice versa. Cet exemple montre comment deux œuvres peuvent s'expliquer et s'accomplir mutuellement. Ainsi, chaque lecture tisse davantage la toile littéraire tunströmienne.

3. La légende indienne

Une autre histoire revient plus souvent encore dans l'œuvre de Tunström. Dans *Les Saints géographes*, Paula accompagne un jour son mari lorsqu'il rend visite aux sourds de sa paroisse. Elle est enceinte et fatiguée, c'est pourquoi elle reste dehors.

Elle s'assit sur le muret de pierres qui entourait la ferme. Les lézards et les libellules lui tenaient compagnie. – Trouve-moi de l'eau, Hans-Cristian. Ça remuait dans son ventre. Le travail commençait. Hans-Cristian avait passé une porte. Il ne reviendra jamais. Il entre et demande un verre d'eau, et une femme l'accueille qui dit : Oui, bien sûr, un instant, je vais en chercher à la source, asseyez-vous en attendant. Et la femme revient. Vous devez avoir faim aussi. Et il dit : Oui, le voyage a été si long. Et elle prépare à manger... et *durant tout ce temps Hans-Cristian ne se retourne pas*. Puis il mange et la femme dit : Tu es sûrement fatigué, va te reposer maintenant. Et il s'endort et elle étend sur lui une couverture, s'allonge à son côté et, quand elle se réveille, elle lui chuchote : Je crois que je suis enceinte et il prend son visage dans ses mains et dit : Je suis heureux... *et il ne se retourne pas*. Il sort et travaille dans le champ, s'arrête près du muret de pierres, il se met à rêver de quelque chose dont il ne se souvient pas, jusqu'à ce que la femme l'appelle : Ça commence, maintenant. Et il sort avec son fils, fait une promenade du soir en tenant la main de son fils. Hans-Cristian lui montre les limites de la ferme et le fils écoute, et Paula voudrait crier, mais elle n'est qu'une pierre parmi les autres pierres du muret sur lequel elle est assise, ses lèvres sont scellées par du vieux lichen qui a gagné sa peau. Et la main de Hans-Cristian repose légèrement sur la pierre qui fut son visage... il n'y a aucun contact entre eux, tout proches ils sont à plusieurs décennies l'un de l'autre. Le paysage tournoyait de plus en plus vite, telle une turbine. Elle se réveilla au fond d'un puits, et loin au-dessus d'elle elle voyait des visages, de petits visages cernés par l'air. Bois, dit une voix qui est la voix profonde du puits, et l'eau monte vers ses lèvres et les mouille.¹

¹ *Les Saints géographes*, p. 146-147.

Tunström a réutilisé ce passage du roman pour en créer une nouvelle, *Jimmy Tulipe*.¹ Cette dernière nous aide à comprendre le passage dans *Les Saints géographes*. L'histoire parle d'un sage et de son disciple. Ils se promènent et le sage demande un verre d'eau. Le disciple entre dans une maison pour en demander, mais tombe amoureux de la femme et fait l'amour avec elle. Elle fait la cuisine et son ventre grossit, tandis qu'il va chercher du bois pour chauffer la maison. L'enfant naît, d'autres enfants suivent. Puis un jour arrive une inondation et la femme se noie. Le disciple est vieux et s'évanouit. Après quelques jours, la rivière s'assèche et il se réveille. Devant lui, il retrouve alors le sage qui lui demande s'il a trouvé de l'eau.

Cette histoire joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Tunström car elle montre sa conception du temps. Dans une interview, il dit avoir essayé de mettre cette histoire, inspirée de la philosophie indienne, dans chacun de ses livres.² Dans le passage des *Saints géographes* que nous venons de citer, il faut souligner comment le temps change, du passé simple des premières phrases au présent. Une phrase est au plus-que-parfait, il s'agit de « Hans-Cristian avait passé une porte ». ³ Ce changement du temps grammatical montre que le temps de l'histoire change. Hans-Cristian quitte en effet le temps et l'espace ; il quitte l'existence normale, pour entrer dans une sorte de poche à l'intérieur de l'existence. Il a traversé une porte pour y entrer mais Paula est restée dans son temps à elle, et « tout proches ils sont à plusieurs décennies l'un de l'autre ». ⁴ Ce passage est inséré au moment où Paula est sur le point d'accoucher. Ce qui nous semble être la réalité, n'est en fait qu'une hallucination créée par la douleur. Dans le niveau "réel" de l'histoire, c'est donc elle qui quitte l'espace normal.

La disparition de Hans-Cristian, le père, est, nous l'avons vu, un thème central dans l'œuvre de Tunström. L'idée que son père puisse partir sans revenir est pour Jacob (Tunström) inconcevable. Bien qu'il ait passé une porte, il doit exister quelque part. C'est pourquoi le disciple, le fils éternel, le cherche sans cesse et partout. Dans un autre passage du livre, Jacob retourne en rêve chez ses parents à Sunne. Son père, changé, lui crie : « Je vais t'apprendre, moi, à aller décrocher la lune ! » ⁵ Dans la version originale,

¹ *Jimmy Tulpan* publiée dans *Det sanna livet*, p. 65-74.

² Agneta RAHIKAINEN, "Bach, Bachtin och Tunström", p. 68.

³ *Les Saints géographes*, p. 146. Une phrase est, en français, au futur mais en suédois celle-ci est également au présent.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

Hans-Cristian crie : « Je vais t'apprendre à aller chercher de l'eau, moi [...] »¹ L'histoire du disciple qui va chercher de l'eau donne du sens à cette phrase, qui, à première vue, ne signifie rien. Jacob était parti en voyage et soudain il se trouve, sans savoir comment, dans le jardin de son enfance. « En fait, je suis toujours en Europe », dit Jacob à son père. Celui-ci répond : « Moi aussi, ça fait longtemps que je ne suis pas passé à la maison ». En réalité, Hans-Cristian est mort, mais il explique comment il peut se trouver là : « Je n'étais pas vraiment mort ».² C'est ce que le fils a toujours souhaité : que tout ne soit qu'un mauvais rêve et que le père ne soit pas vraiment mort, qu'il revienne un jour. Dans *Le Gamin du pasteur*, Göran dit après le décès de son père :

J'ai pensé que LA VIE EST PEUT-ÊTRE UN RÊVE. Que tout ce qui s'est passé depuis décembre n'est qu'un rêve. Qu'en fait le temps n'existe pas.¹

Tunström utilise donc cette histoire pour parler de la disparition de son père, mais aussi pour montrer sa conception du temps. La construction de ses romans ressemble, souvent, elle aussi, à cette histoire, qui explique en quelque sorte comment l'auteur peut sauter d'un temps à l'autre et laisser ces différents temps s'entremêler dans les romans, comme nous l'avons vu dans notre première partie. La chronologie normale est sans cesse interrompue par d'autres temps, d'autres réalités, tout comme le disciple existe avec le sage dans une réalité, tandis que dans une autre, le sage a disparu et une autre vie suit son cours.

4. La galerie de personnages

Dans chaque roman se trouve une multitude de personnages. Du noyau constitué d'un ou de quelques personnages principal/aux émanent nombre d'autres personnages, parfois sans lien évident avec le centre, selon la spirale évoquée dans la première partie. Tous ces personnages "extérieurs" sont là pour éclairer davantage le personnage principal ou pour aider à montrer les thèmes principaux du roman.

Les livres de Tunström sont « reliés entre eux, non pas selon un programme, mais au gré d'une imagination qui se plaît à rebondir dans les arbres généalogiques ».² Certains

¹ « Jag ska lära dig att gå efter vatten, jag [...] » *De heliga geograferna*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 78.

personnages reviennent en effet d'un livre à un autre. Le lecteur a, par exemple, déjà fait connaissance avec Stellan, le narrateur du *Livre d'or des gens de Sunne*, dans *Le Voleur de Bible*, puisqu'il est un des fils d'Ida et donc le cousin de Johan. Torin se trouve dans *L'Oratorio de Noël* mais revient dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, parce qu'Ed a été ami avec lui dans son enfance. Sigfrid, le grand-frère de Bastiano dans *La Boule de pissenlit* revient peut-être dans la nouvelle *Merci pour Kowalowski*, où nous trouvons un écrivain appelé Sigfrid Blom.¹ Même le cheval Pind se trouve dans plusieurs livres. Parfois, Tunström semble garder un personnage mais en lui donnant un nouveau nom. Dans *Le Cas des framboises*, par exemple, un des suspects, Gullström, est un voleur d'œuvres d'art antiques, qui a commencé à voler pour impressionner Monica, puis il est devenu obsédé par sa collection. Ce personnage de professeur de travaux manuels, peut-être inspiré par une personne réelle, revient, sous différents noms, dans d'autres romans. Il arrive que l'histoire d'un personnage se termine dans un autre livre. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, nous apprenons que Torin et Merveilleuse Birgitta de *L'Oratorio de Noël* se sont mariés et que Johan du *Voleur de Bible* est sorti de la prison et travaille à la Poste à Uppsala.

Nous avons déjà signalé le mouvement circulaire dans les romans, mais le cercle se referme parfois dans un autre livre. Johan du *Voleur de Bible* est né à Sunne, mais quitte sa ville natale pour Uppsala. Dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*, Stellan décide de léguer sa maison au fils de Johan, qui retournera donc à Sunne. Ainsi le cercle qui s'est ouvert dans *Le Voleur de Bible* se ferme dans *Le Livre d'or des gens de Sunne*. Ce dernier roman de Tunström termine, en quelque sorte, les destins de certains de ses personnages.

Les personnages de Tunström forment donc une galerie. Comme le souligne C. Devarrieux, citée ci-dessus, il ne s'agit pas d'une galerie complète, d'un monde élaboré selon un programme. Il nous semble plutôt que Tunström a envie de continuer à parler de certains personnages et qu'il les utilise également comme des allusions. En lisant un livre, le lecteur reconnaît un personnage d'un autre livre. Il a l'impression d'en savoir, dès le départ, plus sur ce personnage, puisqu'il a lu l'autre livre. Cela renforce davantage le lien entre le lecteur et l'écrivain.

¹ « Jag har tänkt på att LIVET KANSKE ÄR EN DRÖM. Att allt det som hänt sen december bara är en dröm. Att tiden egentligen inte finns. » *Prästungen*, p. 108.

² Claire DEVARRIEUX, "Göran Tunström".

Dans les livres de Tunström, il est aussi possible de distinguer différents types, qui reviennent dans les histoires. Partout, nous trouvons le parent absent. Cela peut être la mère, comme Låra du *Buveur de lune*, mais le plus souvent il s'agit du père.² Le thème principal de *L'Oratorio de Noël* est le deuil. Ici, ce n'est pas seulement un parent qui est absent, mais plusieurs. Sidner perd sa mère et ensuite son père et Victor grandit sans son père, Sidner. Seul le fils de Victor semble rompre ce schéma tragique, mais il n'est pas, lui non plus, à l'abri de l'abandon. Lorsque Victor lui téléphone de Sunne, la voix de son fils a « des fissures par lesquelles l'obscurité pénètre. »³

Le deuxième type tunströmien est lié au premier : le fils éternel, qui cherche son parent disparu. Il s'agit de Henrik, de Göran, de Pétur et de Jacob. Il y a aussi le parent étouffant, qui ne laisse pas son enfant devenir un individu et dont Halldór et Paula sont des exemples. En général on trouve, dans les livres de Tunström, des artistes comme Solveig (*L'Oratorio de Noël*) et Maren (*Quarantaine*), et des artistes un peu fous, comme Sigfrid de *La boule de pissenlit*. Dans plusieurs livres se trouve enfin un vrai fou, comme le fou de *L'Oratorio de Noël* et Einar l'Araignée dans le *Buveur de lune*. Presque toujours, quelqu'un représente et défend la nature, par exemple Paula et Joel dans *Les Saints géographes / Les Filles des dieux* ou Isleifur dans *Le Buveur de lune*. Soulignons qu'il ne s'agit pas, chez Tunström, de personnages typés, comme par exemple chez Balzac, mais de types individualisés, qui présentent des ressemblances fondamentales mais qui ne sont pas enfermés dans une certaine fonction. L'individu gagne en quelque sorte sur le type. Même si Henrik est formé du même type que Jacob, puisqu'ils cherchent tous les deux leur père, ils se présentent comme deux personnages très différents, chacun ayant son caractère et son évolution individuelle.

¹ *De Planète en planète*, p. 805-832.

² Par exemple les pères de Bastiano, de Henrik, de Jacob et de Johan.

³ « sprickor där mörkret tränger in » *Juloratoriet*, p. 7. Dans la version française nous lisons : « La voix de mon fils a déjà commencé à muer. » *L'Oratorio de Noël*, p. 163.

Nous terminerons cette partie en nous interrogeant sur la nature et la fonction de l'intertextualité chez Göran Tunström. Son œuvre nous incite à chercher, à mener une quête, elle veut nous mener toujours plus loin. Le jeu intertextuel se conçoit dans cette perspective. L'œuvre de Tunström est ouverte, dans la mesure où elle ouvre sans cesse des portes vers l'extérieur, vers d'autres œuvres littéraires, mythiques ou religieuses. Mais elle s'ouvre encore vers l'intérieur, vers elle-même dans une intratextualité. Pour Tunström, l'intertextualité semble aussi être une manière de jouer avec le lecteur, de se mettre en relation avec lui. D'ailleurs le terme de "jeu intertextuel" convient particulièrement bien à propos de son écriture, car parfois, nous avons l'impression qu'il fait exprès de nous tromper, peut-être pour voir si nous méritons d'entrer plus profondément dans ses histoires et ses pensées. Rien n'est évident dans le jeu intertextuel de Tunström. Cependant, comme nous l'avons dit dans l'introduction, le plus important pour le lecteur n'est pas de trouver une bonne réponse, mais bien de chercher. Notre objectif, ici, a été de montrer quelques interprétations possibles, nées de l'intertextualité, et de montrer comment ce jeu fonctionne.

Reprenons une à une les quatre formes d'intertextualité d'Eigeldinger évoquées dans *Mythologie et intertextualité* :

La citation, tout d'abord, est une forme que Tunström utilise de manière extrêmement courante. Les citations sont soit placées en exergue, au début d'un roman (*Le Gamin du pasteur*, *Les Saints géographes*, *Le Buveur de lune*), au début des parties (*Le Voleur de Bible*), ou au début des chapitres (*Les Saints géographes*), soit intégrées dans le texte (*Le Voleur de Bible*, *L'Oratorio de Noël* ...). La citation est facilement reconnaissable par le lecteur, puisque Tunström indique l'auteur de la citation et l'œuvre dans laquelle elle se trouve. La référence aide le lecteur dans sa recherche mais signalons aussi qu'il doit parfois se méfier de celle-ci, comme l'exemple de "La Nonne de Spalato" l'a montré. La référence ici n'est pas correcte puisque le poème de Gunnar Ekelöf n'existe pas comme tel. La citation ressemble à un poème intitulé "La Novice de Spalato 1-6/7/6-1" qui se trouve dans le recueil *Guide pour les enfers* et c'est le titre du recueil qui joue ici la fonction de clé d'interprétation. Mais même une référence ainsi "déformée"

reste cependant une aide précieuse et fonctionne comme un indice qui guide le lecteur. Au contraire, une citation intégrée dans le texte, qui ne présente pas “ses références”, demande, pour être saisie, de grandes connaissances de la part du lecteur.

La deuxième forme d'intertextualité, l'allusion, est également très répandue chez Tunström et demande un effort de déchiffrement encore plus grand de la part du lecteur que la citation. Puisqu'elle est cachée, elle peut, bien sûr, être involontaire. Les allusions se trouvent dans les noms des personnages, dans des situations, dans les dialogues...

La troisième forme d'intertextualité regroupe le pastiche et la parodie. Chez Tunström, nous n'avons trouvé que peu d'exemple de la dernière, et quelques-uns du premier. Reprenons, par exemple, le journal intime de Sidner dans *L'Oratorio de Noël*, qui est un pastiche de *L'Amour vraiment conjugal* de Swedenborg. Ici, le texte de Tunström ne reprend pas seulement le style, la terminologie et le sujet de Swedenborg, mais il en imite aussi la méthode, puisque le journal intime de Sidner ressemble, au début, à une étude scientifique sur l'amour. De plus, dans le roman de Tunström, le livre de Swedenborg est une des causes de la crise de Sidner, qu'illustre son journal intime, car le livre lui est donné et provoque en lui des ruminations religieuses. Le discours et le style sont donc bien religieux dans ce passage, mais Sidner n'arrive pas à vivre selon les règles religieuses de Swedenborg. L'intertextualité avec cette œuvre annonce le séjour de Sidner en Enfer (l'asile) et décrit sa chute.

La quatrième forme indiquée par Eigeldinger est la mise en abyme. Nous la retrouvons aussi dans l'œuvre de Tunström. L'exemple le plus évident se trouve dans *Le Voleur de Bible*, où le texte de Wiljarith est inscrit comme un livre dans le livre. Or le destin de ce personnage reflète celui du personnage principal, Johan, comme nous l'avons constaté dans notre première partie. Cette structure de “mise en abyme” pose pourtant un problème car le texte de Wiljarith ne reflète pas exactement le roman mais le déforme. Néanmoins, il est rare, dans l'œuvre de Tunström, qu'un texte soit inscrit de manière si évidente. Le parallèle se forme, le plus souvent, entre le texte de Tunström et un hypotexte absent (indiqué par des allusions). S'agit-il toujours de mises en abyme ? Puisque ce terme est difficile à définir¹, nous avons préféré utiliser le terme de texte reflet pour parler de ces textes qui s'inscrivent explicitement ou implicitement par des

¹ Voir par exemple Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit Spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977, p. 52 et Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London / New York, (1980) 1991, p. 56.

allusions, par le comportement des personnages, par les situations, etc., et qui reflètent le cours du roman, une partie du roman ou les personnages. C'est le cas par exemple de *Hamlet*, qui sert d'hypotexte à la fois aux *Saints géographes* et à *La Boule de pissenlit*. L'œuvre de Shakespeare s'inscrit implicitement par des allusions et reflète la relation Hans-Cristian - Paula et Bastiano - Rita Karin / Selia.

Si Tunström utilise les quatre formes d'intertextualité d'Eigeldinger, nous pouvons également constater qu'il fait des emprunts aux cinq champs du même auteur, surtout aux champs de la littérature, mythique et biblique, mais aussi aux champs philosophique et artistique. Précisons à nouveau que, dans le cas de Tunström, il s'agit plutôt du champ chrétien que du champ biblique, puisqu'il utilise également d'autres textes religieux que la Bible. Dans cette partie de notre travail, nous avons étudié les trois premiers champs, tandis que les deux autres sont intégrés dans la première et la deuxième parties.¹

Selon Eigeldinger, les fonctions de l'intertextualité sont : une fonction référentielle et stratégique, une fonction transformatrice et sémantique, une fonction descriptive et esthétique, qui peut s'étendre et devenir métaphorique. Nous retrouvons, bien entendu, ces trois fonctions chez Tunström :

Premièrement, Tunström montre, grâce à l'intertextualité, sa relation avec l'univers littéraire, mythique, religieux, et rend ainsi hommage aux écrivains et aux œuvres qui l'ont marqué. Les allusions jouent aussi avec la réalité. Un nom peut être une simple allusion à une personne réelle, sans avoir de sens particulier. Répétons, par exemple, que le nom d'Edwin Oldrin vient de l'astronaute Edwin Aldrin, le deuxième homme sur la lune. Une telle allusion est humoristique, une sorte de clin d'œil adressé au lecteur, mais qui n'a pas de fonction métaphorique dans le texte. Or, la plupart du temps, l'intertextualité chez Tunström a cette fonction métaphorique.

Deuxièmement, l'intertextualité est un chaînon dans la quête de relations évoquée dans la deuxième partie de cette thèse. Nous avons constaté qu'elle contribue à rendre les romans polyphones. Dans cette partie nous avons vu, en effet, que, dans les

¹ Nous avons par exemple vu que le livre philosophique *Je et tu* de Buber s'inscrit dans plusieurs romans et que l'œuvre musicale "l'Oratorio de Noël" de Bach constitue un arrière-plan au livre qui porte le même nom.

romans, différentes voix de différentes œuvres, de différents temps se côtoient, ce qui donne une simultanéité. Dans *Le Cas des framboises*, nous trouvons, juste avant le début de l'histoire, une citation d'une lettre écrite par Johan, le personnage principal du roman de Tunström, à James Joyce. La lettre date du trois août 1919, c'est-à-dire avant la vraie naissance de Johan. Ceci n'est pas un problème, car dans le monde tunströmien, les écrivains se rencontrent à l'extérieur du temps et de l'espace. Johan (Tunström ?) ressent un lien avec Joyce et il peut donc communiquer avec lui. Il se considère comme un écrivain tout comme Joyce. « [...] j'écris aussi des livres [...] »¹ Le mot *aussi* signifie qu'il sont en relation, qu'ils sont pareils.¹

Troisièmement, l'intertextualité (surtout celle qui, par une allusion nominale, met un personnage tunströmien en relation avec un personnage d'une autre œuvre) montre que d'autres personnes (personnages) ont ressenti, ont vécu la même chose que le personnage de Tunström et que nous tous. Grâce à l'intertextualité, l'œuvre devient plus universelle encore. L'intertextualité permet aux personnages, mais aussi et surtout au lecteur, de voir ce qui est culturellement universel dans notre destin personnel. Les romans de Tunström aident ainsi le lecteur à se comprendre lui-même. Cette universalité comporte cependant un danger. Pour certains des personnages, vivre consciemment selon des schémas littéraires, mythiques ou chrétiens, est bénéfique, mais pour d'autres, qui les utilisent pour échapper à la réalité, ces schémas sont destructeurs. Il y a donc un risque que les personnages s'enferment dans les mythes, comme le font par exemple Victor et Fanny, dans *L'Oratorio de Noël*, qui s'isolent dans un monde à part et stagnent. Cependant, Tunström ne permet pas aux personnages de rester ainsi enfermés éternellement. Certains se libèrent par leur propre force ou aidés par quelqu'un, comme le fait Victor grâce à son père, et commencent une vraie vie. D'autres s'échappent par la mort comme c'est le cas d'Aron. Souvent, les personnages alternent différents schémas, comme Hans-Cristian, qui joue alternativement le rôle d'Hamlet et d'Orphée, ou comme Johan, qui alterne les rôles d'Orphée, de Joel (de *Nuit dans le chapiteau du marché*), du prince transformé en grenouille, du peintre chinois, d'Ézéchiël et de Jean de la Croix. Les personnages suivent donc un certain schéma mythique durant un moment de leur évolution, pour ensuite l'abandonner ou l'échanger contre un autre.

¹ « [...] jag skriver också böcker [...] » *Hallonfallet*, p. 5.

Enfin, et le plus important, l'intertextualité a une fonction explicative, fonction qui aboutit seulement si le lecteur accepte de jouer le jeu. Les citations sont des clés d'interprétation que Tunström donne explicitement au lecteur pour l'aider à comprendre le texte. Elles constituent en quelque sorte un guide que celui-ci peut suivre. Les allusions sont plus dissimulées et incitent le lecteur à toujours chercher plus loin. Tunström demande au lecteur de mener sa propre quête, tout comme il est lui-même en quête, lui ainsi que ses personnages. Une fois trouvés, les schémas intertextuels nous aident à interpréter les sens cachés des romans et nous expliquent le comportement des personnages.

Les références littéraires, mythiques et religieuses éclairent donc le texte mais, de plus, elles motivent le cours du récit. Rien n'arrive par hasard. Ce qui se passe est souvent une suite logique à l'intérieur du tissu mythique. Les livres s'insèrent dans un univers littéraire, culturel, mythologique, mythique... Soulignons, à nouveau, que Tunström ne répète pas les mythes ou les œuvres littéraires, mais les réactualise à sa manière, les transforme.

¹ Voir aussi Stina HAMMAR, *Duets torg*, p. 227-232.

Conclusion

Sans entrer dans la polémique sur le postmodernisme et malgré le fait que ce mouvement hétéroclite ne présente pas de discours unifié, nous pouvons constater que Göran Tunström s'inscrit dans la problématique posée par ses représentants, bien que son œuvre présente également des influences du modernisme. Le doute radical et généralisé quant à l'être et au savoir dans la société postindustrielle mène à l'affaiblissement des idéologies et de la croyance, à l'érosion des centres traditionnels d'autorité et à la crise des valeurs humaines. L'homme postmoderne doit vivre sans repères pour le guider dans son appréhension du monde. L'échec des relations entre l'homme et le monde où il se trouve est le point de départ de l'œuvre de Göran Tunström comme de celles de nombreux écrivains de son époque. L'ère postmoderne est marquée par l'incertitude et la fragilité, mais Tunström n'accepte pas ce monde. Si certains auteurs choisissent, par conséquent, une position de retrait volontaire vis-à-vis de la réalité, comme lorsque le texte, réduit à sa métafictionnalité, se prend pour unique objet d'intérêt, Tunström, au contraire, tente de réinstaurer valeur, connaissance et vérité dans la littérature et par son biais. En présentant au lecteur une modernité que caractérise l'état de crise, son œuvre constitue bien, en un sens, un discours du doute ontologique et prend ainsi rang dans le discours postmoderne, mais elle se définit en même temps par sa spécificité au sein de celui-ci.

Dès la première partie, nous avons vu ce qui constitue une originalité forte de l'œuvre de Tunström. Une étude des procédés de la narration nous a révélé que cette œuvre ne se pense pas comme un tout fermé, comme un monde clos, mais bien plutôt comme un univers : sans limites, infini. Toute la modernité de l'auteur tient à cette vision non cosmologique du roman. Tunström efface les frontières habituelles du genre et le mélange des styles à l'intérieur de l'œuvre donne cette impression de "*melting pot*" caractéristique de la littérature postmoderne. Première frontière disparue : celle qui sépare, de façon traditionnelle, la fiction de la réalité. Comme souvent dans la littérature suédoise des années 90, l'autobiographie est, dans les romans de Tunström, dissimulée

sous la fiction.¹ L'auteur multiplie les éléments empruntés à la réalité : lieux ou personnes, mais, malgré tous ces éléments, son œuvre ne se présente jamais comme ayant un caractère documentaire. Tout au contraire : la fiction se mêle, sans cesse, à cette réalité. Dans ses romans, les personnages fictifs côtoient les personnes réelles, tout comme les espaces fictifs côtoient les espaces vrais. Mais où se situe, dès lors, la vérité ? On ne distingue plus le vrai du faux. Ou plutôt, on perd le sens même de ces catégories traditionnelles. La réalité révèle ici ses dimensions fantastiques, en même temps que la fiction révèle son contenu de vérité. Tunström nous mène à une vérité plus haute, à la compréhension de la complexité du tissu infini de la réalité – tissu, où la réalité se mêle à la fiction, où nous sommes toujours pris, nous, qui lisons ces livres, mais aussi les personnages romanesques que nous lisons, ainsi que Tunström lui-même. De cette nouvelle réalité Tunström souligne aussi l'infinie multiplicité des perspectives. Il refuse de construire ses œuvres dans une seule perspective : la sienne. De lui-même, il renonce à ses antiques privilèges, à cette autorité des écrivains qui a, jusque là, représenté une dimension essentielle de la littérature. Cette narration alternée, typique de la littérature postmoderne, crée une incertitude chez le lecteur. Le côté en apparence très autobiographique des romans de Tunström ne représente pas, à ses yeux, une tentative de prise de contrôle autoritaire du romanesque. Au contraire, il y a une espèce de subversion de l'autobiographie. Le pacte est rompu. Tunström ouvre ses romans, il se les désapproprie : il invite chacun à y prendre la parole, à venir y tisser son morceau de réalité. Obligés de reconstruire peu à peu la trame de ces romans, dispersée entre une multitude de narrateurs de toutes sortes, nous en devenons nous-mêmes, dans la lecture, les narrateurs. Dès lors, dans cette complexité, éclatée en mille perspectives, l'œuvre polyphonique de Tunström se transforme un peu en notre œuvre à nous. Grâce à ces procédés, l'auteur touche à l'universalité. L'analyse des objectifs de la narration nous a montré que les romans contiennent un commentaire sur leur propre identité narrative qui raconte ainsi leur propre naissance. Cette forme narrative est considérée comme l'une des plus caractéristiques de la littérature postmoderne, bien qu'elle existe aussi en dehors de ce mouvement. La métafiction tunströmienne ne s'y trouve cependant jamais pour elle-même, en tant que technique expérimentale, mais plutôt dans un souci d'authenticité. Elle s'inscrit dans le mélange de la réalité et de la fiction et, grâce à elle,

¹ Voir par exemple l'œuvre de Louise Boije av Gennäs (1961-).

l'œuvre devient encore plus crédible aux yeux du lecteur. Le but principal de Tunström est toujours de raconter des histoires, ce qui était interdit dans l'ambition expérimentale du nouveau roman, mais qui est revenu comme une caractéristique forte de la littérature postmoderne.

Il faut comprendre dans le même sens, comme une ouverture, la circularité narrative qui renvoie, au delà de la circularité temporelle, à une circularité mythique, universelle. Les narrateurs, dans les romans de Tunström, doivent retracer leur passé, qui est aussi celui de leurs parents, pour trouver leur identité, ce qui semble aussi être typique des personnages de la littérature postmoderne. Ces personnages s'égarer mais certains finissent par retrouver leur chemin, en particulier lorsqu'ils sont de retour à Sunne. Dans l'univers tunströmien, l'identité d'un homme est en effet intimement liée à son lieu d'origine, d'où l'importance de Sunne dans son œuvre, qui y occupe en quelque sorte la fonction d'endroit sacré. Tunström refuse la rupture avec le passé, critère du modernisme, car l'homme a besoin de celui-ci pour ne pas devenir névrotique. Chez lui, ce passé représente l'histoire personnelle, mais également l'histoire mythique de l'homme (ce que montre l'usage de l'intertextualité). Le cercle ne désigne pas la clôture mais bien plutôt l'infini de ses romans. Sans cesse, le cercle se décentre, sans cesse, nous changeons de narrateurs, nous changeons de temps. Ce cercle développe une force centripète : il nous attire dans la ronde du roman, non pas de la littérature mais de la vie elle-même. Tunström *nous* raconte aussi bien qu'il nous raconte ses personnages ou se raconte à travers eux. A côté du mouvement circulaire, les personnages suivent aussi un mouvement vertical : ils désirent l'élévation mais ils risquent de tomber et échouer pour différentes raisons. L'âme humaine doit, selon Tunström, essayer de sortir de l'obscurité pour renaître en trouvant la lumière. Ce voyage se réalise souvent grâce à l'écriture, à l'art, ou encore grâce à l'amour.

Au cours de la deuxième partie, nous avons vu que la quête constitue un thème central dans l'œuvre de Tunström. Ses principaux personnages sont tous à la recherche d'une vraie langue, de la liberté individuelle, d'un Autre, de relations. Tous ces romans sont habités de ces interrogations. Sans doute trouvons-nous ici une expression de ce qui préoccupe Tunström lui-même, de manière constante, comme homme aussi bien que comme écrivain. A cause de ces thèmes, diffus mais centraux en même temps, ses romans apparaissent comme des romans philosophiques ou comme des romans

métaphysiques – nous disons bien romans : non pas contes. Ils naissent, en tout cas, de telles préoccupations. Le parallèle entre Tunström et l'existentialisme nous a bien permis de le comprendre. L'auteur essaie de dégager ses personnages et, à vrai dire, de se dégager lui-même d'une langue, d'une vie réifiées. L'habitude, en un sens, a transformé les hommes en choses, ce qui, sans doute, vaut de manière générale, et touche tous les hommes en cette vie, mais qui vaut, aux yeux de Tunström, de manière plus particulière dans la Suède du XX^e, dans ses petites villes : comme Sunne. Sous l'influence d'une civilisation construite sur la recherche du bien-être, d'une civilisation du repli de l'individu, les sujets se sont transformés en objets. De là une vie grise, monotone, de là ses personnages vides. Tunström essaie de les rendre à la vie ; il tente, lui-même, au travers de ses romans, de *se* rendre à la vie.

Dans la quête tunströmienne de la langue véritable, il s'agit de retrouver une langue transparente, où les mots ne représentent plus des obstacles, opaques, entre l'homme et les choses, entre l'individu et les autres hommes. La langue joue un rôle essentiel chez Tunström puisque la relation passe avant tout par elle. Les personnages tunströmiens vivent cependant dans un monde où la langue est séparée de la réalité et où la communication avec autrui ne fonctionne pas. L'auteur se pose la question de savoir si l'interprétation du monde dépend de la langue ou si la réalité existe indépendamment d'elle. Selon la philosophie théorique du postmodernisme, le poststructuralisme, la réalité est produite par la langue et la narration. Les représentants de ce mouvement nient l'existence d'un centre absolu dont proviendrait le sens et la compréhension. Chez Tunström, on trouve un pessimisme linguistique qui est caractéristique du modernisme tardif suédois. La langue est comme un mur de prison qui sépare l'homme de la réalité. On postule ici l'existence d'une réalité à l'extérieur de la langue, ce qui va à contre sens de la notion postmoderne. Tunström cherche ce centre de la connaissance. C'est pourquoi ses personnages sont en quête d'une langue capable de transmettre les images de la vraie réalité. La langue vivante permet à l'homme de démolir le mur et de s'ouvrir au monde qui l'entoure, de le comprendre et ainsi de se comprendre. Mais cette réalité n'est pas seulement le monde extérieur : c'est aussi le monde intérieur et l'aspect invisible de l'existence. La langue est ainsi un outil pour connaître l'Autre. Dans celle-ci, recevoir son nom, c'est exister. Une langue vivante qui n'emprisonne pas les utilisateurs serait celle qui unirait les deux sources de la pensée. Le discours

postmoderne a été critiqué à cause de sa volonté d'exprimer les symboles (la pensée symbolique) avec une langue rationnelle (le discours logique), ce qui est impossible. Tunström se révolte contre la logique et le refus du symbolisme dans le modernisme : ce qu'il cherche, c'est une langue qui garde une certaine rationalité tout en étant capable d'utiliser des symboles, autrement dit qui unisse la source de la pensée abstrayante et celle de la pensée sensible. Il critique la langue moderne parce qu'elle est trop rationnelle, mais il sait aussi que la langue symbolique n'est plus possible pour l'homme d'aujourd'hui. Johan, dans *Le Voleur de Bible*, qui représente les mots s'égare, tandis que Hedvig qui représente les images est détruite. C'est pourtant elle qui symbolise l'avenir puisqu'elle donne naissance à un enfant. Si l'insuffisance de la source abstrayante et l'impossibilité de vivre seulement selon la source sensible mène donc à la constatation que les deux doivent s'unir, l'auteur a tout de même une préférence pour la dernière, puisque c'est elle qui est opprimée dans notre société. Chez lui, le romantisme et le rationalisme ne sont plus des opposés, mais peuvent et doivent exister en harmonie. Comme souvent dans son œuvre, il s'agit de faire cohabiter des contraires absolus, de faire cohabiter les différences. L'objectif principal de la littérature est pour Tunström de créer des images avec des mots, pour ainsi être capable de parler de la réalité symbolique dans une langue moderne, le symbole ayant précisément pour particularité d'amener à cette *coincidentia oppositorum* qu'il appelle de ses vœux. C'est pour cette raison qu'il désire aussi unir la langue profane et la langue sacrée. Ses livres sont, en cela, de véritables œuvres d'art où se mêlent l'image, la musique et la parole. On retrouve, dans la quête de la langue chez Tunström, la vieille thématique de la quête de la langue parfaite, de la langue édénique – celle que parlaient Adam et Eve au temps de la pureté.¹ Aux yeux de Tunström, comme jadis aux yeux de Dante¹, c'est la langue littéraire, c'est la littérature elle-même qui constitue la nouvelle langue parfaite, la seule vivante, la seule encore capable de faire le réel en son énonciation, de lier l'homme et son monde.

Dans la thématique de la quête de la liberté individuelle se joue une dialectique entre un extérieur vécu comme aliénant, réifiant (les conventions sociales, la loi de Jante) et un intérieur, une intériorité considérée par Tunström comme la seule chose libre, ou, en

¹ Umberto ECO, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994, p. 21-24.

tout cas, comme la seule authentique. Là encore, le problème se pose de manière plus aiguë qu'ailleurs dans une petite ville de Suède comme Sunne. L'individu postmoderne s'approche du "surhomme" nietzschéen, entendons par là de l'individu qui est maître de sa destinée. Le pluralisme du mouvement postmoderniste tient entre autres au fait qu'on laisse à chaque individu la possibilité de choisir ce qu'il désire et au fait qu'il refuse désormais de continuer à suivre les règles de la normativité. La culture suédoise travaille contre cette diversification, mais aux yeux de Tunström, ce lieu particulier ne fait que révéler, en le rendant plus visible, un problème universel qui touche tous les hommes : comment concilier notre liberté individuelle, la sincérité de nos sentiments, avec les contraintes d'une vie sociale qui se contente de la seule apparence, voire qui l'encourage ? Tous les personnages importants de Tunström apparaissent en cela comme des révoltés ou, à tout le moins, comme des marginaux à qui l'insertion sociale pose un problème. L'écrivain retrouve, de cette manière, ce qui avait été un des grands thèmes du romantisme en littérature. Il cherche aussi une société plus tolérante qui accepte la différence et la liberté des gens, une société qui oublierait un peu la raison et donnerait aux gens le droit d'être un peu fous.

Tunström hérite aussi du romantisme une préoccupation pour un au-delà, pour une autre réalité, plus belle que la réalité courante. La comparaison avec Baudelaire nous a permis de comprendre qu'on retrouve, chez les personnages de Tunström, une même polarisation entre spleen et idéal. Les personnages sont animés d'une commune nostalgie ou mieux, du désir commun d'un autre monde, meilleur que celui-ci. La dissolution de la vérité absolue est au cœur du postmodernisme puisque, selon les termes de Lyotard, ce mouvement se caractérise avant tout par la fin des « grands récits », qui laisse place à une multitude de « 'petits récits' ». ² Pour Tunström aussi, l'homme postmoderne souffre du manque de métarécits, mais l'écrivain a, en même temps, un rapport plus complexe ou plus nuancé à cette idée. Il est antidogmatique et nie, par exemple, aux hommes la religion comme grande vérité. Il pense que c'est à chacun de trouver sa propre vérité. En même temps, il cherche l'Autre, ce qui signifie qu'il existe pourtant une sorte de vérité absolue. La notion de sacré, inspirée par Eliade, désigne l'intuition d'une unité dans l'existence, d'une origine divine. Cette vérité n'est

¹ *Ibid.*, p. 51-55.

² Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 98.

cependant peut-être pas la même pour chaque individu, car chacun doit l'interpréter à sa manière pour trouver sa vérité personnelle. La condition postmoderne n'est pas, contrairement à ce que d'aucuns affirment, nihiliste. L'œuvre de Tunström ne l'est jamais : la disparition des anciens dogmes ne représente pas un vide mais une ouverture vers de nouvelles croyances. Ses livres incitent à croire en quelque chose. Tandis que les modernistes essayaient d'organiser le chaos, les postmodernistes acceptent l'idée que le chaos existe et ils essaient de vivre avec. La quête de l'Autre chez Tunström se présente comme une envie de retrouver le monde tel qu'il était avant le chaos, que ses personnages n'acceptent pas. L'homme doit retrouver un ordre mythique, d'où l'importance du mouvement circulaire. Alors que les modernistes ont tenté de révéler l'Autre dans des visions poétiques et métaphoriques, les postmodernistes montrent qu'il existe certaines choses qui ne peuvent être vues. L'homme postmoderne n'arrive donc pas à comprendre la réalité. Or pour Tunström, l'objectif de l'art n'est pas seulement de montrer que cet invisible existe, mais aussi de donner des moyens pour l'atteindre, car l'art est capable de le transmettre à l'homme. L'objectif de l'écriture est d'unir le réel et l'imaginaire et de montrer ainsi la vraie réalité, celle qui n'est pas seulement ce que l'on voit. Les façons de parvenir à retrouver l'aspect sacré de l'existence sont multiples : le rêve, la nature, l'amour...

A travers toutes ces diversions, le personnage tunströmien ne cherche à vrai dire qu'une seule chose : se rendre visible tel qu'il est en lui-même, comme être vivant, métaphysique, en sa profonde sincérité. L'aspect le plus important de la quête tunströmienne est, de ce point de vue, la quête des relations. Animal politique, comme le dit Aristote, l'homme a besoin des autres hommes afin de devenir un homme. Le sujet ne se construit que dans l'intersubjectivité. Aux yeux de Tunström, un acte fondateur de l'individu est, par conséquent, l'amour conçu comme un moment de mise à nu d'une subjectivité face à une autre, conçu comme un moment de reconnaissance, dans les yeux de l'autre (de l'Autre ?). C'est pour cette raison que *voir* est un mot clé chez Tunström. Il s'agit là d'une idée fondamentale de l'œuvre, inspirée par Buber : la quête de soi passe par les autres et l'identité d'un individu se crée en interaction. Cette idée est exprimée entre autres par la forme narrative du *tu*. Un narrateur ne peut pas raconter seul son histoire, mais il a besoin que quelqu'un s'adresse à lui afin de lui donner les pièces manquantes de son puzzle. Si dans le postmodernisme, l'individu est

au centre, le collectif l'était chez les modernistes. Comme Tunström se situe en quelque sorte entre les deux mouvements, nous retrouvons, chez lui, ces deux antipodes.¹ Il y a, chez l'auteur, un intérêt pour l'individu et son histoire particulière mais aussi pour le collectif et l'universalité. La vérité individuelle est, pour Tunström, avant tout la relation. Pour les postmodernistes, le monde n'est plus vu comme un ensemble, une unité, et ils montrent sa diversité et ses fragments. Or Tunström cherche l'ensemble au lieu des fragments, tout en accordant en même temps une place à la différence. Les hommes ont un noyau commun, comme le dit Ahlin, mais ils présentent aussi des différences qui doivent être acceptées.

Pour toutes ces raisons, à travers l'ensemble de ces thèmes et de ces préoccupations, l'œuvre de Tunström, évitant de se focaliser sur un point de vue extérieur et réducteur, cherche dans le mouvement une vraie compréhension de la vie dans sa profondeur, dans sa richesse, sa complexité. Elle ne peut donc pas se présenter comme une œuvre fermée, close sur elle-même. L'auteur va devoir inventer une forme, un style, une parole, qui lui permettent de dire ce monde ou plutôt cet univers en constante fusion. Il parvient à tenir ce pari entre autres grâce à l'intertextualité. Son œuvre se présente comme une vaste toile, tissée de la rencontre de nombreux fils, tout entière tendue vers l'extériorité – de cette tension qui donne consistance à la toile, qui la change en écran apte à recevoir tout ce que nous pourrions y projeter, à le refléter ou mieux, à le réfléchir. Autant dire que ce "recyclage", qui constitue un élément important du discours postmoderne², est une dimension essentielle, constitutive de l'œuvre de Tunström. Nous pouvons décrire l'intertextualité tunströmienne de la manière suivante :

Elle est, en premier lieu, littéraire. Comme tous les écrivains, Tunström est nourri de lectures : de Shakespeare à Dostoïevski ou à Joyce. Cette nourriture, nous la retrouvons

¹ L'analyse de la quête ne nous a pas permis d'établir si le Tunström du début est moderniste et si, petit à petit, il est devenu postmoderniste, ou si, au contraire, il s'inscrit dans les deux mouvements dès ses premiers livres et jusqu'aux derniers. Ce sujet pourrait faire l'objet de recherches intéressantes.

² Dans la littérature suédoise, P.C. Jersild (1935-) imite par exemple l'œuvre de Selma Lagerlöf, tout en l'enrichissant et en la transposant dans un nouveau temps. Dans son roman *Holgerssons* (1991), Lagerlöf rencontre sa propre création fictive : Nils Holgersson.

sans cesse, au cours de ses œuvres, convoquée, citée ou réutilisée afin que, grâce à elle, l'écrivain puisse toujours mener plus loin les lecteurs. Mais plus que les autres écrivains, soulignons encore que Tunström est né dans une contrée saturée de littérature, où il a décidé de mettre en scène ses propres livres. Il y a, à l'œuvre dans ceux-ci, quelques ombres tutélaires, que Tunström affronte ou accepte, contourne ou annexe, comme la grande Selma Lagerlöf. Ce qui est merveilleux dans l'intertextualité littéraire tunströmienne, c'est que nous la voyons elle-même se dissoudre dans une naturalité nouvelle, sans limites. A côté de cela, nous avons aussi signalé une intertextualité mythique. Nous trouvons, chez Tunström, des références à tous les mythes fondamentaux de l'humanité : mythes de la Grèce – Orphée, Ulysse, Icare ou Œdipe – mythes médiévaux, mythes nordiques. Il y a, à travers la présence récurrente voire obsédante de tous ces mythes, lisibles à travers les histoires de ses personnages, une véritable mythification de la réalité – qui est aussi, sans doute, la vérification ou la réalisation du mythe. En toute logique, cette fusion des hommes, des personnages, dans une histoire archétypale, toujours la même, se constitue à travers la présence, tout aussi obsédante chez Tunström, de l'intertextualité religieuse. Chacun de nos gestes, pense Tunström, trouve, de toute éternité, un écho dans ceux de nos pères (de là l'importance de la question de la filiation chez lui), dans toute la chaîne du passé comme dans toute celle des temps futurs. Rien de nouveau. Tout est dans tout. Partout, il y a correspondance. Devons-nous, dès lors, nous étonner de la dimension allégorique ainsi que, de là, universelle de nombre de personnages chez Tunström, que révèle assez bien une étude rapide de la signification de leurs noms – nouvelle forme, *mutatis mutandis*, de l'intertextualité tunströmienne ? Devons-nous nous étonner du fait que ce jeu, ces échos, grâce auxquels l'œuvre de Tunström résonne vers l'extérieur, se retrouvent aussi intrinsèquement dans l'œuvre même ?

L'homme postmoderne doit, dans son monde incertain, chercher dans le passé pour trouver ses racines et retrouver la mémoire collective. Cet intérêt pour le passé mythique permet à l'homme de renouer avec son environnement. L'intertextualité, sous toutes ces formes, reflète bien la conception tunströmienne de l'écriture. Non pas une vaine construction cosmologique, condamnée à l'artificialité, au repli, à l'inutilité – mais un acte cosmique, presque un acte de foi, qui résonne dans un espace, dans un temps infinis.

Tunström décrit donc une existence postmoderne où rien n'est fixe et où le chaos est omniprésent. La quête exprime un désir de retrouver l'ordre et l'unité, car l'homme d'aujourd'hui désire, selon l'auteur, connaître l'autre et l'Autre. Tunström préfère être en quête de quelque chose – peu importe quoi – plutôt que de croire toutes choses trouvées. C'est un penseur intuitif, qui se pose des questions et montre l'infini des possibilités sans essayer de prouver ses idées ou de donner des réponses. Ou comme le dit Göran Tunström :

JE NE SAIS PAS, JE CHERCHE.¹

¹ « JAG VET INTE, JAG LETAR. » *Under tiden*, p. 132.

Bibliographie

Œuvres de Göran Tunström :

En langue suédoise

- *Ansgar en frälsarhistoria (Anschaire – une histoire de salut)*, Svenska radiopjäser 1969, Stockholm, Sveriges Radios Förlag, 1969, p.185-199.
- *Att uppfinna ett århundrade* : tio avsnitt ur en betraktelse över ett misslyckande, Lund, Tegnérsmfundet, 2000, 27 p.
- *Berömda män som varit i Sunne*, Stockholm, Månocket/Albert Bonniers Förlag, (1998) 1999, 277 p.
- *De heliga geograferna, Guddöttrarna*, Stockholm, Månocket/Albert Bonniers Förlag, (1973, 1975) 1999, 251 et 233 p.
- *Det sanna livet* : Berättelser, 3e éd., Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1991) 1996, 218 p.
- *En prosaist i New York*, Stockholm, Bonniers Julbok, 1996, 54 p.
- *En tid vid akademien, Svenska radiopjäser 1973*, Stockholm, Sveriges Radios Förlag, 1974, p. 171-191.
- “Författaren själv”, *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 76-78.
- *Hallonfallet* : kanske en deckare, reviderad upplaga, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1967 under Paul Badura Mörk) 1985, 179 p.
- *Indien – en vinterresa*, Stockholm, Författarförlaget, 1984, 263 p.
- *Juloratoriet*, Stockholm; Albert Bonniers Förlag, 10e éd., (1983) 1994, 329 p.
- *Karantän*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1961, 116 p.
- *Maskrosbollen*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1962) 1995, 225 p.
- *Prästungen*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1976) 1996, 271 p.
- *Resan till Montreal, Vår bostad*, 3, 1994, p. 56-59.

- *Selma Lagerlöf, Författarnas litteraturhistoria*, réd. Ardelius/Rydström, Stockholm, Författarförlaget, 1978, p. 225-234.
- *Skimmer*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1996) 1998, 242 p.
- *Stormunnens bön*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1974, 113 p.
- *Tjuven*, 3e éd., Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1986) 1996, 357 p.
- *Träffade också furst Kropotkin, Svenska radiopjäser 1972*, Stockholm, Sveriges Radios Förlag, 1973, p.111-138.
- *Under tiden*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1993, 185 p.
- *Ökenbrevet*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1978, 218 p.

En langue française

- *Le Buveur de lune*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Actes Sud/Babel, 1997, 302 p.
- *Le Livre d'or des gens de Sunne*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Actes Sud/Leméac, 1999, 332 p.
- *Les Saints géographes*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Actes Sud/Leméac, 2002, 314 p.
- *Œuvres romanesques 1 : La Parole du désert*, traduit du suédois par Pascale Balcon (Actes Sud, 1991, pour la traduction française) ; *L'Oratorio de Noël*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach (Actes Sud, 1986, pour la traduction française) ; *Le Voleur de Bible*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach (UNESCO, 1988, pour la traduction française) ; *De Planète en planète*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach (Actes Sud, 1993, pour la traduction française) Paris, "Thesaurus" Actes Sud, 1999, 954 p.
- *Partir en hiver*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Terres d'Aventure/Actes Sud, 1988, 250 p.
- *Un Prosateur à New York*, traduction de l'anglais et préface par Nancy Huston, Paris, Actes Sud/Leméac, 2000, 88 p.

- *Vol à Montréal*, traduit de l'anglais par Nancy Huston, *Linnées boréales* : Recueil de nouvelles nordiques réunies par Jean Renaud, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 157-165.

Littérature secondaire :

(La date entre parenthèses marque l'année de publication de la version originale.)

Ouvrages théoriques :

En langue suédoise

- *Bonniers svenska ordbok*, Stockholm, Albert bonniers förlag, 1991, p. 242.
- BUBER, Martin, *Jag och du*, svensk översättning av Norell, Ludvika, Dualis Förlag, (1923) 1962, 129 p.
- HAMMAR, Stina, *Eurydikes visa* : En bok om den sinnliga tankekällan, Danderyd, Tomas Hammar FoU förlag, 1997, p.9-22.
- HERHOLZ, Ylva, "Människor skulle ju få det bra – inte bli liknöjda egoister", *Svenska Dagbladet*, 07/08/2001, p. 8-9.
- JANSSON, Bo G., *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Uppsala, Hallgren och Fallgren, 1996, 177 p.
- LINDE, Ulf, "Det ahlinska alternativet", *Bonniers Litterära Magasin*, 10, 1960, p. 464-477.
- LÜBCKE, Paul (réd.), *Filosofilexikonet*, Stockholm, Bokförlaget Forum, (1983) 1988, p. 186.
- *Prismas Lexikon*, 3, Stockholm, Prisma, 1990, p. 1026.
- STRÖM, Eva, "Bokslut över ett sårigt sekel", *Nordisk litteratur 2000*, Nordiskt ministerråd, 2000, p. 49-51.

En langue française

- BAKHTINE, Michail Mikhaïlovitch, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, 3e éd., Paris, Éditions du Seuil, collection “Pierres vives”, (2nd éd.1963) 1970, 347 p.
- BATAIL, Jean-François, *Le mouvement des idées en Suède à l’âge du bergsonisme*, Paris, Lettre Modernes Minard, 1979, 413 p.
- BERGEZ, Daniel, “La Critique thématique”, *Méthodes critiques pour l’analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p. 115-150.
- BOISVERT, Yves, *Le Monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, Éditions L’Harmattan, collection “Logiques Sociales”, 1996, 151 p.
- BOYER, Régis, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 460-475.
- BOYER, Régis, *Les Sagas légendaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 44.
- BRUNEL, Pierre, Préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p.7-15.
- BUBER, Martin, *Je et Tu*, traduit de l’allemand par G. Bianquis, Paris, Éditions Aubier, (1923) 1969, 172 p.
- ECO, Umberto, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, traduit de l’italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, collection “Faire l’Europe”, 1994, p. 11-70.
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, 278 p.
- ELIADE, Mircea, *La Nostalgie des origines : Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Éditions Gallimard, collection “Les Essais”, (1969) 1971, 337 p.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l’éternel retour : Archétypes et répétition*, traduit du romain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Éditions Gallimard, collection “Idées”, 1969, 189 p.

- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, collection “Idées”, (1957) 1969, 186 p.
- FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, traduit de l’allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, 4e éd., Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, (1930) 2000, 93 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection “Poétique”, 1972, 282 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7-14.
- GREVE, Claude de, *Éléments de littérature comparée : II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette Livre, 1995, p. 158 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- PRIEUR, Jean, *Swedenborg : biographie et anthologie*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 1983, 240 p.
- SIMEK, Rudolf, *Dictionnaire de la Mythologie Germano-Scandinave*, tome 1, traduit de l’allemand par Patrick Guelpa, Paris, Les Éditions du Porte-Glaive, 1996, p. 183.
- UEBERSCHLAG, Georges, “Sandemose, outsider persécuté par lui-même”, “L’impossible retour”, *Germanica*, 1, 1987, p. 173-208.

Ouvrages sur Tunström :

En langue suédoise :

- ALSING, Rolf, *Prästunge och maskrosboll*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2003, 277 p.
- ALSING, Rolf, “Tunström och mordet i hallonfallet”, *Aftonbladet*, 21/04/2002.
- BERGH, Magnus, “På spaning efter den tunströmske läsaren”, *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 20-33.

- ELIASSON, Ingemar, "Författaren granskad av en trogen läsare", *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 66-75.
- FRIDLUND, Gert-Ove, "Göran Tunström", *Svenska samtidsförfattare*, Lund, Bibliotekstjänst, 1997, p. 137-148.
- HAMMAR, Stina, *Duets torg : Göran Tunström och tankekällorna*, Stockholm, Tomas Hammar FoU förlag, 1999, 381 p.
- HESSLER, Ole, "En ny bok : En astronaut landar i Sunne. Göran Tunström återvänder till sin hembygds 60-tal och låter månen representera Gud, Döden och Sanningen", *Dagens Nyheter*, 16/10/1998.
- HÄGG, Göran : *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1996, p. 582-583, 646.
- JASIM, Mohamed, "Utan konsten stannar Tunström : en Stockholmare som aldrig lämnat Sunne", *Svenska Kyrkans Tidning*, 15 (48), 1996, p. 10-11.
- JOHANSSON, Eva : "Centrum sökes : En analys av Göran Tunströms roman Juloratoriet som Livsberättelse", *Vår lösen*, 5, 1999, p. 361-374.
- LARSSON, Bo, *Närvarande frånvaro : Frågor kring liv och tro i modern svensk skönlitteratur*, Stockholm, Verbum, 1989, p. 322-367.
- LINDSTRÖM, Kristina, "Kärlekens måltavla", *Metallarbetaren*, 1, 1994, p. 53-55.
- LUNDGREN, Caj, "En lyckligt återfunnen generositet", *Svenska Dagbladet*, 28/06/1996.
- MAZZARELLA, Merete, "Nu handlar litteraturen om livet igen", *Svenska Dagbladet*, 23/7/2002.
- MUNKHAMMAR, Birgit, "Romanen om Rita Karin", *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF-seminarium, 1994, p. 8-19.
- NIKOLAJEVA, Maria, "Postmodern skröna", *Vår lösen*, 3 (4), 1999, p. 303-304.
- NORDENBERG, Reidar, "Göran Tunström – på ögonhöjd med alla", *Personhistorisk tidskrift*, 98 (1), 2002, p. 71-78.

- RAHIKAINEN, Agneta, "Bach, Bachtin och Tunström : Polyfona drag i romanen Juloratoriet", *Artes*, 1, 1993, p. 61-69.
- REIS, Mikael van, "Barnet är människans fader : Göran Tunströms ljus och mörker", *Röster om Göran Tunström*, Stockholm, ABF, 1994, p. 34-48.
- TYRBERG, Anders, *Anrop och ansvar : Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren*, Stockholm, Carlssons Bokförlag, 2002, p. 145-206.
- TYRBERG, Anders, "Att höra och att se", *Vår lösen*, 1, 2000, p. 99-109.
- VARGA, Anita, "Myten som livstydningmodell : Figurala kompositionsprinciper i Göran Tunströms roman *Juloratoriet*", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3, 2002, p. 47-54.
- VARGA, Anita, *Såsom i en spegel : En studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet*, Skellefteå, Norma Bokförlag, 2002, 267 p.
- VOGEL, Viveka, "Göran och hans värld", *Magazinet*, 14 (1), 1999, p. 48-52.
- VOGEL, Viveka, "När Tunström talar står själen på tå", *Göteborgs-Posten*, 15/06/1996.
- ÅBERG, Berit, "Själens skimmer och vilda vulkaner", *Vi*, 83 (26/27), 1996, p 10-13.
- ÖSTLUND, Håkan, "Nedskrivet. Tunström och tröstlösheten", *Kvällsposten*, 01/03/2000.

En langue française

- DEVARRIEUX, Claire, "Göran Tunström", *Libération*, 23/09/1999.
- DEVARRIEUX, Claire, "Mort de l'écrivain Göran Tunström", *Libération*, 08/02/2000.
- MEUDAL, Gérard, "Göran Tunström : Un extraordinaire conteur", *Le Monde*, 10/02/2002.
- PERRIER, Jean-Louis, "Tunström à la lumière de Sunne", *Le monde*, 12/11/1999.

- VELTER, André, “Un Suédois aux Indes”, *Le Monde*, 30/12/1988.

Autres langues :

- OTTESEN, Doris, “Göran Tunström : et forfatterportræt fra biblioteket”, *Bibliotekets Forfatterportræt*, 7, 1989, 8 p.
- PETHERICK, Karin, “Göran Tunström”, *Swedish Book Review*, suppl., 1988, p. 2-7.

Ouvrages inédits :

En langue suédoise

- BRANDBERG, Henrik, *Existentialism hos Göran Tunström : analys av Juloratoriet och Tjuven*, pf. dactyl., C-uppsats : Litteraturvetenskap : Linköpings universitet : 1998, 40 p.

En langue française

- PILLOT, Bénédicte, *Traversée de l'Oratorio de Noël : Regards sur ce roman de Göran Tunström*, pf. dactyl., Mém. Maîtrise : Lettres modernes : Bordeaux : 1992, 82 p.

Œuvres littéraires :

En langue suédoise

- AHLIN, Lars, *Natt i marknadstältet*, Stockholm, Aldus/Bonniers, (1957) 1960, 461 p.
- ALMQVIST, Carl Jonas Love, *Amorina*, Stockholm, Norstedts och söners Förlag, (1822) 1977, 418 p.
- ALMQVIST, Carl Jonas Love, *Det går an : en tavla ur livet*, Stockholm, Litteraturfrämjandet, “En bok för alla”, (1838) 1985, 171 p.
- *Bibeln*, Örebro, Evangeliepress, 1983, 438 p.

- CALVINO, Italo, *De osynliga städerna*, traduit de l'italien par Estrid Tenggren, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1978) 1999, p. 35-37.
- DAHLGREN, Fredrik A., *Wermlänningarne* : sorglustigt tal- sång- och dansspel i två afdelningar och sex indelningar, Stockholm, Rediviva, (1846) 1974, 95 p.
- DAHLGREN, Fredrik A., *Viser på varmlanske tongmåle deckta åttå Fredrek på Rannsätt*, Filipstad, Bronellska bokhandeln, (1876) 1962, 152 p.
- EKELÖF, Gunnar, *Vägvisare till underjorden*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1967, 112 p.
- GEIJER, Erik Gustaf, *Dikter*, Stockholm, Atlantis, "Svenska Klassiker", 1999, p. 8-15.
- *Ikarus flykt*, Essais réunis par Artur Lundkvist, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1939, 281 p.
- JOHANNES AV KORSET, *Levande Kärlekslåga och mindre skrifter*, traduit par Gun Jalmo och karmeliterna, Helsingborg, Karmeliterna, 1984, 234 p.
- LAGERLÖF, Selma, *Gösta Berlings saga*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, (1891) 1995, 405 p.
- STRINDBERG, August, *Tjänstevinnans son* : en själs utvecklingshistoria, del 1. Barndomen, Stockholm, Litteraturfrämjandet, "En bok för alla", (1886) 1985, 221 p.
- SÖDERGRAN, Edith, *Samlade dikter*, Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1992, p. 8-9.

En langue française

- ALMQVIST, Carl Jonas Love, *Le Joyau de la reine*, traduit du suédois par Elena Balzamo, Paris, José Corti, (1834) 1996, 434 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, (1857/1861) 1972, 320 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, (1869) 1973, 255 p.

- CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil, collection "Points", (1972) 1974, 189 p.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie : l'Enfer*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Éditions Flammarion, 1985, 352 p.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie : le Purgatoire*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Éditions Flammarion, 1988, 342 p.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie : le Paradis*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Éditions Flammarion, 1990, 366 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et Châtiment*, traduit du russe par Pierre Pascal, Paris, Éditions Garnier Frères, (1866) 1961, 773 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Carnets du sous-sol*, traduit du russe par André Markowicz, Paris, Babel/Actes Sud, (1864) 1992, 182 p.
- EKELÖF, Gunnar, *Guide pour les enfers*, traduit du suédois par C.G. Bjurström et André Mathieu, Paris, Éditions Gallimard, (1967) 1979, 120 p.
- HOMERE, *L'Odyssée*, tome I, II, III, traduit par Victor Bérard, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1925, 129 p.
- IBSEN, Henrik, *Le Canard sauvage : pièce en 5 actes*, traduit du norvégien par Gilbert Sigaux, Paris, Éditions Gallimard, (1884) 1972, 141 p.
- JEAN DE LA CROIX, *Noche Oscure (Nuit obscure)*, traduit de l'espagnol par Jacques Ancet, Paris, Éditions Gallimard/UNESCO, 1997, 229 p.
- JEAN DE LA CROIX, *Trois poèmes majeurs*, traduit par Pierre Darmangeat, Paris, Portes de France, 1947, p. 75-77.
- La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Éditions Robert Laffont, "Bouquins", 1990, 1680 p.
- LAGERLÖF, Selma, *Gösta Berling*, Paris, Éditions "Je sers", (1891) 1940.
- LAGERLÖF, Selma, *L'Empereur du Portugal : conte vermlandais*, traduit du suédois par Th. Hammar et M. Metzger, Paris, Éditions Stock, (1899) 1944, 249 p.

- LOUIS, René (réd.), *Tristan et Iseult*, Paris, Le livre de poche, 1972, 304 p.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome deuxième, Paris, Éditions Garnier Frères, 1953, p. 15-19, 121-127.
- RUSHDIE, Salman, *Les Enfants de Minuit*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Librairie générale française, 1997, 673 p.
- SANDEMOSE, Aksel, *Un fugitif revient sur ses pas*, extraits d'*En flyktning krysser sitt spor* traduits par Georg Ueberschlag, *Germanica*, 1, 1987, p. 209-217.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduit de l'anglais par François Maguin, Paris, GF-Flammarion, 1995, 541 p.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, collection "Folio Théâtre", 387 p.
- SOPHOCLE, *Tome II : Ajax - Œdipe Roi - Électre*, traduit par Paul Mazon, 8e tirage revu et corrigé par J. Irogoin et A. Dain, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 72-128.
- STRINDBERG, August, *Le Fils de la servante*, traduit du suédois par Camille Polack, Paris, Folio/ Presses Universitaires de France, (1886-1887) 1921, 215 p.
- SWEDENBORG, Emmanuel, *L'Amour vraiment conjugal*, traduit par Le Cercle Swedenborg, Paris-Meudon, Cercle Swedenborg, (publié en latin en 1768) 1974, 503 p.
- SWEDENBORG, Emmanuel, *Le Ciel et ses Merveilles et l'Enfer*, traduit par Le Cercle Swedenborg, Paris-Meudon, Cercle Swedenborg, (publié en latin en 1758) 1973, p. 43-48.
- TWAIN, Marc, *Les Aventures de Tom Sawyer*, traduit de l'anglais par François de Gail, Paris, Flammarion, 1996, 287 p.

Autres langues :

- DONNE, John, *Poetry and prose*, London, Oxford University Press, (1946) 1957, 126 p.
- MUSIL, Robert, *Der Mann Ohne Eigenschaften*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1952, 1584 p.
- SANDEMOSE, Aksel, *En flyktning krysser sitt spor : Espen Arnakkes kommentarer til Janteloven*, Oslo, Aschehougs fontenebøker, (1935/1955) 1970, 430 p.

Nombre de références bibliographiques : 140.

Annexe A

Les livres de Göran Tunström

- 1958 *Inringning* (recueil de poèmes)
- 1960 *Två vindar* (recueil de poèmes)
- 1961 *Karantän* (roman)
- 1962 *Maskrosbollen* (roman)
- 1962 *Nymålat* (recueil de poèmes)
- 1964 *Familjeliv. En berättelse från Tolbiac* (roman)
- 1965 *Om förtröstan* (recueil de poèmes)
- 1966 *De andra till hälften synliga* (recueil de poèmes)
- 1967 *Hallonfallet (Kanske en deckare)* (roman)
- 1969 *Samtal med marken* (recueil de poèmes)
- 1971 *Granodlarna Wikmansson* (conte pour enfants)
- 1973 *De heliga geograferna* (roman)
- 1974 *Stormunnens bön* (roman)
- 1975 *Guddöttrarna* (roman)
- 1975 *Svartsjukans sånger* (recueil de poèmes)
- 1976 *Prästungen* (roman)
- 1976 *Sandro Botticellis dikter* (recueil de poèmes)
- 1978 *Ökenbrevet* (roman)
- 1978 *Dikter till Lena. Samlingsvolym* (recueil de poèmes)
- 1978 *Mitt indiska ritblock* (dessins et commentaires)
- 1980 *Sorgesånger* (recueil de poèmes)
- 1983 *Juloratoriet* (roman)

- 1984 *Indien – en vinterresa* (récit de voyage)
- 1986 *Tjuven* (roman)
- 1987 *Chang Eng* (pièce de théâtre)
- 1991 *Det sanna livet. Berättelser* (recueil de nouvelles)
- 1993 *Under tiden* (livre de pensées)
- 1996 *Skimmer* (roman)
- 1998 *Berömda män som varit i Sunne* (roman)
- 2000 *Att uppfinna ett århundrade* (livre sur l'écriture)
- 2003 *Försök med ett århundrade* (le livre précédent republié avec les notes de l'auteur)

Les livres traduits en français :

- 1986 *L'Oratorio de Noël* (roman)
- 1988 *Le Voleur de Bible* (roman)
- 1988 *Partir en hiver* (récit de voyage)
- 1991 *La Parole du désert* (roman)
- 1993 *De planète en planète* (recueil de nouvelles)
- 1997 *Le Buveur de lune* (roman)
- 1999 *Le Livre d'or des gens de Sunne* (roman)

Annexe B

Résumé des livres utilisés dans l'étude

(dans l'ordre chronologique de publication en Suède) :

Karantän / Quarantaine (1961) marque les débuts de Tunström dans la prose. C'est aussi son livre le plus sombre. Depuis que Henrik, à l'âge de treize ans, a découvert son père qui s'est suicidé, il est marqué par l'absence de ce dernier et par la culpabilité par rapport à sa mort. Pendant quelques années, il vit dans une famille d'accueil, avant de partir à la recherche de son père disparu, un père qui est aussi Dieu. Henrik doit s'humilier pour trouver la rédemption mais malgré la souffrance qu'il s'afflige, il ne trouve jamais la paix intérieure, ni la foi, ni l'amour. La seule relation qu'il connaît, avec son épouse Maren, est une histoire tragique est destructrice, car Henrik n'est pas capable d'aimer. Le livre se termine comme il commence, dans le désespoir.

Maskrosbollen / La Boule de pissenlit (1962) se passe dans les années 60 et il a été caractérisé comme un "roman de génération" (*generationsroman*), parce qu'il reflète la vie d'une certaine génération. Bastiano est un jeune rebelle en terminale qui rêve de devenir architecte et de voyager. Il est intelligent et se trouve supérieur aux autres. Un conflit se noue entre lui et Sigfrid, son frère : Bastiano est un aventurier insouciant, tandis que Sigfrid réussit dans ses études. Ce dernier a néanmoins du mal à vivre sa vie, bloqué dans le chagrin après le décès du père et il sombre dans la folie. Le roman raconte surtout l'histoire d'amour très compliquée entre Bastiano et Rita Karin. Pour Bastiano, cette relation est un rapport de force et de dépendance. Il abandonne sa fiancée pour voyager et épanouir sa propre personnalité et il perd ainsi sa petite amie pour toujours, car elle n'a pas la possibilité de faire comme lui. Le roman est en partie autobiographique, mais Tunström se cache à la fois derrière le personnage principal, Bastiano, et derrière son frère, l'écrivain à la recherche de son père.

Hallonfallet – kanske en deckare / Le Cas des framboises – peut-être un roman policier¹ (1967) est comme le titre l'indique, au moins en surface, un roman policier. Il

¹ Le titre est un jeu de mots : *fall* signifie "cas" mais *hallonfall* est également un endroit particulier où il se trouve beaucoup de framboises. Dans le roman, Johan et Sara trouvent la femme assassinée en un tel

se déroule sur une île paisible sur la côte ouest de la Suède. Les apparences sont pourtant trompeuses : un meurtre vient d'être commis. L'événement bouleverse les habitants qui commencent à imaginer qui peut être le tueur et qui peut être la victime, car celle-ci a mystérieusement disparu. Le roman est aussi l'histoire d'amour entre Johan et Sara ; l'écrivain et l'artiste. Leur relation est basée sur l'égalité et la réciprocité. La victime, Monica, qui s'avère ne pas être morte du tout, est une femme compliquée et malheureuse, qui attire les hommes sans être capable d'aimer en retour.

De Heliga geograferna / Les Saints géographes (1973) est l'histoire de Jacob, mais sa vie est aussi celle de ses parents Hans-Cristian et Paula, les vrais personnages principaux du roman. Au début du livre, le narrateur cherche partout son père décédé. Il voyage à travers le monde pour accomplir les projets des membres d'une association géographique à laquelle son père a appartenu. L'histoire commence par l'arrivée de Hans-Cristian à Sunne, où il sera pasteur. Il est accompagné de sa jeune femme Paula. Hans-Cristian espère créer des relations avec les membres de la paroisse, mais se rend compte que c'est difficile. Il n'établit, en fait, des relations qu'avec les autres membres du cercle géographique, fondé à l'initiative de Georg. La raison d'être du cercle est d'éduquer les gens et de rendre le monde meilleur et plus tolérant dans l'ombre de la guerre. Paula, enceinte, se sent exclue dès le premier jour. Après la naissance de leurs fils, elle souffre d'une psychose puerpérale et doit être internée. Jacob cherche à travers son récit son identité. Ce livre est en partie autobiographique et c'est le premier roman qui se passe explicitement à Sunne.

Stormunnens bön / La prière de Stormunnen (1974) se passe sous une dictature en Amérique du Sud. Le tyran Storbuken fait souffrir son peuple mais il s'ennuie à cause de la monotonie de l'existence. L'archevêque déposé nommé Stormunnen lui propose d'aller aider Bismarck, qui a besoin de lui. Une armée part, guidée par Stormunnen. Il

endroit. L'expression fait aussi penser à *smultronställe*, un endroit où il y a des fraises des bois, une expression qui a aussi le sens figuré d'endroit idyllique, comme ce lieu avant la découverte du meurtre.

sait qu'il ne reviendra jamais, mais qu'au moins il donnera du répit au peuple. L'armée n'atteindra jamais son but et le livre se termine comme dans un mythe où la mort est omniprésente. L'archevêque représente la foi révoltée contre l'oppression. Pour lui, celle-ci doit mener à l'action même si cela signifie qu'il doit lui-même sacrifier sa vie. La foi représente pour lui un foyer divin qui, au cœur de l'existence, protège contre le chaos.

Guddöttrarna / Les Filles des dieux (1975) est la suite des *Saints géographes*. Jacob a grandi mais les relations entre Hans-Christan et Paula restent toujours difficiles et cette dernière sombre à nouveau dans la folie. Hans-Cristian accepte néanmoins mieux la différence de sa femme dans ce roman et il ne la fait pas interner cette fois-ci. Le titre du roman parle d'un projet commun entre les femmes de Sunne qui, à l'initiative de Judith, vont cultiver des carottes pour donner à manger aux gens. Le travail sera un outil d'émancipation d'un monde dirigé par les hommes. Le roman raconte aussi l'histoire tragique d'Ivan Hartmann, ainsi que de son oncle Robert, qui sont tous les deux en quête de liberté individuelle dans une famille opprimante et une société conventionnelle. Un troisième livre était prévu pour conclure ce qui serait un triptyque, mais suite à une mauvaise critique¹, l'auteur a abandonné son projet.

Prästungen / Le Gamin du pasteur (1976) est un roman autobiographique en trois parties, précédées d'une sorte de chapitre introductif. Dans ce passage essentiel, nous apprenons comment Göran, à quatre ans, voit le monde, comment il le découvre et apprend à le nommer. La première partie du livre évoque ensuite l'enfance. A l'aide d'anecdotes souvent très drôles, Tunström décrit son enfance heureuse : la relation avec son père, ses amis, son premier baiser. Cette partie se termine avec la mort de son père. La deuxième partie parle de la période douloureuse qui suit cette impossible disparition. Le narrateur y parle de son adolescence, de ses études, de ses premières relations amoureuses et de ses débuts dans l'écriture. Cette partie se termine avec son départ pour la Grèce, deuxième point essentiel dans la vie de l'écrivain. La troisième partie évoque ses expériences à l'« école de la vie », loin de Sunne, lorsque sa vie a enfin vraiment commencé. Il y parle de toutes les rencontres, de tous ces gens intéressants qu'il a croisés à cette époque-là. Il décrit également son retour difficile à Sunne, avant un

¹ Dans laquelle le critique demandait à l'auteur de laisser enfin Paula guérir de sa psychose.

nouveau départ et encore un retour difficile. Après une relation qui l'a mené dans une impasse, Göran retourne à Sunne et écrit son premier roman. A la fin du livre, sa mère le conduit à Marieberg, un hôpital psychiatrique, car il a besoin de repos.

Ökenbrevet / La Parole du désert (1978) parle de la condition humaine et de la foi. Le narrateur de l'histoire est Jésus, qui se trouve dans le désert où il écrit une lettre dans laquelle il met tout ce qui lui est arrivé depuis sa naissance jusqu'au moment où nous le connaissons à travers les Évangiles. C'est un livre qui parle de l'homme Jésus, de ses doutes et de sa quête. Le narrateur parle beaucoup de sa relation avec son cousin Jean. Jésus ne sait pas s'il est le Messie mais comprend qu'il veut aider ses prochains et accepte d'être en quelque sorte le représentant du divin qui se trouve dans chaque homme. Pour lui, le plus important dans la vie lui est d'aimer. L'image des hommes de l'Eglise est souvent négative dans les livres de Tunström (à l'exception des petits pasteurs de campagne qui sont proches des gens et qui savent aimer) et c'est aussi le cas dans *La Parole du désert*. C'est pourquoi Jésus cherche une foi différente que celle que la religion proclame.

Juloratoriet / L'Oratorio de Noël (1983) s'étend sur trois générations. Aron, le père, vit dans le bonheur avec Solveig et leurs enfants, mais sa femme meurt dans un accident et la vie devient pour lui insupportable. Enfermé dans son chagrin, il commence un voyage vers la mort. Sidner, le fils, ne surmonte pas lui non plus son chagrin, à la différence de sa sœur. Abandonné par son premier amour, Fanny, avec qui il a eu un fils, il sombre dans la folie. Son journal intime "Des Caresses" constitue une partie importante du roman. Avec le temps, Sidner retrouvera l'amour et la force de vivre, grâce à son ami Splendid et surtout à Tessa, qui sera sa femme. Son fils Victor, le petit-fils d'Aron, est le narrateur de l'histoire. Il retrace ce passé et retourne à Sunne pour terminer le projet de sa grand-mère : jouer "l'Oratorio de Noël" de Bach dans l'église.

Indien – en vinterresa / Partir en hiver (1984) est un récit de voyage, ce qui, dans le cas de Tunström, signifie un récit traitant des personnes qu'il a rencontrées pendant ses voyages. La manière dont ce livre est écrit porte la marque du "roman documentaire" (*rapporboken*), un nouveau genre apparu en Suède dans les années 60. Il s'agit d'une littérature sociologique, construite sur des interviews, où les hommes s'expriment directement et parlent de leur situation. Tunström donne en effet souvent la parole aux

gens rencontrés pendant ses voyages. Il leur pose des questions et cite leurs réponses. C'est à travers leurs récits que le lecteur découvre le pays, comme l'écrivain l'a fait. Le livre commence en Suède, sur l'île de Koster, à la fin de l'été. Cette partie donne la raison de son voyage : il s'est lassé des paysages connus ; il a besoin de partir pour ensuite à nouveau apprécier son propre cadre de vie. Il s'en va donc avec sa femme et son fils pour l'Inde, où ils resteront un hiver entier avant de retourner à Koster au printemps. Il est surtout question de ce voyage en Inde mais l'auteur parle aussi, à cette occasion, de ses souvenirs d'autres voyages, en Grèce, en Egypte, etc.

Tjuven / Le Voleur de Bible (1986) traite de Johan, mais l'histoire est aussi racontée par lui. Après une enfance difficile dans la pauvreté matérielle et spirituelle, il découvre le monde des livres et le grand projet de sa vie : voler *La Bible d'argent*. Le titre du roman évoque cette Bible, unique document existant rédigé en gothique. Pour la voler, il doit étudier, ce qui le mènera à écrire une thèse de doctorat. Cependant, il abandonne l'amour de sa vie, sa cousine Hedvig, qui perd la raison. Avant de mourir, elle donne néanmoins naissance à leur fils, à qui le livre s'adresse. Johan écrit des lettres à son fils en prison (où il se trouve pour avoir volé un manuscrit) pour lui expliquer ses actions et en être jugé. *L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible* forment un diptyque. Le projet de Tunström était de faire un triptyque, construire « le toit sur les deux murs qu'étaient *L'Oratorio de Noël* et *Le Voleur de Bible*. Car un bâtiment doit avoir un toit, ce qui signifie : je veux conclure quelque chose ». ¹ Malheureusement, il n'a jamais réussi à écrire ce troisième roman, ce dont il parle dans *Au Fil du temps*. *L'Oratorio de Noël* commence avec la mort, mais c'est une mort qui donne la vie au long terme ; il est possible de renaître de cette douleur, tandis que dans *Le Voleur de Bible*, cette renaissance est presque impossible. La seule lueur est la naissance du fils à la fin. C'est pourquoi ce roman a été appelé "la sœur sombre" de *L'Oratorio de Noël*.

Under tiden / Au Fil du temps (1993) est un livre philosophique que Tunström appelle son livre de pensées (*tankebok*). Ici, l'auteur parle de son œuvre, des problèmes d'écriture, de la vie, de la mort et de l'amour. Ce livre est important pour comprendre les romans et la quête de l'auteur lui-même.

¹ « taket över de två väggar som Juloratoriet och Tjuven var. Ty en byggnad måste ha tak, vilket är uttytt : jag vill sammanfatta någonting » "Författaren själv", p. 77.

Skimmer / Le Buveur de lune (1996) se déroule en Islande. Dans ce roman l'absence prend l'apparence d'une mère décédée. Sans sa mère Lára, Pétur grandit avec son père Halldór. Le thème principal de ce livre est la relation père-fils. Ils sont en effet très liés jusqu'au jour où Pétur se libère, parce qu'il commence à se sentir enfermé dans l'image que son père lui renvoie de lui-même et il part pour y échapper. Pendant longtemps il refuse tout contact avec son père, ce qui détruit ce dernier. Entre l'infarctus et la mort, Halldór écrit des lettres à son fils, qui constituent une partie philosophique du livre. Un autre thème abordé est la difficulté de vieillir avec dignité. Halldór déteste vieillir et, surtout, perdre ses capacités de séduction, car les femmes et les relations érotiques sont essentielles pour lui. Chaque rencontre est pour lui un espoir et il ne cesse jamais de rechercher le grand amour, sans pourtant le trouver. Désespéré, Halldór connaîtra une période de folie, tandis que Pétur trouve à la fin de l'histoire la femme qui le rendra heureux. Lorsqu'il se sent prêt à se réconcilier avec son père, il est presque trop tard : le père est mourant. Après son décès, le fils décide d'écrire l'histoire de son père, ce qui devient le livre.

En prosaist i New York / Un Prosateur à New-York (1996) est un roman court (ou une nouvelle longue) qui a été publié dans *Le Livre de Noël* de la maison d'édition Bonniers. Le narrateur de ce texte s'appelle Tunström et il est prosateur. Il arrive à New York pour essayer d'écrire un roman et il loue un logement d'artiste appartenant à un certain Bendel Bigard. Pour lui rendre service, Tunström apporte quelques toiles du peintre à une galerie et pris pour Bigard, il va même au vernissage, où il rencontre une femme, Susanne. Grâce à l'amour, l'auteur trouvera l'inspiration nécessaire pour le roman.

Berömda män som varit i Sunne / Le Livre d'or des gens de Sunne (1998) est le dernier livre de Göran Tunström. Un visiteur venant de la lune arrive à Sunne. Stellan, le narrateur de l'histoire, reconnaît en lui un ami d'enfance, Ed. La ville a demandé à Stellan d'écrire un livre qui parlerait des gens connus qui ont rendu visite à Sunne, à l'occasion de l'anniversaire de la ville. Mais son livre, devenu trop personnel, ne sera pas utilisé. A la place, ce sont nous, les lecteurs, qui le lirons. Il ne parlera pas que des

gens connus mais aussi et surtout de lui-même et des autres habitants de la ville. Stellan est amoureux d'Isabelle, qui est mariée avec Harald, un peintre médiocre. Le vrai amour d'Isabelle est cependant Ed, l'astronaute qui revient à la recherche de son passé. Le thème principal de ce livre tragique est l'amour, si beau mais si difficile à atteindre.

Index des noms de personnes

(Les lettres å, ä, ö seront placées à la fin de l'alphabet selon l'usage en Suède.)

- Aguéli, Ivan, 42, 152, 334
Ahlin, Lars, 7, 36, 87 et ss., 97, 208, 220, 224 et s., 229, 233, 237, 248, 258 et ss., 329, 354, 364
Almqvist, Carl Jonas Love, 139, 248, 250, 271 et ss., 364 et s.
Alsing, Rolf, 8, 11 et s., 14, 39, 45 et s., 51, 159 et s., 195, 202, 215, 248 et ss., 258, 260, 361
Aurell, Tage, 95, 249
- Bach, Johann Sebastian, 15, 56 et s., 71, 104, 170, 176, 186 et ss., 190 et s., 305
Bachelard, Gaston, 16 et ss.
Bakhtine, Michail Mikhaïlovitch, 15, 31, 56 et ss. 360
Battail, Jean-François, 207 et s., 360
Baudelaire, Charles, 25, 83, 144 et s., 151 et ss., 178, 189, 192, 202 et ss., 352, 365
Bergez, Daniel, 16 et ss., 360
Bergh, Magnus, 7, 256, 361
Boisvert, Yves, 10, 360
Boyer, Régis, 9 et s., 128, 138, 171, 227, 303, 360
Brandberg, Henrik, 13, 123 et ss., 137, 176, 239, 364
Brunel, Pierre, 26, 360
Buber, Martin, 25, 57, 63, 83, 208 et ss., 219, 221 et s., 229 et s., 237 et s., 258, 261, 290, 344, 353, 359 et s.
- Calvino, Italo, 34 et s., 365 et s.
Chagall, Marc, 184 et s.
Cocteau, Jean, 286 et s.
- Dahlgren, Fredrik A., 251 et s., 365
Devarrieux, Claire, 15, 18, 37, 39, 184, 252, 340, 363
Donne, John, 60 et s., 63
- Dostoïevski, Fédor, 21, 56 et ss., 248, 273 et ss., 354, 366
- Eckhart, Maître, 317
Eco, Umberto, 351, 360
Eigeldinger, Marc, 25 et ss., 245 et s., 333, 342 et ss., 360
Ekelöf, Gunnar, 66, 248, 276, 342, 365 et s.
Eliade, Mircea, 14, 24, 26, 65, 68, 72 et s., 81, 83, 147 et s., 168 et ss., 211 et s., 352, 360 et s.
Eliasson, Ingemar, 12, 19, 251, 253, 362
Eriksson, Erik H., 21 et s.
- Freud, Sigmund, 21, 23 et ss., 83, 126 et ss., 133 et ss., 151, 203, 227, 231, 237, 361
Fridlund, Gert-Ove, 38, 362
Fröding, Gustaf, 12, 250 et ss., 270
Gauffin, Axel, 42, 152
Geijer, Erik Gustaf, 207 et s., 250 et s., 271, 365
Genette, Gérard, 19 et s., 27, 31, 43, 46, 66 et s., 70, 361
Grève, Claude de, 26
- Hammar, Stina, 9, 13 et s., 21 et s., 41, 51, 56, 85 et s., 102 et ss., 128, 150, 170 et s., 233, 242, 246, 258, 272, 284, 297, 312 et s., 333 et s., 359, 362
Heidegger, Martin, 239
Herholz, Ylva, 144, 359
Hessler, Ole, 52, 144, 362
Homère, 290 et s., 366
Huston, Nancy, 20 et s., 144, 146, 150, 358 et s.
Hägg, Göran, 36, 362
- Ibsen, Henrik, 331, 366

- Jansson, Bo G., 10, 359
 Jasim, Mohamed, 37, 164, 185, 206, 215, 249, 362,
 Jean de la Croix, 304, 317 et ss., 329, 345, 366
 Johansson, Eva, 15, 48, 63, 97 et s., 148, 170, 243, 287, 295, 315, 362
 Joyce, James, 49, 194, 244, 248, 293, 345, 354
- Kierkegaard, Søren, 163
 Kristeva, Julia, 21 et s., 86
- Lagerlöf, Erik, 236 et s.
 Lagerlöf, Selma, 7, 248 et s., 252 et ss., 283, 354 et s., 358, 365 et s.
 Larsson, Bo, 14, 41, 163 et s., 362
 Linde, Ulf, 260 et s. 329, 359
 Lindström, Kristina, 15, 115, 194, 204, 362
 Lundgren, Caj, 277, 362
 Lyotard, Jean-François, 352, 361
- Mazzarella, Merete, 213, 362
 Merleau-Ponty, Maurice, 224
 Meudal, Gérard, 149, 363
 Munkhammar, Birgit, 13, 135, 139, 362
 Musil, Robert, 256, 368
- Nikolajeva, Maria, 49, 252, 255 et s., 362
 Nilsson, Kersti Skans, 12 et s.
 Nordenberg, Reidar, 8, 18, 177, 362
- Ottesen, Doris, 38, 92, 212, 364
 Ovide, 285, 293, 367
- Perrier, Jean-Louis, 163, 249, 252, 273, 279, 363
 Petherick, Karin, 250, 252, 298, 364
 Pic de la Mirandole, 237 et s.
 Pillot, Bénédicte, 13, 61, 149, 242, 364
 Prieur, Jean, 320 et s., 361
 Proust, Marcel, 35, 194
- Quine, W. V., 236
- Rahikainen, Agneta, 15, 57, 338, 363
 Reis, Michael van, 13, 77 et ss., 144, 149, 164, 204 et s., 289, 363
 Rilke, Rainer Maria, 288
 Rushdie, Salman, 277, 367
- Sainte Brigitte, 326
 Sandemose, Aksel, 23, 109, 111, 114, 116, 118 et s., 131 et s., 204, 367 et s.
 Sartre, Jean-Paul, 123 et s., 239
 Shakespeare, William, 248, 266 et ss., 344, 354, 367
 Simek, Rudolf, 300 et ss., 361
 Sophocle, 295, 367
 Strindberg, August, 248, 277 et ss., 365, 367
 Ström, Eva, 237, 359
 Swedenborg, Emmanuel, 60, 149, 159, 320 et ss., 367
 Södergran, Edith, 248, 279 et s., 365
- Twain, Marc, 283, 367
 Tyrberg, Anders, 14, 53, 63, 65, 68 et ss., 221, 224, 235 et ss., 266, 289 et s., 309, 311 et s., 318 et s., 328, 363
- Ueberschlag, Georges, 118 et s., 361
- Varga, Anita, 12, 53, 67, 75, 80, 84, 96, 100, 170, 184, 186 et s. 190 et s., 236 et s., 243 et s., 247, 256, 282 et ss., 286, 291 et s., 305, 316 et s., 319 et s., 323, 326 et s., 331 et s., 363
 Velter, André, 177, 364
 Vogel, Viveka, 15, 42, 190, 214, 363
- Winnicott, D.W., 21, 22
 Wittgenstein, Ludwig, 236
- Åberg, Berit, 235, 363
- Östlund, Håkan, 219, 363

Index de quelques notions

(Les lettres å, ä, ö seront placées à la fin de l'alphabet selon l'usage en Suède.)

- allusion, 27, 235, 242, 245 et s., 340 et s., 343, 346
alter ego, 40, 51
appel (divin), 14, 63, 235 et s., 265, 327 et s.
ascension sociale, 171 et s.
ascension spirituelle, 148, 160 et s.
- centre (sacré/perdu), 64 et ss., 152, 168 et ss., 202, 210 et ss., 229 et s., 313 et s., 320, 350
chercheur, 113 et s., 145 et s., 263, 327
citation, 27, 245, 342 et s., 346
classe verbale supérieure/inférieure, 91
communautarisme, 237 et s.
conventions/normes, 47, 105, 111, 113 et s., 119, 121 et s., 128, 130, 132, 140, 150, 192, 195, 352
correspondance, 149, 152, 159, 320 et ss., 325
critique / méthode thématique, 16 et ss.
culpabilité/coupable, 121, 133 et s., 165, 192, 198 et s., 261, 274 et s., 287, 317
- Dante, 63, 153, 284, 314 et ss., 329, 351, 366
le *descensus ad inferos*, 148, 276, 285 et ss., 309 et s., 314 et ss.
déterminisme, 125, 137, 238
deuil/chagrin, 11 et s., 40 et s., 75, 95, 160 et ss., 174, 186 et s., 197, 219, 243, 248, 252, 271, 278, 283, 286 et s., 314 et s., 319, 331, 341
Dieu, 14, 24, 75, 80, 97, 154, 163 et ss., 211 et ss., 229, 236, 244, 306 et s., 311 et ss., 318 et ss., 322, 326 et ss.
discours/langue logique, 28, 237, 351
- émancipation de la femme, 99 et s., 138 et ss., 272, 299
- ennui/spleen, 144 et ss., 15 et ss., 153, 239, 308, 352, 372
espace sacré/profane, 24, 65, 68, 75, 149, 159, 168 et ss., 174, 183 et s., 189 et s., 196, 221, 224, 230, 337
essence et existence, 123 et ss., 137, 238 et ss.
être-au-monde, 17 et s.
existentialisme, existentiel, 11, 13, 23, 123, 176, 237, 239, 289, 315, 350
expérience sensuelle, 224
- faire l'important, 115 et ss., 130, 172, 181
fiction autobiographique, 38
forme narrative du *tu*, 54 et s., 354
- humour, 11, 12, 259
hypertextualité/hypertexte, 27, 245
- Icare, 148, 282, 292 et ss., 355
identité, le *je*, 8 et s., 22, 53, 62 et ss., 85, 88 et s., 91, 135 et s., 140, 162, 166, 173, 238, 291 et s., 309, 318, 349, 353, 372
imagination, 9, 17, 21 et s., 41, 182 et ss.
individualisme/individu/individuel, 23, 25, 83 et s., 109 et ss., 127 et ss., 133 et ss., 176, 221, 237 et s., 250, 274 et s., 278, 288, 341, 352 et ss.
instance narrative/moment narratif, 20, 31, 43 et s.
intersubjectivité, 207 et s., 353
invisible/aspect invisible, 9, 76, 106, 147, 149, 152, 195, 320, 350, 353
- Je/Tu/Cela*, 25, 207 et ss., 290
Jésus, 68, 80, 85, 89, 93, 122 et s., 136, 165, 186 et s., 254, 304 et ss., 374

langue démocratique, 233
 langue édénique, 351
 lieu de la communauté, 225, 229
 loi de Jante, 23, 83, 109 et s., 116, 121 et s., 128, 134, 239, 278, 293, 352
 lumière, 11, 13, 32, 76 et ss., 152, 167, 172, 174, 187, 194, 204 et s., 209, 217 et s., 223, 264, 306 et ss., 311 et s., 330, 349

 marqueur intertextuel, 246
 martin-pêcheur, 90, 159 et s.
 métafiction/discours métanarratif, 66 et s., 347 et s.
 mise en abyme, 245, 343 et s.
 modernisme, 7, 9 et s., 349 et ss.
 monde effondré/écroulé, 186 et s.
 monologue intérieur, 96
 mouvement circulaire, 71 et ss., 81, 147, 340, 349, 353
 mouvement vertical, 74 et ss., 81, 148, 349
 musique, 56 et s., 71, 76, 78, 80, 124, 131, 144, 149, 170, 184 et ss., 207, 223, 250 et s., 272, 285, 311, 321, 325, 351
 mystique, 11, 152, 317 et ss.
 mythe, mythique, 9, 10, 25, 26, 54, 61, 72 et s., 81, 103, 123, 137, 152, 169, 205, 243 et ss., 250, 267, 284 et ss., 345 et s., 349, 353, 355
 mythe moderne, 277
 mythologie nordique, 212, 284, 297 et ss.
 Mörk, Paul Badura, 8, 49 et ss.

 narrataire, 20, 68 et ss.
 narrateur, 14, 15, 20, 31, 43 et ss.
 narrateur autodiégétique, 20, 46 et ss.
 narrateur hétérodiégétique/omniscient, 20, 46 et ss.
 narrateur homodiégétique, 20, 46 et ss.
 narration allégorique, 243
 nouveau roman, 7, 249, 349

 obscurité, 13, 76 et ss., 89, 164, 168, 198, 204, 289, 311 et ss., 318 et ss., 349
 Orphée et Eurydice, 63 et s., 78, 148, 284 et ss.

 parodie, 98, 170, 245, 343
 pastiche, 245, 343
 pensée/langue symbolique, 28, 237, 351
 père/figure paternelle, 21 et s., 40, 63, 66, 85 et ss., 89, 93, 95, 129, 136 et ss., 149, 161, 164, 198 et ss., 200, 214 et ss., 223, 249, 311 et ss., 336, 338 et s., 341, 355
 phénoménologie, 17
 point ultime supérieur/inférieur, 32, 74 et ss., 132, 309
 polyphonie/polyphonique, 15, 31, 56 et ss., 206, 259, 272, 345, 348
 postmodernisme/postmoderne, 10, 27, 49, 347 et ss.
 poststructuralisme, 350
 principe (linguistique) unifiant, 107, 168, 313
 psychanalyse, 17, 103
 pulsion, 21, 25, 127 133, 198 et s., 203

 religion, 8, 11 et s., 15, 22, 24, 97, 109, 125, 147, 154, 163 et ss., 190, 203, 243, 298, 352
 renaissance, 74, 148, 187, 211, 243, 263, 265, 286, 290, 293, 305, 327, 375
 rite initiatique/initiation, 81, 148
 roman mythologique, 244
 romantisme, 7, 17, 250, 352

 seuil/porte, 21, 68, 93, 105, 136, 141, 146, 149, 167, 170 et s., 173 et ss., 183, 189 et s., 192, 196, 201 et s., 210, 212, 224, 233, 242, 308, 315 et ss., 337 et s., 342
 simultanéité, 60 et s., 230, 345
skröna, 6, 7
 source de la pensée abstrayante/sensible, 14, 21, 22, 23, 102 et ss., 128 et s., 129, 141, 150, 228, 313, 351
 surhomme, 131, 273 et ss., 352

sur-moi, 21, 128, 133, 140
sur-moi culturel, 134
symbolique/symbole, 9, 10, 22, 28, 152,
244, 250 et s.
symbolique des mains, 225, 263, 265,
327

temps sacré/éternel, 72 et s., 169, 230
texte reflet, 56, 246, 344
transformation, 281 et ss.
trous noirs linguistiques, 101
Tu (Absolu), 216 et ss.
Tu inné/éternel/véritable, 209 et ss.

Ulysse, 290 et ss., 355
universalité/universel, 11, 37 et s., 41,
123, 345, 348, 354

vie authentique, 124 et ss.
voir/vu, 8, 10, 63, 100, 214, 216, 236,
263, 353
Värmland, 6, 7, 37 et s., 147, 207, 248
et ss., 271

Wu Tao-tzu/le peintre chinois, 190 et s.

Index des livres de Göran Tunström

Anschaire - une histoire de salut, 165, 357

Au Fil du temps, 19, 31, 34, 36 et s., 39 et s., 56 et s., 64, 87, 91, 94 et s., 101, 109, 130, 145, 150, 158 et ss., 163, 165, 172 et s., 178, 184, 188, 193 et s., 200, 218, 230, 356, 358, 375

La Boule de pissenlit, 8, 13, 33, 40 et s., 46, 59, 72 et s., 78, 110 et s., 114, 116, 118, 120 et ss., 130 et s., 135, 139, 145 et ss., 175, 196, 215, 220, 225, 230, 234, 251, 261, 268 et ss., 275, 285, 340 et s., 344, 357, 371

Le Buveur de lune, 11, 37, 44, 46, 53, 56, 66, 71 et s., 90, 94, 97, 107 et s., 121 et s., 126, 130, 136 et s., 156, 158, 161, 175, 182, 185, 194 et s., 200 et ss., 215, 217, 221 et s., 224, 228, 230 et s., 234 et s., 238, 243, 266, 277, 279, 295, 300 et ss., 333 et s., 341 et s., 358, 376

Le Cas des framboises, 7 et s., 38, 49 et s., 73, 101 et s., 104, 112, 114, 130, 132, 139, 156, 158, 161, 166 et s., 178, 180, 186, 198 et s., 218, 222, 234, 272 et s., 298, 329, 340, 345, 357, 372

De Planète en planète/La Vraie vie, 86 et s., 95, 112, 115 et ss., 120, 131, 144, 150, 155, 159, 162, 185 et s., 189, 192, 212 et s., 216 et s., 222, 224, 338, 340, 357 et s.

Les Filles des dieux, 13, 34, 40 et s., 43, 45 et s., 61 et s., 66, 74, 89 et ss., 98 et s., 101 et s., 105 et ss., 111, 114, 118 et ss., 129 et s., 132, 138, 141, 145 et ss., 157, 173, 175, 180, 185, 195 et s., 199, 202 et s., 211, 214, 221, 226, 272, 278, 294,

298 et ss., 302, 309 et s., 312 et s., 317, 336 et s., 341, 357, 373

Inventer un siècle, 51, 62 et s., 334, 357

J'ai aussi rencontré le prince Kropotkine, 42, 358

Le Livre d'or des gens de Sunne, 12, 42, 45, 49, 52, 59 et s., 63, 67, 69, 86, 94, 98, 100 et s., 111, 113, 121, 136, 151, 162, 164, 173, 175, 178, 181 et s., 192, 197, 199, 217, 219, 225 et ss., 231 et s., 255, 265, 296 et s., 304 et ss., 321 et s., 329 et s., 333 et s., 340, 358, 376 et s.

Le Gamin du pasteur, 19, 31, 39 et s., 63, 76, 84 et ss., 95, 110, 112 et s., 116 et ss., 131 et s., 136, 145 et s., 165, 172, 175, 178, 180 et s., 186, 199, 206, 214, 222, 226 et s., 230, 249, 252, 258, 260, 277 et s., 293, 334, 339, 342, 357, 373 et s.

L'Oratorio de Noël, 7, 12 et s., 15 et s., 33, 39, 43 et s., 46, 48, 52 et ss., 56 et s., 59, 61 et s., 64, 67 et ss., 73 et ss., 79 et s., 87 et s., 93, 96, 98, 103 et s., 110 et ss., 117, 123 et s., 137, 148 et s., 159 et ss., 163, 166, 169 et s., 174 et ss., 183 et ss., 188 et ss., 197, 199, 202, 204, 206 et s., 213, 218, 229, 231 et s., 243 et s., 247, 254 et ss., 267 et s., 282 et ss., 286 et ss., 290 et ss., 304 et s., 311., 314 et ss., 319 et s., 322 et ss., 340 et ss., 357 et s., 374 et ss.

La Parole du désert, 85 et s., 89 et s., 93, 122 et s., 136, 177 et s., 304, 309, 333, 358, 374

Partir en hiver, 7, 9, 31, 33 et ss., 39, 90, 99, 120, 128, 138, 149, 152, 157 et s., 160, 165, 170, 177, 194 et s., 205 et s., 211, 229, 244 et s., 248, 333, 357 et s., 374 et s.

Une Période à l'académie, 292, 335 et s., 357

La Prière de Stormunnen, 166, 358, 372

Un Prosateur à New-York, 20, 40, 182, 218, 357 et s., 376

Quarantaine, 23, 33, 40, 68 et s., 78, 93, 113, 134, 164, 179, 186, 198 et s., 202, 222 et s., 226, 273 et ss., 334, 341, 357, 371

Les Saints géographes, 13, 33, 35 et s., 39 et ss., 44 et ss., 49, 52, 59, 62, 64 et

ss., 71 et s., 74, 76 et s., 86, 89, 91, 98, 100 et s., 105, 107 et s., 112 et ss., 129, 135 et ss., 140, 150, 158, 162, 165 et s., 168 et s., 171, 173 et ss., 180, 182 et s., 188, 195, 201 et s., 206 et ss., 211 et s., 220, 227 et s., 253, 257 et s., 267, 276, 278, 285, 294, 297, 310, 312, 330, 335 et ss., 341 et s., 344, 357 et s., 372 et s.

Vol à Montréal, 40, 152, 217 et s., 357, 359

Le Voleur de Bible, 12 et s., 16, 46 et s., 52, 54, 64, 69, 74 et s., 79, 89 et ss., 104 et s., 113, 115, 118, 123 et ss., 135, 139, 156 et ss., 162, 164, 166 et s., 171 et s., 174 et ss., 179, 182, 192 et s., 195 et s., 198 et s., 202, 216, 219, 221, 226, 231, 237 et ss., 261, 265 et s., 275, 280 et s., 288 et ss., 300 et s., 310, 317 et ss., 329 et ss., 334 et s., 340, 342 et s., 351, 358, 375

Table des matières

Introduction	6
---------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE : <i>Étude de quelques éléments narratifs</i>	30
----------------------------------------------------------------------------	-----------

I. L'ancrage réel-fictionnel	33
-------------------------------------------	-----------

1. Sunne : ville réelle-fictionnelle	33
--------------------------------------------	----

2. La réalité fictionnalisée	38
------------------------------------	----

II. Le discours narratif	43
---------------------------------------	-----------

1. Les voix de la narration	43
-----------------------------------	----

Une narration alternée	43
------------------------------	----

Les documents réels-fictifs	52
-----------------------------------	----

2. Une polyphonie littéraire	56
------------------------------------	----

3. Les objectifs de la narration	61
----------------------------------------	----

Recréer son passé	61
-------------------------	----

Retrouver un centre	64
---------------------------	----

Écrire son histoire	66
---------------------------	----

Établir un dialogue avec un narrataire	68
----------------------------------------------	----

III. Le mouvement narratif	71
-----------------------------------------	-----------

1. Un mouvement circulaire	71
----------------------------------	----

2. Un mouvement vertical	74
--------------------------------	----

3. La lumière et l'obscurité comme points ultimes	76
---------------------------------------------------------	----

DEUXIÈME PARTIE : <i>Analyse thématique de la quête</i>	82
----------------------------------------------------------------------	-----------

I. La quête d'une langue vivante	84
-----------------------------------------------	-----------

1. La découverte de la langue	84
-------------------------------------	----

2. Le besoin d'être nommé et de nommer son monde	87
--------------------------------------------------------	----

3. La pauvreté linguistique	91
-----------------------------------	----

4. Le piège de la langue	97
--------------------------------	----

5. La langue comme endroit de rencontre	100
-----------------------------------------------	-----

6. L'unification des deux sources de la pensée	102
II. La quête de la liberté individuelle.....	109
1. L'ordinaire et la différence.....	109
Le conflit entre l'ordinaire et la différence.....	109
Les réactions devant la différence	114
La critique envers la société de Sunne.....	117
2. La libération de la culture	122
La liberté tunströmienne	122
Les contraintes de la société	127
Les contraintes de la famille	134
Le féminisme tunströmien	138
III. La quête de l'Autre	144
1. L'Autre.....	144
2. Les moyens pour atteindre l'Autre.....	150
La nature	155
Les expériences douloureuses.....	160
La religion.....	163
La connaissance et les projets.....	171
Le voyage.....	177
L'imagination	182
L'art	184
L'ivresse et le sommeil.....	192
La folie.....	193
La mort.....	198
3. L'impossibilité d'atteindre l'Autre	202
IV. La quête des relations	206
1. La philosophie de la relation	206
2. La relation parentale.....	213
3. La relation amoureuse	216
Le Tu.....	216
La difficulté d'entrer en relation.....	219
L'amour sensuel.....	224
	386

Le Tu Absolu	229
4. La relation entre l'auteur et le lecteur	233
TROISIÈME PARTIE : Étude de l'intertextualité	241
I. L'intertextualité littéraire	248
1. La tradition littéraire de la région de Värmland	249
2. Selma Lagerlöf	252
3. Lars Ahlin	258
4. William Shakespeare.....	266
5. D'autres écrivains.....	271
6. Les contes.....	280
II. L'intertextualité mythique.....	284
1. Orphée et Eurydice.....	285
2. Ulysse	290
3. Icare.....	293
4. Œdipe	295
5. Tristan et Iseult.....	296
6. Les déesses de la fertilité.....	297
7. Les corbeaux	300
8. Les houldres	302
III. L'intertextualité chrétienne	304
1. Jésus	304
2. La vallée des morts d'Ézéchiël	309
3. Abraham et Isaac.....	311
4. Jacob.....	312
5. La Divine Comédie	314
6. Le mystique Jean de la Croix	317
7. Swedenborg.....	320
8. Les récits hagiographiques	325
9. L'appel divin luthérien.....	327
IV. Les noms des personnages.....	329

V. L'intratextualité.....	333
1. Les allusions internes	333
2. L'Académie d'Alexandrie.....	335
3. La légende indienne	337
4. La galerie de personnages	339
Conclusion.....	347
Bibliographie.....	357
Annexe A	369
Annexe B.....	371
Index des noms de personnes.....	378
Index de quelques notions.....	380
Index des livres de Göran Tunström	383

Quête et intertextualité :
Une étude thématique de l'œuvre en prose de Göran Tunström

RÉSUMÉ

Göran Tunström, un écrivain suédois du XX^e siècle, est né dans le Värmland, son univers réel-fictionnel. L'alternance des voix de la narration définit l'œuvre comme polyphonique. Le narrateur principal suit un mouvement vertical, vers une mort symbolique qui peut mener à la renaissance. Dans sa quête du passé, le mouvement circulaire joue un rôle important. Une approche globale de l'œuvre permet de constater que la quête constitue un thème central. On peut en distinguer quatre aspects : trouver une langue capable d'unir les sources de la pensée ; atteindre la liberté individuelle pour avoir une identité ; chercher l'Autre, qui montrera ce qu'est la vraie vie ; établir des liens avec autrui, puisqu'un homme se construit dans l'intersubjectivité. L'auteur entre en relation avec d'autres œuvres littéraires, mythiques et religieuses. Entre autres grâce à cette intertextualité, son œuvre résonne dans un espace et un temps infinis. Enfin, l'étude situe l'auteur dans le contexte postmoderne.

Quest and intertextuality:
A thematic study of Göran Tunström's prose

ABSTRACT

The Swedish twentieth century author Göran Tunström was born in the county of Värmland, his real-fictional universe. The alternating of narrative voices defines his work as polyphonic. The main narrator follows a vertical motion towards a symbolic death which might lead to a rebirth. The circular motion has an important part in his quest for the past. A global approach of the production makes it possible to see that the quest constitutes a central theme. One can distinguish four aspects thereof: finding a language capable of uniting the sources of the thought; achieve individual liberty in order to obtain an identity; seek the Other, which will reveal what true life is; establish fellowship, as man creates himself in intersubjectivity. The author puts himself in relationship with other literary, mythical or religious works. Thanks to this intertextuality, among other things, his work resounds in an infinite space and time. Finally, the study places the author in the postmodern context.

MOTS-CLÉS : « Göran Tunström », « roman contemporain », « littérature suédoise », « Suède », « narrateur », « quête », « langue », « source de la pensée », « liberté individuelle », « Sigmund Freud », « l'Autre », « sacré », « Mircea Eliade », « Charles Baudelaire », « relation », « Martin Buber », « intertextualité », « mythique », « postmoderne »

DISCIPLINE : Études scandinaves

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'U.F.R. : U.F.R. d'Études Germaniques, 108, boulevard Malesherbes, 75017 Paris