

---

## Mobilité géographique et créativité : le parcours singulier de deux romancières originaires de la Prairie canadienne, Margaret Laurence (1926-1987) et Nancy Huston (1953-)

*Geographic mobility and literary creativity : the singular journeys of two Prairie  
writers, Margaret Laurence (1926-1987) and Nancy Huston (1953-)*

Chantal Arlettaz

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/1844>

DOI : 10.4000/eccs.1844

ISSN : 2429-4667

### Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 113-132

ISSN : 0153-1700

### Référence électronique

Chantal Arlettaz, « Mobilité géographique et créativité : le parcours singulier de deux romancières originaires de la Prairie canadienne, Margaret Laurence (1926-1987) et Nancy Huston (1953-) », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 86-1 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/1844> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.1844>

---

## **Mobilité géographique et créativité : le parcours singulier de deux romancières originaires de la Prairie canadienne, Margaret Laurence (1926-1987) et Nancy Huston (1953-)**

**Chantal ARLETTAZ**  
**Université Nice Sophia Antipolis**

Chez Laurence et Huston, la construction de l'identité de femme et d'écrivaine est indissociable de rupture et mobilité au double sens de déplacement géographique et voyage intérieur. La figure maternelle est également source d'inspiration créatrice, recouvrant le sens premier de mère biologique, ou adoptive, et le sens métaphorique de mère patrie, la mobilité ayant pour corollaire l'éloignement de la terre matricielle et le rapport à la langue maternelle. Il s'agira d'examiner les liens qui existent entre départ du Canada et créativité, et le sentiment ambivalent d'appartenance, à partir de documents autobiographiques, essentiellement *Dance on the Earth* de Laurence (1989) et *Bad Girl* (2014) de Huston

With Laurence and Huston, the building of one's identity as woman and writer is tightly related to the notions of disruption and mobility – both as geographic move and as inner voyage. The mother figure is another source of creativity, not only literally, as biological – or surrogate mother – but also metaphorically, as mother country since mobility implies breaking away from one's native land and – possibly – one's mother tongue. This article will consider the influence of departure from Canada on the novelists' creativity, respectively, and their ambivalent feeling of belonging based on autobiographical documents, particularly *Dance on the Earth* by Laurence (1989) and *Bad Girl* by Huston (2014).

Au-delà du simple voyage d'agrément, la mobilité géographique, quelles qu'en soient la nature et les causes, implique que l'on soit prêt à rompre avec un mode de vie, une culture spécifique, un système de valeurs et souvent sa propre langue, pour en découvrir d'autres, c'est-à-dire confronter les problèmes d'altérité et d'identité. Ainsi la notion de mobilité ne signifie-t-elle pas seulement déplacement physique mais transformation intérieure, mentale, voire spirituelle, propice à l'inspiration créatrice. Cet article se propose d'examiner les liens qui existent entre mobilité et créativité par le biais de l'écriture rétrospective de soi, éclairage que je voudrais privilégier ici, à travers l'exemple de Margaret Laurence (1926-1987) et de Nancy Huston (née en 1953).

Dans le cadre limité de cet article, j'analyserai essentiellement deux œuvres rédigées au même âge (une soixantaine d'années) : *Dance on the Earth: A Memoir*, de Laurence, publiée à titre posthume en 1989, et *Bad Girl* de Huston, œuvre singulière sous forme d'« autobiographie intra-utérine », comme l'indique la quatrième de couverture, parue en 2014. En dehors de l'ouvrage de référence de Philippe Lejeune sur *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE 1999), je m'appuierai sur l'étude critique de Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (HUBIER 2005). Il sera également fait allusion à d'autres documents de caractère personnel et/ou

CHANTAL ARLETTAZ

théorique des deux romancières : correspondance, livre de voyage, essais, articles et entretiens, car non seulement se sont-elles, toutes deux, intéressées à l'objet fictionnel en général mais elles ont été amenées à théoriser leurs propres pratiques littéraires. Après avoir rappelé les points de convergence entre Laurence et Huston, j'évoquerai, dans un premier temps, l'image de la mère autour de laquelle se construisent, respectivement, *Dance on the Earth* et *Bad Girl*, puis je m'intéresserai aux causes et modalités du déracinement et à ses conséquences sur la créativité, l'éloignement de la terre d'origine étant de double nature dans un cas comme dans l'autre : simple mobilité géographique, motivée par le contexte familial, d'une part, expatriation ou exil délibérément choisi, d'autre part. Il s'agira de déterminer quels sont, en définitive, les liens qui rattachent ces deux romancières au Canada d'origine.

**Rapprochements entre Laurence et Huston**

Pourquoi comparer ces deux romancières que sépare une génération et dont l'itinéraire semble, à bien des égards, opposé ? Plusieurs éléments communs et déterminants sur le plan de la créativité, justifient un tel rapprochement : non seulement le pays d'origine et la mobilité mais aussi l'engagement féministe et le rapport à la mère sur laquelle s'articule, dans un cas comme dans l'autre, le déracinement et la créativité.

Laurence et Huston sont toutes deux originaires de l'Ouest du Canada, la région de la Prairie, qui regroupe la Sashkatchewan, le Manitoba (province de Laurence) et l'Alberta (province de Huston). Cette région est longtemps demeurée la dernière frontière du Canada, du moins dans l'imaginaire de ses écrivains, et ceux qui voulaient faire œuvre de fiction surent très tôt qu'il fallait la quitter s'ils voulaient accéder à l'écriture, soit momentanément, soit définitivement<sup>1</sup>. Par ailleurs, à l'époque de Laurence, dans la Prairie, comme dans toutes les régions de frontière où la place des femmes était particulièrement restreinte sous la domination du patriarcat, de la tradition et de la religion, la tâche des femmes artistes était plus difficile encore. La prise de conscience de la condition de la femme à une époque où les mouvements féministes secouaient le Québec ainsi que les États-Unis, au début des années 1950, ont conduit la romancière à l'action féministe qu'elle mènera toute sa vie au sein d'une société en mutation. Or l'engagement dépasse la question du féminisme pour toucher à cette autre grande question à laquelle tous les écrivains canadiens anglophones de

---

<sup>1</sup> C'est ainsi que Gabrielle Roy décida de partir à Montréal pour devenir écrivain, dès la fin de la seconde guerre mondiale, tandis que Robert Kroetsch alla poursuivre ses études aux États-Unis. Notons que la dernière frontière s'est désormais déplacée vers l'est, dans les provinces atlantiques, à Terre-Neuve en particulier.

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle ont été confrontés, à savoir créer une littérature authentiquement canadienne. Se désengager de l'influence anglaise, tel est l'enjeu du post-colonialisme, enjeu plus complexe qu'il n'y paraît si l'on considère qu'il faut aussi se libérer de l'influence américaine, afin d'instaurer une tradition artistique qui soit purement canadienne. Laurence s'insère dans ce mouvement fondateur, à mi-chemin, en quelque sorte, quelques années à peine après les premiers pionniers envers lesquels elle a souvent reconnu sa dette, comme elle le rappelle à Rosemary Sullivan :

Sinclair Ross, Hugh MacLennan, Morley Callaghan, Gabrielle Roy, Ernst Buckler, Ethel Wilson, and so on – all these writers, a lot of them lived in considerable isolation from one another, and actually they were really the pioneering generation [...] the first generation of Canadians novelists to write out of their own people and their own culture, the sight of their own eyes, not taking as their models British or American writers, but developing the consciousness of their own people and culture. [...] We all of us owe them a great deal. (SULLIVAN, 1983, 78-79)

Quant à Houston, dont la mère, contemporaine de Laurence, ce n'est pas anodin, est considérée par sa fille « presque » comme « une pionnière du féminisme » (TRAPENARD, 2014), elle s'est, elle aussi, fortement engagée dans le militantisme à son arrivée en France au début des années 1970. Enfin, chez l'une comme chez l'autre, la figure maternelle est source d'inspiration créatrice et constitue la pierre de touche du passé reconstitué, la mobilité géographique ayant pour corollaires l'éloignement de la terre natale et les notions métaphoriques, véhiculées par le langage lui-même, de *mère nourricière* ou *mère patrie* et de *langue maternelle*.

### **Le rapport à la mère**

L'enfance de chacune est marquée par la disparition prématurée de la mère – Laurence avait quatre ans<sup>2</sup>, Huston six ans<sup>3</sup>. Mort réelle de la mère de Laurence, que viendra compenser, d'une certaine manière, la présence de deux mères de substitution, mort symbolique chez Huston dont la mère éprise de liberté, rejetant le rôle de femme au foyer de sa propre mère soumise et résignée, quittera son mari et ses trois enfants. Son absence, ressentie comme un abandon,

---

<sup>2</sup> Laurence perdra également son père médecin, mort de pneumonie, cinq années plus tard.

<sup>3</sup> Sur le rapport entre deuil et créativité, voir le dernier ouvrage de Boris Cyrulnik, *La nuit, j'écrirai des soleils*, dans lequel l'auteur, neuropsychiatre et éthologue, analyse comment « [l]e manque invite à la créativité, la perte invite à l'art, l'orphelinage invite au roman » (CYRULNIK 2019, 39).

CHANTAL ARLETTAZ

sera vécue de façon traumatique par la petite fille. Si le premier texte s'appuie sur un éloge des figures maternelles tutélaires, qui lui confère une vitalité harmonieuse, *Bad Girl*, en revanche, s'édifie autour de la fracture, du manque à combler en raison d'un vide physique et affectif.

### *Dance on the Earth*

*Dance on the Earth* est un livre testament, inachevé, complété et publié par la fille de Laurence, Jocelyn. La relation mère-fille est annoncée dès les premières lignes : « [...] this is a book about my mothers and about myself as a mother and writer » (LAURENCE 1989, 7-8). L'introduction, toutefois, souligne que l'auteure modifia son projet initial de simple autobiographie :

She conceived of a new structure, one in which she could not only incorporate the facts of her own life but also touch upon the lives of her three mothers – her biological mother, her aunt, who became her stepmother, and her mother-in-law. This new approach allowed her momentary digressions, too, into the issues that most concerned her: nuclear disarmament, pollution and the environment, pro-choice abortion legislation. (LAURENCE 1989, xi)

L'avant-propos est consacré aux difficultés inhérentes à l'écriture féminine au Canada, à l'époque où Laurence a commencé à écrire :

Writing by women in those and the following years, was generally regarded by critics and reviewers in this country with at best an amused tolerance, at worst a dismissive shrug [...]. It still makes me angry how thoroughly I had been brainwashed by society. (LAURENCE 1989, 6-7)<sup>4</sup>

Chacune des parties II, III et IV est axée sur l'une de ses « mères », recouvrant une période de sa propre vie : son enfance et sa jeunesse dans la petite ville rurale de Neepawa, ses années d'étudiante à Winnipeg, son mariage avec Jack Laurence, leur séjour à Londres puis en Afrique, leur retour au Canada. La partie IV, intitulée « Margaret », est centrée sur Laurence elle-même en tant que mère et romancière, installée en Grande-Bretagne avec ses deux enfants, une fois

---

<sup>4</sup> Dans *L'écriture-femme*, Béatrice Didier dénonce, elle aussi, une « tactique [...] insidieuse » qui consiste à « ne pas nier l'existence d'une création féminine mais lui reconnaître une place marginale, inférieure, la reléguer dans une sorte de para-littérature » (DIDIER 1981, 14).

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

séparée de son mari, et ses divers séjours au Canada<sup>5</sup> avant son retour définitif en 1974.

Le soutien affectif et intellectuel ainsi que la force vitale transmise par son entourage féminin<sup>6</sup> et ses « trois mères » et représentée par la métaphore de la danse, ont permis l'épanouissement de sa vocation de romancière qui s'était imposée à elle dès son plus jeune âge<sup>7</sup>. Sa tante, devenue sa belle-mère, qui s'intéressait vivement à la littérature canadienne, encouragera cette vocation précoce :

Writing was where she could help me the most, and over many years, she did. [...] how much [...] she meant to me, and how much her encouragements of my writing had strengthened me, even though I had had nothing published professionally. (LAURENCE 1989, 67 / 112)

Quant à la mère de Jack Laurence, qui avait elle-même écrit et publié plusieurs romans, elle jouera le rôle de troisième mère, « a role model ». Elle seule pourra comprendre le dilemme de Laurence lorsque celle-ci décidera de se séparer de son mari, puis de quitter le Canada : « [...] she alone, knew [...] how much I had to follow, with doubt and with guilt, but with certainty, the vocation that had been given me » (LAURENCE 1989, 129).

*Bad Girl*

Huston, pour sa part, s'adresse à la deuxième personne à l'embryon qu'elle a été, désigné sous le nom de Dorrit, selon un mode d'écriture et un procédé narratif inédits. Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune constatait :

Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant « tu » ? Dans le registre de la fiction, la chose a été pratiquée par Michel Butor dans *La Modification*, par Georges Perec dans *Un homme qui dort*. On ne connaît pas d'autobiographies qui aient été écrites ainsi entièrement ; mais le

---

<sup>5</sup> Elle occupera le poste de « writer in residence » à plusieurs reprises : à l'université de Toronto pendant l'année universitaire 1969-1970, puis à l'Université de Western Ontario, de septembre à décembre 1973 et enfin à l'Université de Trent, Peterborough, de janvier à avril 1974.

<sup>6</sup> « I grew up among determined women, intelligent and talented women [...]. But all these women had themselves been hampered. Their father, my grand-father Simpson, was a male chauvinist of the first order [...] (who) didn't believe in education for women » (LAURENCE 1989, 7-10).

<sup>7</sup> À propos de sa jeune mère biologique, elle écrit : « [...] she passed on marvels to me. Humour. Music, although my music has been made with words » (LAURENCE 1987, 42).

CHANTAL ARLETTAZ

procédé apparaît parfois de manière fugitive [...]. De là à un récit, il y a une distance, certes, mais la chose est possible. (LEJEUNE 1996, 17).

C'est ce que fera Alain Bosquet, « novateur de la veine intimiste », qui choisira d'utiliser la narration à la deuxième personne dans le premier tome de son autobiographie, *L'Enfant que tu étais*, comme le rappelle Hubier (HUBIER 2005, 47). C'est ce même registre personnel qu'a choisi Huston. Par ailleurs, le tutoiement traduit ici la nostalgie de la fusion avec le corps maternel, de la symbiose originelle, mettant d'emblée en jeu une relation problématique à la mère, en même temps qu'il crée une manière de proximité avec le personnage :

[...] quand [...] tu te mettras à écrire des livres, la deuxième personne sera toujours celle que tu préfères, étant donné qu'il n'y a pas assez de place dans le monde pour je, et que il et elle mettraient trop de distance entre toi et tes personnages bien-aimés, tu veux leur parler tout le temps, comme s'ils étaient dans la pièce avec toi [...]. (HUSTON 2014, 254)

La première page explicite ainsi le projet du livre, préambule qui définit une manière de « pacte autobiographique » : « *Toi, c'est toi, Dorrit. Celle qui écrit. Toi à tous les âges, et même avant d'avoir un âge, avant d'écrire, avant d'être un soi. Celle qui écrit, et donc aussi, parfois on l'espère, celui/celle qui lit. / Un personnage* » (HUSTON 2014, 11). Le titre en anglais *Bad Girl*, alors que le livre est écrit en français, signale à la fois une double appartenance linguistique et l'écart entre l'enfance vécue (en milieu anglophone) et la reconstruction de l'adulte (formée à partir de 20 ans dans le milieu français et intellectuel de Paris). Le sous-titre *Classes de littérature*, se réfère aux leçons tirées des événements vécus comme sources d'inspiration de l'œuvre romanesque à venir. Quant au terme de « récit »<sup>8</sup>, il souligne la complexité du mode narratif adopté par la romancière et le rapport ambigu qui existe entre fiction et réalité dans ce type d'autobiographie fictive, l'autofiction, « aux lisières de la vie et de la fiction » (HUBIER 2005, 120-129), tel que le redéfinit Huston dans son essai sur *L'Espèce fabulatrice* :

[...] pour me raconter « l'histoire de votre vie » [...] vous choisissez les événements que vous estimez les plus saillants, ou pertinents ou importants...et vous les agencez en récit. [...] Par les mêmes procédés qu'emploient les romanciers, vous créez la fiction de votre vie. (HUSTON 2008, 26)

---

<sup>8</sup> Il semble que le terme de « récit », terme « galvaudé » autant que le terme de « discours », comme le constate Hubier, désigne ici, « comme chez C. Barthes, à la fois la diégèse et la narration » (HUBIER 2005, 20).

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

La fissure fondamentale provient de la conception même de Dorrit. La narratrice s'adressant à son double, lui dit : «Ton problème c'est d'être toi, en vie grâce à un avortement raté » (HUSTON 2014, 29). *Bad Girl* s'édifie alors sous la forme d'un texte fragmenté, miroir de la propre enfance et jeunesse de la romancière – succession de pages sans titre et de longueur inégale, comme entrecoupé de hiatus, de cassures, de déni ou d'hésitation, conférant à l'écriture même une forme de mobilité graphique. L'auteur/personnage/narrateur se déplace sur l'axe du temps, alliant réminiscences et anticipations de sorte que passé, présent et futur coexistent de façon apparemment erratique dans le labyrinthe de la mémoire. Il subsiste, cependant, une forme de chronologie depuis la conception de Dorritt/Huston jusqu'à sa naissance, entre la première phrase – « Tu t'accroches. S'accrocher, Dorrit, sera l'histoire de ta vie » – et les deux dernières phrases – « Allez, ouste, petite. Sors-toi de là ! / Bienvenue au monde » (HUSTON 2014, 12 et 257). Les différentes bribes de souvenirs s'insèrent en fonction d'éléments de la vie de Dorrit qui « font sens » en termes de psychanalyse, entrecoupés de réflexions sur la généalogie<sup>9</sup>, l'écriture et des figures littéraires telles que Annie Ernaux ou Romain Gary, la condition de la femme, l'avortement, la prostitution. Ces fragments s'accrochent à l'ensemble textuel, pourrait-on dire, comme le fœtus qui doit « s'accrocher » pour vivre, témoignant de la manière dont s'est forgé le personnage de la romancière.

**La mobilité géographique déterminée par le contexte familial**

La mobilité géographique s'inscrit en premier lieu dans l'histoire personnelle et familiale de chacune des écrivaines.

**Laurence**

Laurence quitte le Canada pour l'Angleterre avec son mari en 1949, à l'âge de vingt-trois ans. L'année suivante, ils partent pour la Somalie où Jack Laurence a été chargé de superviser la construction de barrages dans le désert, et en 1952 ils s'installent en Côte-de-l'Or (le Ghana actuel) pour une durée de cinq ans<sup>10</sup>. Lyall Powers, biographe de Laurence, souligne l'attrait d'une telle aventure:

[...] it seemed to be another wonderful opening of doors to wider and richer experience, to be led further from her native Neepawa, beyond the

---

<sup>9</sup> « Nous ne tombons pas du ciel, mais poussons sur un arbre généalogique » (HUSTON 2004, 49).

<sup>10</sup> Laurence passera également quelque temps à Vancouver, en Colombie Britannique, en 1954 et 1957, lors des congés de son mari.



CHANTAL ARLETTAZ

stimulating Winnipeg, even beyond the tireless London, and into the furthest reaches of Empire – into the mysterious East, the Exotic Orient, the Dark continent! (POWERS 2004, 99-100)

Ces sept années passées en Afrique, à l'époque charnière des mouvements de décolonisation, allaient façonner le regard de la romancière et lui offrir une première source d'inspiration.

Décrivant ses sentiments à l'aube de son départ pour l'Afrique, Laurence annonce cette découverte paradoxale dans son livre de voyage *The Prophet's Camel Bell* : « And in the excitement at the trip, the last thing in the world that would occur to you is that the strangest glimpses you may have of any creature in the distant lands will be those you catch of yourself » (LAURENCE 1963 b, 10). Elle pose ainsi en écrivain le regard de l'autre comme essentiel à la recherche de son identité, soulignant la dialectique du regard dans la quête de soi, que révèle et renforce la rencontre avec l'étranger lorsque l'on quitte le socle originel pour affronter l'inconnu d'une terre nouvelle. La notion d'*étranger* s'entend au double sens de *terre étrangère* et de *personne étrangère*. Quelques lignes plus loin, Laurence cite un verset du *Livre de L'Exode 23-9* : « *Thou shall not oppress a stranger, for ye know the heart of a stranger, seeing ye were strangers in the land of Egypt* » (LAURENCE 1963 b, 18). Ce verset sera repris en exergue dans l'avant-propos de sa collection d'essais, parue en 1976, à laquelle elle donnera précisément le titre de *Heart of a Stranger*, suivi du commentaire suivant :

That verse from *Exodus* has always meant a great deal to me. I have spent a good many years of my adult life as a stranger in strange lands, in some cases as resident, and in others as traveller [...]. The process of trying to understand people of another culture – their concepts, their culture, their life-vie – is a fascinating and complex one, sometimes frustrating, never easy, but in the long run enormously rewarding. (LAURENCE 1976, vii)<sup>11</sup>

La référence biblique, appelant au respect de l'étranger, situe le problème sur le plan moral. Cette conception des rapports humains fondés sur la compréhension et l'empathie se reflètera dans l'ensemble de l'œuvre de Laurence qui se placera du côté des dépossédés, des laissés-pour-compte, et luttera tout au long de sa vie contre toute manière d'inégalité, son combat pour une plus grande justice incluant naturellement l'amélioration de la situation de la femme. Par ailleurs, l'éloignement physique du Canada et l'expérience de l'altérité en Afrique dans son aspect le plus radical a joué un rôle salutaire, reconnaît Laurence, car

---

<sup>11</sup> La biographie de Lyall Powers reprend ce thème essentiel de l'étranger sous le nom *Alien Heart* (POWERS 2003).

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

elle lui a apporté le détachement et la sérénité indispensables à la distanciation de son regard d'écrivaine parallèlement à une plus grande ouverture sur l'autre :

It was just a stroke of enormous good fortune that we went first to East Africa, and then to West Africa [...] it saved me from writing about my own people at a time when I was too close to them really too immature [...] I think by the time I got around to writing about a small prairie town, I could see it with a good deal more compassion and understanding than I had as a kid. (SULLIVAN 1983, 62-63)

De même, l'éloignement de la terre natale évitera l'écueil d'un roman autobiographique prématuré : « I suppose I was lucky I did not start my career with autobiographical writing, because I was so close to it until the middle of my mature life that I would not have managed it artistically » (FABRE 1983, 197).

L'expérience de l'étranger a, de plus, déclenché sa venue à l'écriture dans un sens exploratoire bénéfique. En effet, elle donne à Laurence le schéma général de l'exploration, schéma qu'elle ne cessera de travailler avec variations. Inspiré de l'expérience de sa vie personnelle, familiale et nationale, ce schéma est à fois forme et matière de sa fiction. L'écriture romanesque s'apparente pour elle à une aventure d'ordre physique et spirituelle, décrite en termes de quête : « [...] a novel is almost always a kind of discovery » (CALLAGHAN 1987, 10). Image qu'elle applique à sa technique narrative : « [...] hopefully – I may discover what I am looking for which – as far as form in writing is concerned –, is the kind of vehicle or vessel capable of risking that particular voyage of exploration which constitutes a novel » (LAURENCE 1980, 8-9). Le voyage de découverte est ainsi voyage intérieur tant pour l'écrivain que pour les personnages de sa fiction. Vécu sous forme de retour aux origines et de réappropriation du passé, il s'inscrit dans la circularité. Si le voyage a un départ, il a aussi un retour : « I do have, both in my own life and in my life vision, a sense of the wheel coming full circle, that kind of journey, where we end up in the place where we began, but with a different perspective » (WOODCOCK 1983, 62-63).

Plusieurs ouvrages s'inspireront de ces séjours en Afrique, témoignant de la fécondité de la mobilité géographique sur le plan de la créativité : un recueil de traduction de poèmes, *A Tree for Poverty: Somali Poetry and Prose* (1954), un premier roman, *This Side Jordan* (1960), et un recueil de nouvelles rassemblés sous le titre de *The Tomorrow-Tamer and Other Stories* (1963), tous deux situés au Ghana, un essai critique, *Long Drums and Cannons : Nigerian Dramatists and Novelists 1952-1966* (1968) et enfin un livre de souvenirs, *The Prophet's Camel Bell* (1963) qui marque la transition entre la fiction africaine et la fiction

CHANTAL ARLETTAZ

canadienne de Laurence. Les deux sources d'inspiration, cependant, restent fortement liées par le thème de l'indépendance :

I conceive of independence in terms of women as being very very related to the kind of independence that in my African days Africans were looking for in a political sense... but with my Canadian books it comes up in terms of female protagonists all of whom are searching for a kind of independence which is both an outer and a kind of spiritual, inner independence. (CAUFIELD, 1985)

C'est à son retour au Canada, lors de son séjour de cinq années à Vancouver, que Laurence commence à écrire un nouveau roman :

An old lady had come into my mind. I suppose she had been there for a while, but all at once she became insistent. That novel became *The Stone Angel*. I had decided that I couldn't write anymore out of Africa, and that what I most wanted was to return to my own people, my own land [...] the character Hagar is [...] deeply part of my Scots prairie background [...] many of the description of places, the houses, the cemetery on the hill, are based on my memory of the town that was my world when I was learning the sight of my own eyes (LAURENCE 1989, 155-156).

### *Huston*

Dans le cas de Huston, la mobilité géographique se traduit, dans un premier temps, par les multiples déménagements de ses parents (une vingtaine, au total) – auxquels s'ajouteront un séjour de quelques mois en Allemagne, à l'âge de six ans, puis cinq années d'études aux États-Unis. Cette première forme d'errance a été source d'insécurité pour la petite fille et l'adolescente mais en même temps, elle reconnaît, à la suite de Laurence, qu'elle a eu un effet positif sur sa créativité : « [...] ma famille déménageait [...] je m'en félicite aujourd'hui – car m'habituant ainsi à me mettre à la place des autres, à voir le monde à travers leurs yeux en plus des miens, à changer constamment de « point de vue, je me suis rôdée pour le métier de romancière » (HUSTON 2008, 44). L'idée est reprise dans *Bad Girl* où les premières années d'existence de Dorrit « regorgent de déracinements » (HUSTON 2014, 160) et c'est le statut d'« étrangère » qui constitue un premier point d'ancrage identitaire :

Le fait d'être « la nouvelle », encore et encore – à l'école, à l'église, dans les cours de danse, partout –, sera pour toi une classe de littérature puissance x ! [...] Cela deviendra plus vrai encore quand les déménagements te feront traverser les frontières nationales ; à quinze ans tu émigreras aux États-Unis, à vingt ans en

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

France. Tu ne seras plus seulement la « nouvelle » mais « l'étrangère »  
(HUSTON 2014, 158)

De même, la romancière attribue le fait qu'elle « change complètement  
d'univers à chaque roman » au « rythme auquel on [l'] a habituée, petite »  
(HUSTON 2014, 158). Les « sables mouvants » de son enfance, dit-elle encore,  
ont favorisé son accès à l'écriture :

[...] poussée à droite et à gauche, secouée de haut en bas sans pouvoir  
infléchir le cours des événements, écrire reflètera ton besoin de gouverner  
seule. De prendre seule toutes les décisions. De bâtir seule des univers sur  
cette fondation aérienne, immatérielle...et donc d'une solidité à toute  
épreuve : les mots. (HUSTON 2014, 207)

**La recherche d'un espace de liberté créatrice**

La seconde forme de mobilité géographique, chez Laurence comme chez  
Huston, résulte d'un choix délibéré, individuel, de quitter la terre d'origine.

***Laurence***

Le second départ de Laurence pour la Grande-Bretagne, seule avec ses  
enfants, alors que son mari vient d'être nommé au Pakistan, est motivé par le désir  
d'affirmer sa liberté de femme et d'écrivaine, et il marque un tournant décisif dans  
sa carrière de romancière. Plusieurs raisons expliquent ce nouvel éloignement du  
Canada : la difficulté d'assurer la scolarité de ses enfants, alors âgés de dix et sept  
ans, dans un nouveau pays étranger, l'espoir d'intégrer une communauté littéraire  
à Londres<sup>12</sup> mais surtout les désaccords avec son mari concernant sa propre  
vocation, désaccords renforcés par la réaction de celui-ci après la lecture du  
nouveau roman de Laurence :

When I wrote the first draft of *The Stone Angel*, Jack wanted to read it. I  
didn't want him to. I think I knew his response would be pivotal in our  
marriage. [...] I allowed him to read it in the end and he didn't like it much,  
but for me it was the most important book I had written, a book on which  
I had to stake the rest of my life. Strange reason for breaking up a marriage:  
a novel. (LAURENCE 1989, 158)

---

<sup>12</sup> « [...] I imagined, wrongly as it turned out, there would be a literary community that would receive  
me with open arms and I would at last have the company of other writers, members of my tribe »  
(LAURENCE, 1989, 157-158).

CHANTAL ARLETTAZ

Dans une lettre écrite à son amie d'enfance Adèle Wiseman, datée du mois d'août 1962, Laurence exprime alors des doutes concernant sa créativité nouvelle :

I have abandoned the old lady novel. I may return to it one day, if I can see how to do it properly [...] I feel intensely depressed about it, needless to say, especially as I wonder if I can write anything about this country. I can see now why I found it easier to write stories etc. set in Africa – it is a kind of screen, an evasion, so that one need never make oneself vulnerable. Also when I write about people here, my old inhibitions come up all over again (LENNOX / PANOFSKY 1997, 142).

*The Stone Angel* sera finalement publié en 1964, de même que *The Prophet's Camel Bell* and *The Tomorrow Tame*, à la fois au Canada, en Angleterre et à New York,

Après avoir passé une année à Londres, Laurence s'installe avec ses enfants dans une maison du Buckinghamshire, à Elm Cottage, pour une dizaine d'années, poursuivant la quête du féminin dans une spécificité canadienne : « It was the house in which I wrote six books, the most productive years of my life » (LAURENCE 1989, 167). « Le Cycle de Manawaka », ensemble de quatre romans<sup>13</sup> et d'un recueil de nouvelles<sup>14</sup>, marque ainsi l'accession de Laurence à une fiction purement canadienne : un regard canadien, féminin de surcroît, orienté sur la condition de la femme dans l'Ouest et les obscurités de son monde intérieur, tel sera son véritable sujet<sup>15</sup>.

**Huston**

Huston quitte le Canada en 1973, à la même époque, à une année près, où Laurence décide de revenir s'y installer définitivement<sup>16</sup>. Dans *Bad Girl*, la narratrice associe le départ pour l'étranger à l'image mortifère de la mère. En effet, la petite fille Dorrit/Huston ne reverra sa mère qu'un an après son départ, ensuite plus du tout pendant quatre ans, enfin « en moyenne une semaine par an jusqu'à l'âge adulte » (HUSTON 2014, 237) et elle se considérera responsable, et

<sup>13</sup> *The Stone Angel* (1964), *A Jest of God* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969) et *The Diviners* (1974).

<sup>14</sup> *A Bird in the House* (1970), « the only semi-autographical fiction I have ever written », nous dit Laurence (LAURENCE 1970 b).

<sup>15</sup> Les quatre romans canadiens mettent en scène le voyage d'exploration intérieure au cours duquel chacune des protagonistes va devoir, respectivement, surmonter une forme d'aveuglement pour accéder à une certaine clairvoyance sur soi et les autres.

<sup>16</sup> Laurence fera d'autres déplacements géographiques, en Égypte, en Écosse et en Grèce, en particulier, qu'elle décrit dans trois articles de son livre d'essais *Heart of a Stranger* (1976).

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

donc coupable : « [...] Cela n'arrive jamais qu'une mère quitte son enfant. C'est donc que l'enfant en question doit être nulle. Oui, tu mérites tout le malheur qui t'arrive, bad girl, même si tu ne sais pas pourquoi » (HUSTON 2014, 251). Ainsi, l'absence physique traumatique de sa mère et le sentiment de culpabilité qui en découle détermineront dans une large part son désir de s'exiler tel que transposé dans *Bad Girl* :

Comme Beckett, tu quitteras ta mère patrie et feras semblant d'appartenir à une autre. Tu ne seras ni d'ici ni de là, mais de l'entre-deux, c'est-à-dire de nulle part [...]. Le fait de t'être installée dans une langue et un pays étranger t'obligera à mentir au long de ta vie adulte, tout comme tu as menti au long de l'enfance. Tu feras semblant que ton pays d'adoption est ton pays, et sa langue ta langue – de même que dans l'enfance, tu as fait semblant que ta belle-mère était ta mère. Ayant renié la mère, il te sera facile de renier la mère patrie. (HUSTON 2014, 104)

Dans *Nord perdu* suivi de *Douze France*, Huston met d'emblée l'accent sur les notions de rupture et de division qu'implique le déracinement, l'éloignement du pays natal et de l'enfance :

L'exil géographique veut dire que l'enfance est loin : qu'entre l'avant et le maintenant, il y a rupture.  
Une existence ici, et une là-bas. [...] Ici vous taisez ce que vous fîtes. [...] Là, vous taisez ce que vous faites. [...]  
L'exil, c'est ça. Mutilation. Censure. Culpabilité. (HUSTON 1999, 20-22)

Elle décrit l'ambivalence de sa vie d'exilée en France, analyse ses années d'études à Paris, son engagement féministe, les problèmes liés à la culture et à la langue. Si elle a été fortement marquée par les théoriciens et les intellectuels français des années 1970, qui, au début, l'ont « éblouie » et « intimidée en bloc », elle s'en est ensuite affranchie (HUSTON 1999, 124) :

Nous étions tellement entraînés à débusquer le mythe ou le présupposé politique derrière chaque énoncé – et tellement convaincus, par ailleurs, de l'absence de toute correspondance entre le discours et son objet – que la crédulité qu'exige le roman nous est devenue inaccessible. (HUSTON 1999, 49)

Roland Barthes, cependant, dont elle a été l'élève, demeure, dit-elle, une « catégorie à part » : « Cet homme à la fois fin et désabusé, m'a appris à lire – des textes mais aussi le monde comme texte ; à porter une attention maniaque aux mots et à leurs messages sous-jacents [...] » (HUSTON 1999, 125). Elle

CHANTAL ARLETTAZ

reconnaît, toutefois, avoir eu des difficultés à écrire son premier roman en raison même de l'influence littéraire qu'il avait exercée sur elle :

Oui, quoi qu'on en dise, le roman requiert un acte de foi. *Est* un acte de foi. Ce n'est pas un hasard si j'ai sauté le pas en 1980 : osant la fiction, enfin, quelques mois à peine après la mort de Roland Barthes. Mais c'était encore une fiction avertie, « intelligente », pas dupe, n'est-ce pas, une fiction qui décourageait toute croyance naïve en son intrigue et ses personnages... Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles j'ai décidé, une dizaine d'années plus tard, de retourner à la langue anglaise (HUSTON 1999, 50).

Or, le roman, selon Huston, offre un espace de liberté :

Notre liberté d'aller ailleurs et d'être autrui dans notre tête est proprement hallucinante. Le roman, qu'on en lise ou qu'on en écrive, nous rappelle cette liberté... et son importance extrême. Il s'agit de *la* liberté : celle de ne pas se contenter d'une identité (religieuse, nationale, sexuelle, politique) conférée à la naissance. (HUSTON 1999, 105)

À propos de son militantisme, elle évoque la préparation, avec une vingtaine de femmes, du premier numéro d'un « journal féministe », *Histoires d'Elles*, qui vivra quatre ans<sup>17</sup>. Elle souligne, par ailleurs, les difficultés mais aussi les bienfaits d'une double appartenance linguistique : « L'étranger [...] est celui qui s'adapte. Or le besoin perpétuel de s'adapter qu'induit en lui une conscience exacerbée du langage peut être extrêmement propice à l'écriture » (HUSTON 1999, 43). De même, rappelle-t-elle, « dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques. [...] Le bilinguisme est une stimulation intellectuelle de tous les instants » (HUSTON 1999, 46). La nostalgie de la langue maternelle, toutefois, reste manifeste, cette langue qui, « les mots le disent bien [...] acquise dès la prime enfance, vous enveloppe et vous fait sienne. [...] Je l'avais délaissée trop longtemps, ma langue mère ; elle ne me reconnaissait plus comme sa fille » (HUSTON 1999, 51). Inversement, la langue française au début était « moins chargée d'affect et donc moins dangereuse. Elle était froide et je l'abordais froidement. Elle m'était égale. C'était une substance lisse et homogène », ce qui lui « conférait une immense liberté dans l'écriture » (HUSTON 1999, 64). Mais, ajoute-t-elle, « d'un autre côté [...] j'avais presque trop de liberté à son égard. [...] Elle ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle

---

<sup>17</sup> « Quatre années de réunions enfumées, bruyantes, conflictuelles, intenses, affectueuses... » (HUSTON 1999, 125).

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

n'était pas ma mère » (HUSTON 1999, 64). Actuellement, Huston, a redécouvert la vitalité affective de l'anglais de ses origines, instrument qu'elle qualifie, comme le piano, de « maternel », « émotif », « romantique » (HUSTON 1999, 64) et elle écrit et traduit elle-même ses romans dans les deux langues, conservant le français en général pour ses essais, langue « dans laquelle [elle a] fait son éducation théorique » (TAPENARD, 2014)<sup>18</sup>.

### Conclusion

En définitive, si pour les grands écrivains de l'exil « le déracinement a partie liée avec la création littéraire », comme le rappelle Laurence Joffrin à propos de « la tradition littéraire du déplacement » (JOFFRIN 2000, 9), nous pourrions ajouter qu'il a également partie liée, ici, avec l'image de la mère. Chez les deux romancières, en effet, l'écart entre le lieu natal et le lieu d'écriture reste fortement centré sur la figure maternelle, à la fois au sens littéral et métaphorique, figure autour de laquelle s'articulent les deux déplacements géographiques ultimes et de sens contraire, vers le Canada et hors du Canada : retour symbolique à la mère par le biais de la terre natale pour Laurence, éloignement de l'image obsédante de la mère à travers l'exil pour Huston.

Chez Laurence, qui se définit comme « a prairie person in every bone » (LAURENCE 1989, 88) le retour définitif aux origines à la manière d'une Odyssée, « the long journey back home » pour reprendre ses propres termes (LAURENCE 1976, vii) renforce son appartenance et son identité de romancière canadienne :

Living in England convinced me that my real place was in Canada. I am writing from a Canadian background, this is my spiritual home, and I kept having to come back anyway. My real involvements are here (ATWOOD 1974, 27).

C'est au Canada qu'elle terminera son ultime roman *The Diviners* (1974), « a kind of spiritual autobiography », précise-t-elle (LAURENCE 1989, 208), qui clôt le cycle de Manawaka. En mettant en scène sa pratique d'écrivain et ses propres interrogations avec un livre aussi fortement métaphorique et accompli, Laurence achève en quelque sorte son voyage intérieur et sa recherche.

Quant à Nancy Huston, déménagements multiples et déracinement radical sous forme d'exil définitif ont également contribué à faire d'elle la

---

<sup>18</sup> Voir *Désirs et Réalités* (1995), *L'espèce fabulatrice* (2008), *Reflète dans un regard d'homme* (2012), *Carnets de l'incarnation* (2016).



CHANTAL ARLETTAZ

romancière qu'elle est devenue. Quelques pages avant la fin de *Bad Girl*, par une sorte de virevolte, pour reprendre le titre d'un de ses romans, Huston va ouvertement réhabiliter l'image de sa mère en transformant celle-ci en muse, qui a fait d'elle une « femme de lettres » :

[...] quand la mère quittera Londres pour Madrid, puis Majorque, ses lettres regorgeront de coutumes et de climats exotiques [...] ainsi deviendra-t-elle l'héroïne préférée de ton roman préféré, tu t'observeras en permanence pour ne pas oublier des détails, qui, dans tes réponses à ses lettres, pourraient l'intéresser, l'inciter à t'aimer et à penser à toi et à vouloir te revoir, c'est ainsi que peu à peu, tu transformeras ta vie quotidienne en roman, t'efforçant, tâche ardue, de rendre tes descriptions aussi palpitantes que les siennes. [...] Ses lettres t'aideront à rester en vie. (HUSTON 2014, 254)

De nouveau s'affirme l'influence positive de la mobilité géographique, mais de manière oblique, par le biais des déplacements de la mère elle-même, dont l'absence, paradoxalement, a fondé un espace de liberté créatrice à travers les jeux de la correspondance. La culpabilité est alors inversée et la filiation reconnue avec gratitude<sup>19</sup>. Il semble que l'écriture de *Bad Girl* lui ait permis d'exorciser les démons de son passé chaotique, en effaçant l'empreinte obsédante de sa mère trop aimée et trop absente<sup>20</sup>. La sortie du corps maternel à la fin du récit donne accès à l'existence individuelle et confie au « je » féminin caché sous le masque du personnage fœtus « tu » son identité de romancière.

Mais qu'en est-il de ses liens avec la terre d'origine, cette « mère patrie » qu'elle a elle-même abandonnée ? Si l'alliance de la mobilité et de la fracture a donné naissance à une certaine esthétique du fragment qui imprègne l'ensemble de son œuvre romanesque<sup>21</sup>, il s'est créé, parallèlement, une manière de continuité au-delà de l'exil et de la rupture avec le passé, que soulignent non seulement la présence du Canada dans

---

<sup>19</sup> Lorsque celle-ci, qui vit encore, lui a demandé pardon, Huston lui a répondu qu'au contraire, elle lui « devait tout » et elle voit dans le départ de sa mère non pas un « geste irresponsable », mais un « événement proprement tragique » (TAPENARD 2014).

<sup>20</sup> Comme le rappelle Cyrulnik, « l'écriture n'est pas une thérapie » mais « le travail de l'écriture » aide l'auteur à métamorphoser sa souffrance « (CYRULNIK 2019, 297).

<sup>21</sup> Voir en particulier *Histoire d'Omayya* (1985), *La Virevolte* (1994), *Lignes de faille* (2006) jusqu'au roman récemment paru *Le Club des miracles relatifs* (2016).

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

nombre de ses romans, en totalité<sup>22</sup> ou en partie<sup>23</sup>, mais la réappropriation de la langue maternelle et la reconnaissance du rôle primordial de son enfance canadienne. Actuellement, Huston se sent souvent « dépaycée », c'est-à-dire « privée de pays » :

[...] je considère comme « chez moi » pas mal de lieux différents : l'Ouest du Canada, le Québec, la Nouvelle Angleterre, Manhattan, le Berry, Paris, la Suisse romane. Mais à force de voyager, de voir comment se passe la vie ailleurs et à réfléchir à comment elle se passait autrefois, je me sens non plus de plus en plus, mais de moins en moins chez moi. (HUSTON 2017, 32)

Il reste, cependant, des liens indissolubles avec la terre natale, le lieu de l'enracinement profond : « En quoi suis-je encore l'enfant de mon pays ? [...] *En tout* : pour la simple raison que j'y ai passé mon enfance. *L'enfance, proche ou lointaine, est toujours en nous* » (HUSTON 1999, 16-17).

### Bibliographie

ATWOOD, Margaret. 1974. "Face to Face" in WOODCOCK, George, ed., 1983, *A Place to Stand On, Essays by and about Margaret Laurence*. Edmonton: NeWest Press.

CALLAGHAN, Barry March. 1987. "Margaret Laurence in England". Books in Canada.

CAUFIELD, Paul, producer & director. 1985. "Margaret Laurence in Conversation with Clara Thomas". Canadian Writers in video, Minus Films for ECW Press.

CYRULNIK, Boris. 2019. *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris : Odile Jacob.

DIDIER, Béatrice. 1981. *L'Écriture-femme*. Paris : PUF.

---

<sup>22</sup> Voir en particulier *Cantique des plaines* (1993) .

<sup>23</sup> Voir *Lignes de faille* (2006), *Lèvres de pierre* (2018), sous-titré *Nouvelles classes de littérature* qui, dans sa deuxième partie, « Mad girl », réintroduit l'image du passé de la romancière à travers le personnage de Dorrit. *Le Club des miracles relatifs* (2016) s'inspire de l'exploitation des sables bitumineux de l'Alberta qu'a revisitée Huston quarante ans après l'avoir quittée.

CHANTAL ARLETTAZ

- FABRE, Michel. 1983. "From *The Stone Angel* to *The Diviners*", in WOODCOCK, George, ed., *A Place to Stand On, Essays by and about Margaret Laurence*. Edmonton: Newest Press.
- HUBIER, Sébastien. 2005 [2003]. *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- HUSTON, Nancy. 1985. *Histoire d'Omayya*. Paris : Seuil, Babel, n°338.
- HUSTON, Nancy. 1993. *Cantique des plaines*. Paris : Actes Sud
- HUSTON, Nancy. 1994. *La Virevolte*. Paris : Editions J'ai lu.
- HUSTON, Nancy. 1999. *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Paris : Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. 2006. *Lignes de faille*. Actes Sud : Babel.
- HUSTON, Nancy. 2012a. *Désirs et Réalités*. Paris : Léméac / Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. 2012 b. *Reflets dans un œil d'homme*. Paris : Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. 2014. *Bad Girl, Classes de Littérature*. Paris : Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. 2016a. *Le Club des miracles relatifs*. Paris : Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. 2016b. *Carnets de l'incarnation*. Paris : Léméac / Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. 2018. *Lèvres de pierre*. Paris : Actes Sud / Leméac.
- JOFFRIN, Laurence. 2000. « La littérature d'immigration n'existe pas », *Études canadiennes/ Canadian Studies*, n° 49, 7-32.
- LAURENCE, Margaret. 1954. *A Tree for Poverty: Somali Poetry and Prose*, published for the British protectorate of Somaliland. Nairobi: Eagle Press.
- LAURENCE, Margaret. 1960. *This Side Jordan*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1963a. *The Tomorrow-Tamer and other stories*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1963b. *The Prophet's Camel Bell*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1968. *Long Drums and Cannons: Nigerian Dramatists and Novelists 1952-1966*. Toronto: McClelland and Stewart.

MOBILITÉ GÉOGRAPHIQUE ET CRÉATIVITÉ : LE PARCOURS SINGULIER DE DEUX  
ROMANCIÈRES ORIGINAIRES DE LA PRAIRIE CANADIENNE

- LAURENCE, Margaret. 1964. *The Stone Angel*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1966. *A Jest of God*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1969. *The Fire-Dwellers*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1970a. *A Bird in the House*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1970b. "A Place to Stand On, in WOODCOCK, George, ed., 1983, *A Place to Stand On, Essays by and about Margaret Laurence*. Edmonton NeWest Press.
- LAURENCE, Margaret. 1974. *The Diviners* Toronto: McClelland and Stewart.
- LAURENCE, Margaret. 1976. *Heart of a Stranger* Toronto: McClelland and Stewart. Rpt and ed. with an introduction by STOVEL, Nora Foster 2003.
- LAURENCE, Margaret. 1980. "Gadgetry or Growing: Form and Voice in the Novel", *Journal of Canadian Fiction* 27, 54-62. Rpt. in WOODCOCK, George, 1983, *A Place to Stand On, Essays by and about Margaret Laurence*. Edmonton: NeWest Press.
- LAURENCE, Margaret. 1989. *Dance on the Earth, a memoir*. Toronto: McClelland and Stewart.
- LEJEUNE, Philippe. 1996 [1975]. *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil.
- LENNOX, John and PANOSFSKY, Ruth, ed.. 1997. *Selected letters of Margaret Laurence and Adele Wiseman*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- POWERS, Lyall. 2004. *Alien Heart: The Life and Work of Margaret Laurence*. East Lansing, Mi: Michigan State University Press.
- SULLIVAN, Rosemary. 1983. "An interview with Margaret Laurence", in WOODCOCK, George, ed., *A Place to Stand On, Essays by and about Margaret Laurence*. Edmonton: NeWest Press, 61-79.

CHANTAL ARLETTAZ

TRAPENARD, Augustin. 2014. « Entretien entre Augustin et Nancy Huston au sujet de *Bad Girl* », Émission *Boomerang*, 30 octobre 2014, France Inter, <https://www.franceinter.fr>

WOODCOCK, George, ed. 1983. *A Place to Stand On, Essays by and About Margaret Laurence*. Edmonton: NeWestPress.