

PRIX EUROPÉEN DE L' ESSAI 1983

LARS GUSTAFSSON

BIOGRAPHIE

L'auteur

LARS GUSTAFSSON est né à Västerås, chef-lieu du Läns Västmanland, le 17 mai 1936. Son père est un homme d'affaires. Il étudie les mathématiques et la philosophie dans les universités d'Uppsala et Oxford, obtient son doctorat en 1961 et est habilité à l'enseignement universitaire en 1979. Entre 1962 et 1972, il est éditeur de la revue littéraire suédoise *Bonniers litterära magasin*. Gustafsson a beaucoup voyagé en Europe et outre-mer et a enseigné dans plusieurs pays. En 1973, il se rendit à Berlin pour une année en tant que professeur invité par le Service d'Echanges Académique Allemand. Depuis 1979, il est membre du Jury du Prix Petrarca. Ayant jusqu'alors vécu dans sa ville natale de Västerås, il la quitte en 1982 pour s'établir à Uppsala.

Lars Gustafsson a publié son premier livre à l'âge de vingt-et-un ans : c'est un « mystère en prose » intitulé *Vägvila* (Halte en route). Mais lui-même a désigné plus tard son roman *Poeten Brumbergs sista dagar och död* (Les derniers jours et la mort du poète Brumberg) comme son véritable début. Selon le vœu de l'auteur, ce livre forme une trilogie avec *Bröderna* (Frères) et *Den egentliga berättelsen om herr Arenander* (Rapport authentique sur Monsieur Arenander) – bien que ces volumes ne soient reliés les uns aux autres ni par une action continue, ni par des personnages communs, mais plutôt par un même sentiment de l'existence. On peut sans doute appeler ce sentiment romantique tardif ou néoromantique, au moins pour *Brumberg* et ses échos rilkéens et pour *Bröderna* avec son motif du double ; *Arenander* achève d'éclairer le thème permanent qui parcourt les trois ouvrages : c'est le doute portant sur l'identité du moi et sur l'autonomie du sujet (que Jacques Lacan aussi considère comme *illusion*) : « Il ne va pas de soi que tu existes ; cela est même plutôt étrange, et cela peut finir à chaque instant », lit-on dans *Bröderna*.

Le héros - dédoublé - de ce roman s'appelle Johannes Thorwald. Tout jeune, il a connu, lors d'une visite chez un oncle, un garçon qu'on lui a présenté comme son cousin. Face à cet enfant, qui lui ressemble étonnamment et qui porte le même nom que lui, Johannes aura plus d'une fois le sentiment d'être en quelque sorte entravé dans son existence : comme si ce cousin se glissait entre le monde et lui, et l'empêchait d'entrer dans la réalité. Bien qu'il ne revoie jamais le garçon, son développement sera marqué par ce genre de réflexions, fréquemment proches du mysticisme. Il se demande souvent avec inquiétude qui est le vrai Johannes Thorwald ; cette question favorise sa tendance à s'interroger sur ce qu'il y a derrière les formes sensibles que prennent les choses.

Exerçant le métier de cartographe, Thorwald adulte participe à une expédition glaciérologique au Groenland. Tout au long du livre, le lecteur ignore si l'autre Johannes est un cousin, un double ou encore quelque chose de différent. Ce n'est que dans la dernière partie de l'ouvrage que l'auteur fournit la réponse, en vérité assez simple. Johannes reçoit une lettre de son soi-disant oncle, qui lui apprend que celui-ci est son père et que son « cousin » est en réalité son frère jumeau. Le père les a séparés pour éviter qu'ils ne se bloquent l'un l'autre dans leur développement.

Déjà dans *Brumberg*, Gustafsson écrit : « Ils croient toujours qu'il y a des traits essentiels et des traits accidentels. (...) Ils se trompent pourtant. Il n'y a que des traits, des vêtements, des costumes, et il n'y a rien dessous. Il n'existe qu'un faisceau de traits. » Et dans *Arenander*, on lit qu'il n'y a pas de vie individuelle, mais seulement des « événements que rien n'unit ». Pareilles convictions devaient empêcher Gustafsson d'écrire des romans où des personnages fictifs et une action fictive sont censés créer l'illusion de la réalité. Aussi, les trois volumes de sa trilogie portent-ils les sous-titres *Récit romantique*, *Récit allégorique* et *Notes* ; même l'expression *Rapport authentique* dans le titre d'*Arenander* indique que l'auteur se détourne des méthodes narratives traditionnelles.

Le *Rapport authentique sur Monsieur Arenander* est constitué par une série d'informations sur un homme dans la trentaine. Elles apprennent au lecteur que celui-ci a fondé une famille, qu'il s'est retiré ensuite à la campagne, que ses relations avec les autres gens y sont plutôt froides et distantes, qu'il lui est difficile d'établir des contacts humains et qu'il est préoccupé par la possibilité d'organiser la misanthropie par la

réflexion. Dès sa jeunesse, il s'est intéressé principalement à la météorologie ; lui-même fait la remarque qu'il considère les phénomènes météorologiques comme le véritable fond de sa vie.

Ces informations sont complétées par des notes personnelles, Arenander les a rédigées dans son adolescence; il les relit des dizaines d'années plus tard. Il y a collectionné des « destinées », autant de « biogrammes » dont Gustafsson entoure son héros. On y trouve un personnage à la fois semblable et contrastant, le navigateur de ballon Segantini, un « monstre ». Réfléchissant à sa vie, celui-ci fait l'expérience que, loin de devenir plus distinct avec les années, le dessin fondamental d'une existence est brouillé par des événements fortuits et par les diversions de la vie quotidienne. Segantini s'éloigne donc de ses semblables, il cherche la claire conscience de soi, en se tournant vers des systèmes de significations non humaines. Parvenu au point le plus haut et le plus périlleux d'une ascension, dans des couches d'air qui recouvrent son ballon de cristaux de glace, il se sent enfin libéré et heureux : il sent qu'il a trouvé « sa vraie vie ».

Gustafsson lui-même a souligné dans ses notes sur Bröderna qu'il ne cherche pas à raconter des expériences métaphysiques : « Il n'y a pas d'échappatoire esthétique ou religieuse qui puisse nous donner le sentiment d'avoir notre lieu dans le monde, ou nous procurer un noyau d'identité personnelle. Nous ne trouverons cela qu'en acceptant le fait que nous sommes partie intégrante du monde, d'une réalité ambiguë, inquiétante, écrasante ». Cette information de l'auteur sur lui-même constitue aussi un montant des réflexions sur la théorie du récit qui accompagnent les premiers romans de Gustafsson. Elles ont été publiées dans *Nio brev om romanen* (Neuf lettres sur le roman). Dans cette correspondance échangée avec son collègue Lars Bäckström, Lars Gustafsson rejette ce qu'il appelle le « roman à illusion », qu'il décrit comme l'ensemble de « ces tours de main, ces romans par lettres, ces récits par personnes interposées, ces cadres qui se renferment les uns sur les autres, ces pseudonymes, le truc du manuscrit qu'on retrouve (comme dans *Brumberg*), toutes ces tentatives d'introduire un espace vide entre le conteur et son récit. ». Il déclare : « Ces romans à illusion prétendent d'être une sorte de réalité close et objective, dans laquelle il n'y a plus de place ni pour l'auteur, ni pour le lecteur. ».

Mais Gustafsson prend aussi ses distances à l'égard du *nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet, sur lequel *Bäckström* et lui reviennent souvent dans leur correspondance. Selon Gustafsson, Robbe-Grillet essaie de ... « s'abstenir de toute interprétation du monde extérieur; il n'offre que le matériau : non le monde, mais son squelette (c'est dire un des nombreux squelettes possibles), réalisé sous forme de carrés et de rhomboïdes. Si je comprends bien, l'intention est de montrer que le monde est surprenant : ce qui existe et ce qui arrive est si incroyablement différent et tellement inaccessible. Mais tout au fond de nous-mêmes, nous avons su cela de tout temps. Robbe-Grillet n'apporte qu'une interprétation de plus ; elle ne se distingue des autres que par sa pauvreté et ses artifices. Au lieu d'une vision qui aurait grandi organiquement, dictée par l'âme elle-même, elle montre seulement – un programme littéraire. »

Ce que Gustafsson rejette dans le « roman à illusion », c'est la prétention d'imposer au lecteur le récit comme monde prétendument autonome, comme succédané de la réalité. Ce qui lui rend suspect le *nouveau roman* de Robbe-Grillet, c'est l'hypothèse tout aussi abusive et prétentieuse qu'il n'y a pas de moyens de connaissance permettant d'approcher la réalité. Gustafsson est convaincu qu'on peut découvrir ces moyens. Cette recherche est indispensable, autant au développement et à la vitalité du roman qu'à l'individu privé du sentiment de son identité, du sentiment d'être quelqu'un.

Nous avons déjà cité ce mot tiré de *Bröderna* : « Il ne va pas de soi que tu existes. » On peut y voir une première forme de la vision que Gustafsson va approfondir et exploiter dans les récits et les poèmes publiés après 1960. Cependant, il ne s'agira pas toujours de l'identité d'une personne ; c'est ainsi que dans un récit intitulé *Thorn*, un lecteur d'une bibliothèque cherche sur différentes vues de la ville de Thorn une certaine maison, qui devrait toujours se trouver au même endroit. Bien qu'il la découvre sur certains panoramas, il semble finalement qu'elle n'ait pas existé. Si ce texte mine des certitudes, d'autres récits au contraire suggèrent la réalité et l'authenticité de la fiction en imitant le style des rapports scientifiques ou en complétant des textes soi-disant authentiques, suivis de surcroît d'un commentaire philologique, comme par exemple dans *Eine Insel in der Nähe von Magora* (Une Ile près de Magora). Une des sources de cette manière est probablement l'œuvre de Jorge Luis Borges, où une démonstration formellement inattaquable crée souvent une apparence d'irréfutable vérité, donc de réalité.

« J'ai le sentiment que le monde mesurable a deux moitiés, dont nous ne connaissons qu'une ... », ces mots se trouvent dans une poésie intitulée *Kommentar zu Zeitereignissen* (Commentaire sur l'actualité). Ce sentiment que nous ne tenons jamais toute la réalité est exprimé par l'auteur dans une grande variété d'images et de chiffres, qui le prolongent dans des directions multiples. Un de ces chiffres est la machine. Il apparaît dans le poème *Die Maschinen* (Les Machines) ; ce texte, ainsi que le commentaire que Gustafsson a rédigé, exprime ses vues sur le langage, y compris ses doutes : « ... pour être exact, la grammaire elle-même est une machine qui produit, parmi d'innombrables séquences, le marmottage de la communication : les 'organes de la reproduction', les 'membres de la procréation', les 'cris', les 'chuchotements étouffés' : une fois les mots disparus, il reste la grammaire, c'est-à-dire : une machine. »

Cette métaphore de la machine vient du linguiste américain Noam Chomsky. Celui-ci voit dans la grammaire une machine qui choisit dans la multiplicité de toutes les combinaisons verbales possibles précisément celles dont se compose le langage organisé et compréhensible. « Une fois familiarisé avec cette idée – écrit Gustafsson – on a de la peine à se libérer du sentiment qu'un élément mécanique et en quelque sorte impersonnel est inséparable de toutes nos paroles et de toutes nos phrases, comme si ce n'était pas nous qui exprimons nos pensées, mais la langue elle-même qui pense pour nous. Tout se passe comme si nous prêtions notre voix à une structure linguistique trop grande pour être saisie dans sa totalité. »

C'est la langue qui se sert de l'homme comme de son organe de réalisation, et non le contraire. Voilà un pas décisif pour la réflexion de Gustafsson. Car s'il est possible que l'homme ne soit pas autonome dans sa faculté langagière, qui est un de ses traits constitutifs, jusqu'où va son autonomie en général ? Cette question, désécurisante à son tour, s'enracine dans la tradition du doute méthodique selon Descartes. Le commentaire de Gustafsson montre cependant que cette interrogation ne doit pas pousser à la résignation : « Le poème – dit-il – parle d'une possibilité, et il n'est d'ailleurs qu'une tentative de changer de perspective et de voir sous un angle nouveau les choses les mieux connues. » Ainsi est cernée une méthode qu'on peut décrire comme distanciation systématique (le texte suédois dit « aliénation »). Ce sentiment d'étranglement peut aller jusqu'à l'épouvante, car « ... la moitié de la réalité est illusion et rêve, utopie qui nous suit à distance convenable : invulnérable. Pendant qu'augmentent les guerres et qu'enflé la tempête, notre ombre invulnérable, faite de fictions, d'espairs et d'interprétations, nous suit de près et nous observe. Elle nous ressemble. Mais rien ne la rattache à la vie que nous vivons. » (Dessin humoristique de l'homme à l'ombre coupée).

Gustafsson lui-même a dit que la « relation de la fiction et de la réalité » était le thème général de ses essais. L'idée qui fonde sa recherche est que toute réflexion métaphysique s'enferme dans l'apparence et dans l'auto-illusion, mais qu'une pulsion innée conduit sans cesse l'homme à chercher quelque chose d'autre derrière la réalité et à distinguer l'authentique du simulacre. Ce besoin peut avoir des conséquences positives si l'homme demeure insatisfait, travaillant à améliorer ce dont il a reconnu l'insuffisance ; ces conséquences peuvent être négatives si, attribuant au réel une valeur négative, il se contente d'espairs passifs et irréalisables. Cette idée fondamentale se cristallise en deux notions qui s'éclairent mutuellement : la « mystification » et l'« utopie ». Gustafsson définit de façon tout à fait nette la mystification comme l'ensemble des « ... idées qui masquent systématiquement les données réelles et présentent des explications apparentes des problèmes de fait. » En revanche, la notion d'utopie a un sens plus large.

Si en effet la relation entre « fictions, espairs, interprétations » et la vie telle qu'elle est vécue ne nous est pas donnée, on peut voir le but ultime de l'activité littéraire de Gustafsson dans la tentative d'établir cette relation et de montrer ainsi la complémentarité de ces deux aspects de l'existence. Il s'agit de dépasser la réflexion en termes d'authenticité et d'inauthenticité, d'ici et d'au-delà, afin que la pensée puisse s'emparer des « questions totales ». Cette position – qui est encore utopique – est mise en danger par les rechutes dans la « vision double » (en suédois : « *tvesyn* ») ; c'est ce que Gustafsson a montré dans son essai *Über das Phantastische in der Literatur* (1969 : Sur le fantastique en littérature). Confrontant sa propre méthode avec une certaine tradition littéraire (Jules Verne, Raymond Roussel), caractérisant ensuite le fantastique à l'aide d'œuvres visuelles, les *Carceri* du Piranèse, il découvre des traits communs, tels l'isolation de l'individu du décor qui l'entoure : « Les gravures font surgir les bâtiments dans leur plénitude, et quand des figures humaines y apparaissent,

leur fonction est plutôt de rendre sensible l'immensité des places et des édifices, (...) Sur ces gravures, les édifices sont étrangement inconciliables avec les humains. (...) On dirait qu'une paroi de verre les sépare ».

Le nouveau cycle romanesque en cinq parties, dont le premier volume est publié en 1971, est précédé à son tour de réflexions sur la théorie de la narration ; on les retrouve dans un essai intitulé *Richthofens Problems* (1969 : Le problème de Richthofen), qui précise la nature de la relation entre auteur et lecteur ainsi que le rôle des présupposés tacites ou exprimés qui fondent cette relation. Ce sont les souvenirs du baron Manfred de Richthofen, publiés en 1917 sous le titre *Der Rote Kampfflieger* (L'aviateur rouge), qui lui fournissent son point de départ. Gustafsson ne s'attache pas à leur contenu, mais à l'attitude qu'ils induisent chez le lecteur : « Nous sommes absolument convaincus que Manfred von Richthofen est le personnage historique qui a écrit ce livre, et c'est là le présupposé tacite de toute notre lecture. » Tout change dès qu'on imagine qu'il s'agit d'un faux : dans ce cas, « ... ce texte fruste se transforme en une œuvre littéraire extrêmement remarquable, sans qu'on y change une virgule. » Il s'ensuit qu'« un des traits cruciaux du roman ne fait pas partie de sa structure interne, mais de la relation entre le lecteur et la totalité des présupposés historiques du texte. Etre roman est donc une revendication que le roman lui-même propose, étant présenté d'emblée comme roman ; il impose ainsi au lecteur une attitude différente de celle que ce même lecteur adopte quand il lit des souvenirs ou d'autres textes de caractère documentaire. »

La question de la crédibilité et de l'autorité est liée étroitement à celle de l'authenticité. « Par authenticité du récit – dit Gustafsson – j'entends les présupposés tacites que le lecteur doit faire et accepter afin que le récit n'apparaisse pas comme pur ornement verbal mais comme un objet qui entretient un certain rapport avec la réalité. Et par réalité, je n'entends rien d'« objectif », mais purement la réalité du lecteur, c'est-à-dire celle qui est pour lui l'expérience reconnaissable. »

Le premier roman de ce cycle, qui portera ensuite le titre général *Die Risse in der Mauer* (Les lézardes dans le mur), conduit ainsi dans l'immédiate réalité du lecteur, celle de la fin des années soixante. Le livre s'intitule *Herr Gustafsson själv* (Monsieur Gustafsson lui-même).

C'est la description d'une crise : à trente-trois ans, « au milieu du chemin de sa vie », Gustafsson se sent mis en pièces et aliéné de son moi par les mille revendications de son entourage ; il rêve de libération et de départ nouveau, et il espère être aidé par Johanna Becker, une Allemande qui enseigne la philosophie, dont il fait la connaissance en automne 1969 dans l'avion de Francfort à Berlin. Il la revoit au printemps 1970 ; il est alors en route pour Cannobio, au bord du Lac Majeur, où il veut écrire un livre dans une vieille tour : ce sera précisément *Monsieur Gustafsson lui-même*.

Le moment et le lieu qui fournissent le cadre de l'action sont significatifs : la crise de Gustafsson n'est pas seulement personnelle ; après la révolte des étudiants de 1968, elle est aggravée par un climat intellectuel et politique qui révèle la pleine portée de tant d'omissions et d'erreurs. Usant d'une expression d'Auguste Strindberg, Gustafsson parle du règne du « mensonge public », de la distance entre le monde dont on parle et celui qui existe réellement : « Au-dessus de nous, les structures blanches de la mort, le discours mensonger des bureaux, les faux compromis de l'Etat, les visages morts et comme gelés de ceux qui représentent le pouvoir. »

A Berlin, qui lui apparaît comme « forge mystérieuse de forces futures », Gustafsson prend une conscience particulièrement nette du climat nouveau, surtout face à Johanna Becker, marxiste engagée. Elle a pris part à des démonstrations à Paris et à Berlin, et la cicatrice qu'a laissée sur son visage un coup de matraque est une des premières choses qu'il voit chez elle. Troublé, il se demande s'il ne participe pas au mensonge universel. « Il n'y a qu'un choix : la communauté ou la disparition. Il faut décider. »

Sans être résolument du côté de la nouvelle gauche (la correspondance avec Jan Myrdal montre ce qui l'en sépare), Gustafsson espère un monde différent et meilleur ; dans la phase positive de sa « double vision », il croit discerner déjà les contours de la société future « cachée », masquée encore par celle qui « triomphe visiblement ». Son essai *Utopien* (1969 : Utopies), constate également qu'il y a des éléments utopiques même dans la société actuelle. Mais dans le même texte, Gustafsson ajoute qu'on ne peut décrire que le départ d'une utopie, jamais son aboutissement.

Gustafsson a parlé à plusieurs reprises de l'*Oneida Community* dans l'Etat de New York comme exemple concret d'utopie. Cette communauté, qui jouissait de l'autarcie économique, a

été fondée par le prédicateur John Humphrey Noyes en 1851 et elle a existé jusqu'en 1881. Une de ses bases vitales était une liberté sexuelle complète, qui a donné naissance par la suite au projet de créer par sélection un homme meilleur; aussi ses membres s'appelaient-ils « perfectionnistes ».

Gustafsson montre à quel point cette expérience est marquée par ce qu'il appelle « antithèse fictive », ce qui implique qu'elle dépend idéologiquement des conditions fondamentales malfaisantes dont elle veut précisément se distancer. Plus : « La volonté consciente de produire par combinaison génétique un homme plus parfait dévoile un trait élitaire dans ce perfectionnisme (...), une faiblesse de Noyes et de toute son expérimentation sociale (...); sa tentative de créer un monde meilleur n'est au fond qu'une tentative de créer un monde meilleur pour quelques-uns. Sa communauté n'est qu'une île, et cette île sombre. »

Les cinq volumes du deuxième cycle romanesque de Gustafsson ont paru entre 1971 et 1978. Pour pouvoir « sillonner les années soixante en tous sens », Gustafsson choisit de changer de narrateur. Dans deux romans du cycle, il fait entendre la voix de Lars Gustafsson, né le 17 mai 1936, dont l'existence est en quelque sorte garantie par le registre d'état civil. Les narrateurs des trois autres volumes s'appellent Lars Herdin, Lars Troäng et Lars Lennart Westin. En leur attribuant à tous sa propre date de naissance, le romancier amplifie et diversifie en quelque sorte le moi du récit; il devient partiellement « un alter ego favorisant l'auto-admiration » (Peter Laemmle); une autre conséquence est cependant plus importante : c'est que Gustafsson transforme ce moi en « instrument ».

« La méthode de Gustafsson, centrée sur le sujet – égocentrique – implique qu'il use de son moi comme d'un instrument pour éclairer le présent, et cet instrument est accordé à sa tâche d'autant plus subtilement que l'auteur l'écoute avec plus d'attention; le moi reflète – ou mieux : filtre – les phénomènes. Cela a l'air d'un lieu commun puisque cela vaut pour tout écrivain. Mais Lars Gustafsson ne masque pas ce fait, il n'en détourne pas les yeux. Il en fait une vertu. Il expose son instrument aux regards de tous, il en montre l'aspect et le fonctionnement. Il nous montre Lars Gustafsson. Il nous montre les conditions de l'image du monde que ses livres peignent. Il établit son identité. On peut donc considérer son égocentrisme comme simple honnêteté. Mais cet égocentrisme sert une autre fin encore, celle de rendre plus évidente les présupposés de l'auteur afin d'aiguiser l'analyse et d'approcher un peu mieux la vérité. En d'autres termes, Lars Gustafsson fait régner la transparence de la méthode. Cette méthode vise à mettre en pleine lumière (par une définition claire) le moi de l'auteur (comme instrument) chargé d'analyser le processus de notre vie d'homme au sein de la civilisation contemporaine. » (Per Quale).

Un second lien entre les cinq romans est noué par les allusions à la *Divina Comedia* de Dante. Le premier roman parle de l'*Inferno* d'une crise (il convient aussi de penser à l'*Inferno* de Strindberg); Johanna Becker joue le rôle de *Virgil*; dans le deuxième volume, l'île rocheuse où se trouve l'ancienne prison fédérale d'Alcatraz est appelée « montagne du purgatoire », et la sixième partie de « La Mort d'un Apiculteur », cinquième et dernier roman du cycle, est intitulée *Mémoires du paradis*.

Le narrateur principal – Lars Gustafsson – prend congé de ses lecteurs et donne une dernière fois la parole à un moi alternatif, Lars Lennart Westin, maître d'école à la retraite, qui était déjà entré en scène vers la fin de *Familjefesten* (Réunion de famille). Gustafsson recourt à une méthode traditionnelle du récit par personnage interposé, celle de la fiction de l'éditeur. Après son divorce et sa retraite prématurée, Westin mène une vie solitaire à la campagne, où il pratique l'apiculture; à sa mort, en 1975, il laisse trois carnets de notes, dont les pages les plus anciennes remontent à l'été 1964; le roman est fait d'extraits de ces carnets.

Ce sont les visions et les réflexions d'un homme atteint d'un cancer inguérissable et promis à la mort. Il est vrai que Westin n'en est pas sûr, ayant, après de longues hésitations, brûlé sans l'ouvrir la lettre contenant le diagnostic. Mais comme l'hôpital n'écrit plus et que ses douleurs s'aggravent, il a le sentiment que ses soupçons sont fondés. Admettre : Westin prend ce mot dans son double sens de supposer et d'accepter; même quand il ne souffre pas, il vit dans l'attente de sa fin proche parce qu'il comprend de plus en plus clairement qu'elle est pour lui un instrument de connaissance.

Dans son « livre jaune », Westin écrit que le paradis, cela doit être qu'« une douleur cesse », et il continue : « Mais cela signifie que nous vivons au paradis tant que nous n'éprouvons pas de douleur ! Et nous ne nous en apercevons pas ! » C'est par cette sorte de

paraphrase prudente et négative que Gustafsson approche ici la question de ce que pourrait être un monde meilleur et plus heureux, reprenant ainsi le thème de l'utopie. En même temps, il improvise une description d'un monde « où le symbole coïncide toujours avec l'objet », ou de l'instant où Dieu exauce les prières des hommes.

Ainsi, Gustafsson semble vouloir montrer qu'il ne faut pas lui demander des projets ou des modèles de société concrets (il a dit en 1979 que la littérature pouvait au mieux « simuler la vie et en jouer diverses possibilités »). Et quand il parle d'utopie, il le fait souvent avec quelque ironie pédagogique. Il ne cache pas non plus – particulièrement dans le dernier roman du cycle – que le désir d'utopie se nourrit souvent de rêves régressifs, de nostalgie du passé, et, comme il l'a écrit à propos de la poésie de Tomas Tranströmers, du souhait « ... de retrouver la voie d'une sensibilité proche des origines (...) qui appartient en fait à l'enfance. ».

B I B L I O G R A P H I E

Editions originales

- Berättelser om lyckliga människor* (Récits d'hommes heureux), Stockholm, Norstedt, 1981.
- Artesiska brunnar cartesianska drömmar. Tjugotvå lärodikter* (Puits artésiens. Rêves cartésiens. Vingt-deux poésies didactiques), Stockholm, Nordstedt, 1980.
- Afrikanskt försök. En essä om villkoren* (Essai africain. Sur la situation en Afrique), Stockholm, Norstedt, 1980.
- Konfrontationer, Stycken om konst, litteratur och politik* (Confrontations. Textes sur l'art, la littérature et la politique), Stockholm, Norstedt, 1979.
- I mikroskopet. Banaliteter och brottstycken* (Au microscope. Banalités et fragments), Stockholm, Alba, 1979.
- Filosofier. Essäer* (Philosophies. Essais), Stockholm, Norstedt, 1979.
- Språk och lögn. En essä om språkfilosofisk extremism i nittonde århundradet* (Langage et mensonge. Trois philosophes du langage extrémiste : Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner, avec résumé en anglais), Stockholm, Norstedt, 1978.
- Kinesisk höst* (Automne chinois, croquis de voyage de Sven Ljunqberg), Stockholm, Norstedt, 1978.
- Den lilla världen. Om märkvärdigheter uti människorna* (Le petit monde. Curiosités dans la vie des hommes), Stockholm, Alba, 1977.
- Sonetter* (Sonnets), Stockholm, Norstedt, 1977.
- Tennisspelarna. En berättelse* (Joueurs de Tennis. Récit), Stockholm, Norstedt, 1977.
- Förberedelser till flykt och andra berättelser* (Préparation au vol et autres poésies, nouvelle édition avec préface inédite), Stockholm, Norstedt, 1976 (1967).
- Solidaritet med Tjeckoslovariens folk* (Solidarité avec le peuple de Tchécoslovaquie, en collaboration avec Jan Myrdal), Stockholm, Oktoberförlag, 1976.
- Strandhugg i svensk poesi. Femton diktanalyser* (Pillages d'épave dans la poésie suédoise. Quinze analyses), Stockholm, 1976 (FIB:s Lyrikklubbsbibliotek 194).
- Sigismund. Ur en polsk barockfurstes minnen. Roman* (Sigismond. Mémoires d'un prince du baroque polonais), Stockholm, Norstedt, 1976.
- Världsdelar. Reseskildringar* (Continents. Récits de voyage), Stockholm, Norstedt, 1975.
- Familjefesten. Roman* (La réunion de famille. Roman), Stockholm, Bonnier, 1975.
- Den onödiga samtiden* (Le présent superflu, en collaboration avec Jan Myrdal. 2^e édition avec postface : Appréciation dans l'escalier : *Tankar i trappan*), Stockholm, Norstedt, 1974.
- Fosterlandet under jorden. Dikter* (La patrie souterraine. Poésies, avant-propos de Lars Forssell) Stockholm, Bonnier, 1973.
- Yllet* (Lainages), Stockholm, Bonnier, 1973.
- Huset i Oneida* (La maison à Oneida), Stockholm, Norstedt, 1972.

Varma rum och kalla. Dikter (Chambres chaudes et chambres froides. Poésies), Stockholm, Bonnier, 1972.

Kommentarer (Commentaires), Stockholm, Gidlung, 1972.

Herr Gustafsson själv. Roman, (Monsieur Gustafsson lui-même. Roman), Stockholm, Bonnier, 1971.

Två maktspel. Hyresgästerna eller tejudningen som inte vill ta slut. Den nattliga hyllningen, (Deux jours sur le pouvoir : Les locataires ou l'interminable invitation pour le thé; Hommage nocturne), Stockholm, Bonnier, 1970.

Kärleksförklaring till en sefardisk dam, (Déclaration à une dame juive espagnole), Stockholm, Bonnier, 1970.

Konsten att segla med drakar och andra scener ur privatlivet (L'art de faire de la voile avec les dragons et autres scènes de la vie privée, illustrations de Leif Zetterling), Stockholm, Norstedt, 1969.

Utopier och andra essäer om dikt och liv (Utopies et autres essais sur la poésie et la vie), Stockholm, Norstedt, 1969.

Bröderna Wrigth uppsöker Kitty Hawk och andra dikter (Les frères Wrigth rendent visite à Kitty Hawk et autres poésies), Stockholm, Norstedt, 1968.

En privatmans dikter (Poésies privées), Stockholm, Norstedt, 1967.

En resa till jordens medelpunkt och andra dikter (Voyage au centre de la terre et autres poésies), Stockholm, Norstedt, 1966.

Den egentliga berättelsen om herr Arenander. Anteckningar (Rapport authentique sur Monsieur Arenander. Notes), Stockholm, Norstedt, 1966.

The public dialogue in Sweden (Le dialogue public en Suède, texte publié en traduction anglaise par Claude Stephenson), Stockholm, Norstedt, 1964.

En förmiddag i Sverige. Dikter (Un matin en Suède. Poésies), Stockholm, Norstedt, 1963.

Följeslagarna. En äventyrberättelse (Les compagnons. Récit d'aventures), Stockholm, Norstedt, 1962.

Ballongfarna. Dikter (Les navigateurs en ballon. Poésies), Stockholm, Norstedt, 1962.

Nio brev om romanen (Neuf lettres sur le roman, en collaboration avec Lars Bäckström), Stockholm, Norstedt, 1961.

Bröderna. En allegorisk berättelse (Frères. Récit allégorique), Stockholm, Norstedt, 1960.

Poeten Brumbergs sista dagar och död. En romantisk berättelse (Les derniers jours et la mort du poète Brumberg. Récit romantique), Stockholm, Norstedt, 1959.

Vägvila. Ett Mysteriespel på prosa. Till det förflutna och minnet av vindar (Halte en route. Mystère en prose. Le Passé et le souvenir de galetas), Uppsala, Siesta, 1957.

A paru en français

La Mort d'un Apiculteur (*En biodlares död. Roman*), trad. du suédois par C.G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.

Texte original en allemand Dr. Hanns Grossel

Lausanne, le 22 novembre 1983