

Entretien avec Graeme Gibson

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 31, numéro 4 (184), août 1989

Graeme Gibson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31759ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Issenhuth, J.-P. (1989). Entretien avec Graeme Gibson. *Liberté*, 31(4), 23–37.

ENTRETIEN AVEC GRAEME GIBSON

Liberté: *En 1969, la publication de **Five Legs** à Toronto produit certains remous. Le roman présente une peinture assez sombre du milieu universitaire. On peut se demander quelle y est la part de l'autobiographie et de l'observation...*

Graeme Gibson: L'autobiographie par opposition à l'invention et/ou à l'observation est toujours une question délicate et trompeuse, me semble-t-il. Mon univers romanesque est profondément personnel, ce qui signifie que je l'extrais des profondeurs de mon être. Je tire rarement un personnage ou des événements de la réalité objective; je n'ai pas non plus tendance à les «inventer» ou à les «construire», au sens intellectuel.

Cela peut sembler prétentieux (j'espère que non), mais un roman ne peut marcher pour moi que si, d'une façon ou d'une autre, au moment où j'écris, j'ai réussi à établir le contact avec les principales préoccupations de ma vie. Pour moi, du moins, l'écriture est affaire de découverte plus que de description.

Deux fois déjà, j'ai abandonné des manuscrits intrigants au point de vue intellectuel, et bien structurés, parce que j'étais parvenu à les comprendre. De plus (j'ignore s'il y a un lien), il leur manquait le poids moral et la passion indispensables.

Chacun des livres que j'ai terminés est le seul que j'aie pu écrire à ce moment-là. En outre, et c'est une chose que je n'essaie pas de comprendre, chaque livre est le seul qui ait pu suivre le précédent, si vous voyez ce que je veux dire.

Corollaire inquiétant, je suis presque convaincu que si je n'avais pas fini l'un ou l'autre de mes romans, je n'aurais pas

pu écrire le suivant. Si je ne termine pas *Gentleman Death*, mon œuvre en cours, il semble improbable que j'écrive un autre roman.

Ceci peut expliquer la densité et la lenteur de mon écriture.

Five Legs est l'aboutissement d'un besoin farouche qui me tenaillait, celui de faire mon propre livre à ma guise. J'étais jeune à l'époque; je venais de rater ma maîtrise assez bizarrement. De plus, j'étais en colère, en désaccord avec la plupart des idées toutes faites sur le sud de l'Ontario où je vivais, avec la façon dont ce milieu percevait et jugeait ma vie. J'ai donc tout simplement voulu dépeindre, telle que je la voyais, la société qui m'entourait et où j'évoluais.

Je n'avais pas été un bon étudiant. Rétrospectivement, il m'apparaît clair que je restais à l'université dans l'unique espoir, assez fou j'imagine, qu'il se produise quelque chose. Tel le personnage d'une nouvelle de Mavis Gallant, je «cherchais une voie libre».

Tout étudiant en anglais et en philosophie, du moins à mon époque, savait que si l'on n'avait pas l'intention de devenir professeur, ou si les résultats n'étaient pas assez bons pour reporter régulièrement l'échéance du diplôme final en gravisant les échelons un à un, on en serait probablement réduit à devenir écrivain — du moins en attendant qu'autre chose se présente. C'est ainsi que j'ai commencé à gribouiller d'infâmes poèmes sur la frustration sexuelle, sous couvert de désespoir spirituel, et de courtes pièces qui mettaient en scène des jeunes gens innocents sur le point d'être pendus.

Je n'avais rien à dire.

Au fil des ans, j'ai dirigé divers ateliers d'écriture; je n'ai pas encore trouvé de néophyte pire que moi à cette époque. J'étais lamentable. Malheureusement, je le savais.

L'année même où j'ai raté ma maîtrise, un de mes amis a été tué par une voiture dont le conducteur s'est enfui. Le choc consécutif à ces événements, choc auquel s'ajoutaient les confusions davantage prévisibles de la jeunesse, me fit voir clairement que je devais fuir. N'ayant jamais été très attiré par les

États-Unis, je filai en Angleterre avec la femme qui allait devenir ma première épouse. Quand nous sommes arrivés à Londres, nous avions à peu près soixante-quinze dollars à nous deux.

Chemin faisant, j'avais découvert que j'avais un livre à écrire et que je ne savais comment m'y prendre. Je veux dire que je devais non seulement écrire *Five Legs*, mais aussi apprendre *comment* l'écrire. Le jour, je travaillais comme professeur suppléant, habituellement dans des écoles urbaines difficiles; j'écrivais la nuit.

C'était une époque terriblement romanesque.

Au bout de six mois, j'avais produit 128 pages débridées, désastreuses. Un ami courageux et, par conséquent, inestimable, à qui j'envoyai ce manuscrit au Canada, répondit qu'à son avis, seuls deux ou trois paragraphes recelaient des traces de talent. Je constatai que, dans l'ensemble, il avait raison, et je me remis à l'ouvrage. Six années s'écoulèrent avant que j'aie terminé le livre.

Presque trois ans plus tard, en 1969, *Five Legs* fut publié par une petite maison d'édition, House of Anansi, après avoir été refusé par quatre des principaux éditeurs torontois. À la surprise générale, du fait que c'est un livre assez difficile et idiosyncrasique, *Five Legs* a obtenu un succès immédiat auprès de la critique et du public. Les 2 000 exemplaires de la première édition se sont vendus sur-le-champ et le livre est toujours réimprimé depuis.

Je crois que la raison pour laquelle ce roman marche si bien est qu'il incarne, met en scène (etc.) des éléments *significatifs* de la société et de la culture de mon pays. Contraint, comme je l'étais, d'explorer les prétentions vaines, les hypocrisies et les frustrations que je voyais autour de moi, prétentions, hypocrisies et frustrations qui m'irritaient et m'étouffaient, j'arrivai avec un livre qui présentait, pour la première fois à bon nombre de mes lecteurs, un monde qui leur était déjà familier.

Voici où je voudrais en venir: bien que j'aie écrit *Five Legs* après la mort d'un ami, et qu'une mort semblable soit

mise en scène dans le roman, bien que j'aie situé l'action à l'Université Western Ontario, où j'avais été un étudiant indocile et malheureux, ce n'est pas une biographie pure et simple que j'ai écrite. Les «faits» de ma propre vie ont été, et demeurent, inséparables de mes créations littéraires. Ni Lucan Crackell ni Felix Oswald ne sont moi — sinon dans la mesure où tous les personnages sont moi. Ils ne sont fondés sur aucune personne réelle. Des lecteurs du roman, qui étaient à l'université avec moi, ont pris la peine de dire qu'ils n'y ont reconnu aucun des principaux personnages.

*À propos de vos deux premiers romans, **Five Legs** et **Communion**, on a nommé Joyce. Et si on nommait Malcolm Lowry?*

On peut voir dans *Five Legs* et dans *Communion* le genre de livres que j'avais lus, le genre d'auteurs qui m'exaltaient: Joyce, Beckett, Lowry, T.S. Eliot, Kafka, Faulkner, etc. À l'époque, je croyais que si on prenait le *Prufrock* d'Eliot

*J'ai, chacune à chacune, ouï chanter les sirènes.
Je ne crois guère qu'elles chanteront pour moi¹*

et qu'on l'insérât dans la première strophe du poème de Yeats *The Second Coming*

*Sur le monde se déchaîne l'anarchie pure,
Se déchaîne le flot noirci de sang; partout
Le rituel de l'innocence est englouti²*

1. in *Poèmes 1910-1930*, traduits par Pierre Leyris, Seuil, 1947, p. 33. (N.d.T.)

2. in *Le Frémissement du voile*, traduit par Pierre Leyris, Mercure de France, 1970, p. 101. (N.d.T.)

on obtenait une sorte de modèle des plus hautes manifestations du roman moderne — ou, du moins, d'une part importante de celles-ci.

Je trouve encore cette idée assez intéressante.

J'étais reconnaissant envers les générations antérieures d'écrivains canadiens, mais pas satisfait du réalisme qui semble dominer une partie si importante de leur œuvre.

Ces deux opinions sont évidemment liées.

C'est ce qui se passe à l'intérieur de nous-mêmes qui compte le plus, c'est du moins ce que croit une partie de mon être. Dans *Communion*, par exemple, je ne fais pas de distinction entre les événements qui se produisent effectivement dans le monde objectif du roman et les autres, ceux qui se produisent dans l'esprit ou l'âme de mes personnages. Je présume qu'une partie de nous-mêmes, enfouie dans les profondeurs de l'être, n'a tout simplement pas conscience d'une différence entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre le sommeil et l'éveil.

Malcolm Lowry est un cas spécial — une sorte de Dostoïevski apocalyptique de langue anglaise. À ma connaissance, il n'y a pas de livre qui m'ait influencé aussi profondément, de façon aussi permanente, qu'*Au-dessous du volcan*. Une fois, je suis allé jusqu'à le relire en buvant du mescal — avec la petite chenille rose de rigueur au fond de chaque bouteille.

Il y a quinze ans, j'ai vécu au Mexique une année importante de ma vie; il en est résulté un grand désir, peut-être même un grand besoin, d'écrire là-dessus. Jusqu'à *La tête de Pancho Villa*, j'en avais été incapable, en raison de la voix et de la vision de Lowry. Peut-être parviendrai-je à écrire d'autres nouvelles. Qui sait?

*Il y a une différence sensible entre vos deux premiers romans et le troisième. Entre **Communion** et **Perpetual Motion**, onze ans de silence. Que s'est-il passé pendant ce temps?*

Bon sang, il s'est passé un tas de choses! Tout d'abord, je m'étais découvert un talent, et une faiblesse, pour l'organisation et la «politique culturelle». Je me suis beaucoup occupé de l'organisation de notre Syndicat des Écrivains et, par la suite, des affaires du syndicat. Il s'en est suivi la mise sur pied d'autres groupes d'entraide mutuelle: le *Book and Periodical Development Council* et le *Writers' Development Trust*, que j'ai aidé à fonder tous les deux.

C'était une époque impétueuse pour nous au Canada anglais. Toutes sortes d'écrivains intéressants émergeaient, des écrivains qui avaient en commun un sens presque «tribal». Malgré la distance, et en dépit de nos différences, on aurait dit que nous nous regroupions naturellement. En outre, il semblait que l'union de nos voix avait quelque influence sur les gouvernements et sur le monde de l'édition.

Parallèlement, j'essayais d'écrire. C'est ainsi que je mis au jour un de mes romans laborieux, donc insatisfaisants. J'y ai travaillé presque deux ans avant de découvrir que ce n'était qu'une nouvelle construction intellectuelle. Puis, vers 1974, *Perpetual Motion* a commencé à prendre forme dans mon esprit. Cela s'est fait très lentement. Mais je m'y suis habitué...

Vous devez déjà vous douter que l'écriture ne me vient pas facilement. Chacun de mes romans a d'abord eu l'aspect d'un faisceau de scènes, fort mais incomplet et apparemment décousu. La signification possible des scènes et les liens entre elles ne commencent à émerger qu'à la suite d'une longue rumination et d'un silence prolongé. Et même alors, le sens du livre ne m'apparaît pas complètement. Cette expérience me fait penser à *Voyage sans cartes* de Graham Greene; je pourrais ajouter «et sans boussole».

J'aime cette idée que les romans sont en quelque sorte la carte et/ou les notes d'un voyage que l'auteur a fait un jour.

Five Legs et Communion ne sont pas encore traduits en français. Qu'est-ce à dire?

C'est pour les mêmes raisons qu'on n'a pas traduit *Five Legs* ni *Communion* et qu'on ne les a jamais publiés hors du Canada anglais. Tout d'abord, ce ne sont pas des romans commerciaux: la plupart des éditeurs auraient du mal à justifier le coût de publication de romans qui ne se vendront probablement pas bien.

Ce sont tous deux, dans leur genre, des livres exigeants. *Five Legs* est dense et compliqué parce qu'il adopte la forme d'un monologue intérieur; *Communion* est difficile parce qu'il est profondément négatif. Pour employer une analogie musicale, c'est une série de variations sur le thème du désespoir. Après tout, les éditeurs sont des hommes ou des femmes d'affaires, et le désespoir n'intéresse guère le monde des affaires.

En dépit du succès initial de *Five Legs*, il y a eu très peu de critiques sur ces livres ou sur mon travail en général. Cette entrevue est la première qu'une revue littéraire me consacre. Je trouve agréablement ironique qu'elle doive paraître en français...

Gallimard a publié Mouvement sans fin. Pourquoi la traduction de Perpetual Motion n'a-t-elle pas été canadienne?

Je tenais énormément à ce que *Perpetual Motion* soit traduit et publié au Québec. C'était tout indiqué. Je trouvais aussi qu'une traduction québécoise rendrait davantage justice aux rythmes du discours, aux expressions familières, qui contribuent de façon si importante à la forme et à la signification du roman. Il semblait également évident que le cadre du roman serait plus familier à un traducteur québécois.

Peu importe. Sheila Fischman a montré le manuscrit à plusieurs éditeurs du Québec, mais cela n'a rien donné. Aussi ai-je sauté sur l'occasion lorsque mon agent européen a annoncé que Gallimard était très enthousiaste et voulait le

publier. Je voulais que le roman soit publié au Québec, mais il était plus important encore qu'il y soit lu. La publication chez Gallimard le permettait.

Avec le concours de Sheila Fischman encore une fois, j'ai tenté d'obtenir que la traduction soit faite au Québec; mais en raison des obstacles conjugués que représentent l'éloignement, le temps et les habitudes, cela s'est avéré impossible. Malgré tout, je suis content et flatté que Gallimard ait pris le roman. Et en même temps, je dois dire que j'aurais bien voulu en voir une version québécoise.

Vous avez été publié (ou allez l'être) en France, en Allemagne, en Pologne, aux États-Unis, en Nouvelle-Zélande et à Cuba...

Comme je l'ai déjà mentionné, *Mouvement sans fin* est en l'occurrence le seul livre que j'aie publié hors du Canada anglais. La nouvelle *La tête de Pancho Villa* est parue en anglais dans une publication académique allemande, et je crois que des Cubains sont en train de la traduire.

Et vos voyages et vos séjours à l'étranger? L'Écosse, la France, le Mexique...

J'ai toujours aimé les voyages. J'aime l'anonymat, l'irresponsabilité (si vous voulez), qui découlent du fait que l'on se trouve sur un territoire qui n'est pas le sien, où l'on n'exerce aucune responsabilité. En tant que nationaliste et citoyen du Canada à part entière, j'ai tendance à me préoccuper fortement des problèmes de ma communauté. Ce qui peut absorber beaucoup de temps. Dans un autre pays, il est plus facile d'être généreux, résigné ou cynique à l'égard des caprices qui régissent les mœurs et la politique locales. Qui plus est, quand on est loin, le téléphone ne sonne pas et le courrier est incertain...

Je trouve également, en tant qu'écrivain, que l'éloignement géographique contribue à l'éloignement imaginaire. Quand on n'est pas encombré par la réalité, le pays imaginaire que l'on habite chez soi est souvent plus accessible. J'ai écrit, par exemple, quelques-uns de mes meilleurs trucs d'hiver, avec neige et vents glacés, dans des pays chauds comme le Mexique. Je ne dois pas prétendre, cependant, que c'est pour écrire que je voyage. Bien qu'il soit parfois plus économique de vivre à l'étranger, et que ce soit toujours plus égoïste, le fait est qu'il y a quelque chose du marin en moi. J'adore errer de par le monde. Pour le voyageur, le monde est tel qu'il apparaîtrait. On n'a pas l'impression qu'on peut le changer. Quelquefois, par contre, c'est le fait de voyager qui m'a empêché de travailler.

Si nous parlions de vos lectures...

J'ai toujours lu en égoïste, et presque toujours des romans. Il m'est difficile de lire un livre qui ne s'adresse pas directement à moi. Quand j'étais étudiant de premier cycle à l'université, j'ai montré quelque aptitude pour la philosophie, mais je l'ai abandonnée, parce que je me suis surpris à lire Spinoza, Mill, Hume et compagnie comme des auteurs de fiction. Ce n'était pas à leurs arguments que je réagissais, mais à leur voix, à leur langue et à leur style.

Rétrospectivement, je distingue en gros trois périodes principales dans mes lectures d'adulte. Pour commencer, il y a eu ceux qu'on appelle les modernes: Joyce, Beckett, Kafka, Eliot et Yeats, Faulkner et compagnie, et quelques-uns de leurs prédécesseurs, comme Dostoïevski et Conrad.

Puis, au début des années soixante, avec la publication du *Tambour*, j'ai découvert (en traduction) le roman allemand contemporain — des gens comme Grass, Frisch, Lind, Uwe Johnson et Lenz. J'ai lu tout ce que j'ai pu trouver, parce que non seulement ils avaient à un degré prodigieux le sens

du roman et de ce qu'il peut être, mais aussi devaient traiter d'une période sombre et intense de l'histoire.

Ensuite, vers la fin des années soixante-dix, j'ai découvert les Latino-Américains — malheureusement aussi en traduction. Marquez et Fuentes, évidemment. Machado de Assis, Vargas Llosa et, en particulier, le romancier cubain Alejo Carpentier. Carpentier est merveilleux. Pour lui rendre hommage, j'ai demandé que le format de *Perpetual Motion* corresponde à celui de l'édition américaine de son roman *The Lost Steps*.

Ces écrivains-là, et de nombreux autres Latino-Américains, ont une vision fraîche et un peu folle des possibilités du roman. D'ailleurs, en tant qu'ex-coloniaux, ils éprouvent le même besoin que nous, Canadiens, de découvrir ou d'inventer une histoire acceptable et, par conséquent, un présent plus compréhensible.

Il y en a eu une foule d'autres, classables ou non dans mes catégories arbitraires. Bruce Chatwin, mort récemment, était un bon écrivain indépendant. Je suis un grand admirateur du polonais Tadeusz Konwicki: *Clef des songes contemporains* est à faire se dresser les cheveux sur la tête. J'ai découvert récemment l'étonnante trilogie africaine de Chinua Achebe, etc.

Il est déconcertant de remarquer qu'aucune femme ne figure sur cette liste rudimentaire et égoïste. Aucun écrivain contemporain anglais, américain ou canadien non plus. J'ai évidemment lu et apprécié nombre d'entre eux, et appris à leur contact. Cependant, ceux que j'ai nommés ont contribué davantage à soutenir et à modeler mon imagination d'écrivain.

En fait, je crois que je lis presque toujours comme un écrivain. Je suis attiré vers ceux qui semblent ouvrir de nouvelles voies (du moins pour moi), soit par leur technique, soit par leur vision ou leur parole. J'ai gardé longtemps cette citation de Kafka collée au-dessus de ma table:

Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas, tel un poing nous martelant le crâne, pourquoi donc le lire? Bonté divine, nous serions également heureux si nous n'avions pas de livres, et les livres qui nous rendent heureux, nous pourrions, au besoin, les écrire nous-mêmes. Par contre, ce qu'il nous faut, ce sont ces livres qui nous tombent dessus comme le mauvais sort et nous bouleversent profondément, comme la mort d'un être que nous chérissons plus que nous-mêmes, comme le suicide. Un livre doit être une hache pour briser la mer gelée en nous.

C'est un peu stupide, à vrai dire. Un peu prétentieux. Mais cela touche quelque chose que je trouve très important, à la fois comme lecteur et comme écrivain...

Quelle idée vous faites-vous de la création romanesque aujourd'hui?

C'est une question difficile. Les meilleurs écrivains tendent vers la science pure, plutôt que vers la science appliquée. J'entends par là qu'ils ne sont pas tellement préoccupés (*pendant qu'ils écrivent*) par l'application sociale ou pratique de leur travail — mais plutôt par le travail lui-même. Comme toute généralisation, celle-ci est défectueuse et limitée; néanmoins, elle a pour moi une portée.

Pour un certain nombre de raisons, la fiction risque de devenir à peine plus qu'une portion de l'Industrie du Divertissement. Une des causes évidentes de ce phénomène est la pression financière exercée sur les éditeurs. Du moins aux États-Unis et en Angleterre, ils deviennent les composantes de plus en plus minimes d'empires financiers gigantesques. Les comptables et les vendeurs exercent autant de pouvoir que les éditeurs.

De façon plus subtile, on note un besoin de rivaliser avec la télévision, de s'assurer un grand succès commercial, de

devenir célèbre de son vivant, de faire des montagnes d'argent. Il y a là une double contrainte. Les écrivains de talent qui ne parviennent pas à vivre de ce qu'ils écrivent sont tentés de croire, jusqu'à un certain point, qu'ils perdent leur temps. Les écrivains de talent qui percent contre toute attente et vendent des millions d'exemplaires se demandent si ce n'est pas fortuit. Après l'étonnant succès de *Cent ans de solitude*, Gabriel Garcia Marquez semble avoir souffert de cette préoccupation. Le livre était si populaire qu'il a apparemment craint de s'être trompé quelque part.

The Gift est le beau livre stimulant d'un Américain, Lewis Hyde. Son idée fondamentale est que l'écrivain n'appartient pas à proprement parler au monde de l'argent, mais à celui du don. Par une analyse anthropologique, historique, sociologique et critique détaillée, il persuade le lecteur de façon tout à fait séduisante.

Sa thèse est très attirante et très convaincante. La plupart des écrivains savent qu'ils ont été amenés à écrire par le travail d'autres écrivains. Nous savons pour la plupart qui sont ces autres écrivains et nous avons pour eux de la gratitude.

Les lecteurs aussi apprécient. Nous disons «merci» à l'auteur d'un livre qui nous a émus. Nous avons payé pour le lire et pourtant, nous remercions son auteur. Il ne nous viendrait pas à l'idée de remercier le fabricant de notre voiture, de notre réfrigérateur, de notre bâton de hockey ou de notre brosse à dents. À moins que le produit ne soit défectueux, le paiement met un terme à la transaction commerciale. Cependant, si un livre nous plaît suffisamment, l'échange se poursuit; il se peut que nous en achetions des exemplaires supplémentaires pour nos amis et, parfois, que nous écrivions même à l'auteur (en tant que romancier, j'ai à la fois envoyé et reçu de telles lettres).

L'argumentation de Hyde est bien plus subtile et d'une portée bien plus grande que ce que j'en dis. Il reste qu'à cause de cette argumentation, j'ai le sentiment que nous, écrivains créateurs, devons prêter l'oreille à notre propre voix et nous appesantir sur elle dans le tintamarre et le clinquant du marché. Nous avons, à l'égard des livres que nous écrivons, des

obligations qui sont la responsabilité principale de l'écrivain — en tant qu'écrivain, cela va sans dire. En tant qu'individus nous en avons d'autres.

Et l'œuvre en cours actuellement?

Je n'aime pas parler du travail en cours. C'est un roman intitulé *Gentleman death, or the mirror of Narcissus*. Je suppose que je laisserai tomber la deuxième partie du titre. La plus grande partie de l'intrigue, qui se situe à Toronto, en Écosse et à Berlin, se déroule au début des années quatre-vingts. Le livre est suffisamment avancé pour que je sache que je dois le terminer.

Ainsi que le suggère le titre, j'explore l'effet de plusieurs décès sur un homme d'âge moyen, l'accroissement du sens de la mort qu'ils provoquent chez lui. Pour que tout ceci acquière un sens dramatique, il me faut le relier à la vie de l'homme dans son ensemble — à son sens spirituel et moral, à son sens de la famille, de l'amitié et à la culture à laquelle il appartient.

Si le livre marche aussi bien que je l'espère, il devrait être intéressant. Quoi qu'il en soit, il s'annonce assez différent de tout ce que j'ai écrit jusqu'ici.

Vous avez été amené à vous préoccuper beaucoup de la vie culturelle...

Je suis président de la section canadienne (anglophone) du Pen Club international. En septembre 1989, nous accueillons à Toronto et à Montréal, conjointement avec la section francophone, le 54^e congrès mondial du Pen international. C'est enthousiasmant. Nous attendons plus de deux cents écrivains et des gens liés à la profession, y compris des délégués d'autres sections du Pen Club et des écrivains étrangers à titre d'invités d'honneur. Nous espérons aussi une importante participation des écrivains d'ici.

On peut imaginer ce que cela demande de travail, si bien que je ne fais pas grand-chose en ce qui concerne les «politiques culturelles» spécifiquement canadiennes. De toute façon, j'ai toujours été moins actif dans ce domaine particulier. Aujourd'hui, une organisation saine et efficace est en place et il me semble qu'il est temps pour moi de me retirer. Temporairement du moins...

Outre le congrès, le travail du Pen au bénéfice des écrivains emprisonnés m'en impose, de même que sa tradition d'opposition têtue aux différentes formes d'oppression et de censure à travers le monde. Notre comité de direction s'est trouvé tout à fait mêlé, et apparemment avec un certain succès, à l'effort en faveur des écrivains emprisonnés. C'est une tâche longue et frustrante, mais quand quelqu'un est libéré, la récompense est grande.

À propos, il est dégrisant de constater que l'ancienne section canadienne, composée de francophones et d'anglophones, ne fut pas parmi les associations qui protestèrent contre l'adoption de la Loi des mesures de guerre.

La tête de Pancho Villa est la seule nouvelle que vous ayez écrite. Pourquoi? Qu'est-ce qui vous y a conduit?

La question n'est pas tant de savoir pourquoi *La tête de Pancho Villa* est la seule nouvelle que j'aie écrite. Il faut plutôt se demander comment j'ai réussi à l'écrire. J'en étais venu à l'idée que mon imagination ne convenait qu'au roman. J'ai toujours été malheureux dans mes tentatives de nouvelles; je leur trouvais une portée et une indépendance insuffisantes.

Il y a là beaucoup de vérité. Le plus souvent, les courts morceaux que j'écris ou songe à écrire font manifestement partie d'un ensemble plus vaste. La compagnie d'autres morceaux semblables est nécessaire pour qu'ils résonnent, pour qu'ils se mettent à peser plus que leur poids.

En dépit de ce fait, je n'ai pas abandonné *Pancho Villa*. Je crois avoir commencé cette nouvelle dès 1975 et je ne sais plus

combien de fois j'y suis revenu pour essayer de la rendre efficace. J'ai même pensé qu'elle faisait peut-être partie du roman mexicain que la peur de l'influence et de la voix de Malcolm Lowry m'a empêché d'écrire.

Il y a environ quatre ans, nous nous trouvions à Berlin pour quelques mois. Il me semblait que la conséquence de *Mouvement sans fin*, roman auquel je venais de travailler plusieurs années, serait une nouvelle construction intellectuelle. J'avais donc traîné mes notes écornées et cette fois, à ma grande surprise et pour mon bonheur, j'ai terminé l'histoire en une semaine environ. Je ne comprends pas encore aujourd'hui ce qui s'est produit.

Stimulé par ce modeste succès, j'ai décidé d'écrire une série de nouvelles qui auraient un touriste pour personnage commun. On le verrait à Berlin, sur une île des Caraïbes, à la recherche de Kafka à ses nombreuses adresses de Prague, au Hilton de Téhéran, juste avant la chute du Shah, etc., etc. Mais une fois que j'ai été plongé dans la nouvelle de Berlin, je me suis aperçu qu'elle m'avait conduit à *Gentleman Death*, le roman que je suis en train d'écrire. Voilà.

J'aime *La tête de Pancho Villa*. En vérité, je regrette presque que le roman m'ait contraint à laisser de côté mes histoires de touriste. J'y reviendrai peut-être un jour. Je l'espère.

(Questions préparées par Jean-Pierre Issenhuth;
réponses traduites de l'anglais par Dominique Issenhuth)

Five Legs, roman, Toronto, House of Anansi, 1969.
Communion, roman, Toronto, House of Anansi, 1971.
Perpetual Motion, roman, Toronto, McClelland & Stewart, 1982; **Mouvement sans fin**, traduction de Jean Lambert, Paris, Gallimard, 1985.