

La binarité et la littérature dite mineure

Flóra Kovács

Cette étude se propose de s'interroger sur les attributs de la binarité en s'appuyant d'une part sur quelques écrivains de la littérature mineure, dans le domaine québécois sur l'œuvre de Roch Carrier, de Michel Tremblay et de Marcel Dubé, ainsi que sur un roman de langue anglaise d'Esi Edugyan et, d'autre part, sur les œuvres d'une jeune écrivaine Hongro-moldave (csango), de Laura Iancu.

I. La binarité dans les œuvres de Carrier, de Tremblay, de Dubé et d'Esi Edugyan

A vouloir comprendre la nature des binarités produites par Carrier, Tremblay, Dubé et Edugyan, nous nous reporterons aux idées de Michel Foucault concernant la binarité, et aux écrits de Georges Banu qui appliquent la pensée foucauldienne de l'acte de « surveiller » à la théorie du théâtre.

Dans un entretien, Michel Foucault résume parfaitement ce dont il s'occupait en premier lieu au cours de ses recherches:

« What are the relationships we have to others through those strange strategies and power relationships? »¹

Cette phrase reprend le schéma fréquemment utilisé par les auteurs canadiens mentionnés plus haut lesquels cherchent à souligner à plusieurs reprises la séparation de deux êtres, en donnant à l'un un attribut présumé négatif, ou du moins étrange. Insistant sur l'opposition entre les Canadiens Français et les Canadiens Anglais, Roch Carrier fait également usage de ce schéma dans *La guerre, yes sir!*². Le conflit le plus important se déclare entre les Canadiens français et les (Canadiens) anglais. Selon les Canadiens français, les (Canadiens) Anglais méprisent les Canadiens français (et les autres nations) et peuvent facilement les sacrifier dans une guerre qui n'est pas celle des Canadiens français, mais celle des Anglais. Les Canadiens français n'ont d'autre choix que de se faire esclaves des Anglais ou de mourir dans leur guerre [« On voit par là

que les maudits Anglais ont l'habitude d'avoir des nègres ou des Canadiens français pour fermer leurs portes. »³; « Et quand les Anglais font une guerre, ils viennent chercher les Canadiens français. »⁴].

Aussi les personnages (Canadiens) anglais justifient-ils ces pensées des Français [« Quand les Anglais étaient arrivés dans la colonie, les French Canadiens étaient moins civilisés que les Sauvages. »⁵]. Ce mépris s'ajoute aux contes de leur enfance et à ce qu'ils ont entendu dire à l'école [« Ses subalternes se souvenaient de ce qu'ils avaient appris à l'école. »⁶]. Les Anglais privent les Français de la possession d'attributs positifs. C'est Molly (la femme du premier rôle) qui fait l'exception pour Corriveau (un mort) et Bérubé (son mari), cependant elle pense qu'« Il [Corriveau] n'avait pas dû être très heureux puisqu'il était né French Canadian »⁷. En outre, bien que les Anglais ne le disent pas, ils dédaignent la langue française. Par cet acte, la plus grande injure est réalisée aux yeux d'un Canadien français, puisque pour les Canadiens français, la langue maternelle fait partie de l'identité.

Dans *La guerre, yes sir!*, Carrier s'appuie sur l'opposition dans toutes les unités thématiques, notamment dans la problématique de minorité-majorité, dans celle de la compréhension des langues, dans celle de la disposition de l'endroit se rattachant à la question de *dehors* et de *dedans* et dans celle des rites où il se sert de la classification des attributs de la Terre et du Ciel.

Tout comme Carrier qui fait *surveiller* les (Canadiens) Anglais par les Canadiens français et les Canadiens français par les (Canadiens) Anglais dans la maison Corriveau, Michel Tremblay dans *Le vrai monde?*⁸ applique également l'acte de *surveiller*. Mais l'acte de surveiller placé dans un milieu familial devient en même temps un acte de *veiller*⁹ dans la mesure où Claude, le frère, doit veiller à sa sœur, Mariette, puisque leur père, Alex, porte un désir sexuel pour sa propre fille. Par conséquent Claude surveille son père. Si l'acte de *surveiller* se réalise, c'est pour rassembler les informations que Claude peut utiliser dans l'avenir et dans son drame, ou encore pour pouvoir tenir le père à l'œil de telle sorte que celui-là ne puisse pas l'apercevoir (comme dans le *panopticum* de Bentham). Claude recourt à l'acte de surveiller et à celui de veiller dans le cas de sa relation avec sa mère, Madeleine. Les informations sur la vie des parents ainsi rassemblées cherchent à défendre la mère. En somme, ce n'est qu'Alex qui n'est pas veillé, à savoir c'est lui qui se trouve en dehors de ce groupe dit familial, et comme tel considéré comme étranger. Une lecture psychanalytique serait à même de nuancer d'autres partages à l'intérieur de cette

famille. Ainsi d'un côté la fille et le père, tous les deux représentent le désir sexuel, de l'autre la mère et le fils qui forment leur couple s'avèrent sensible à l'acte de surveiller. Ils réalisent la surveillance étroite telle qu'elle apparaît chez Carlo Goldoni.¹⁰

Le vrai monde ? comprend également des attributs de l'opposition concernant le langage littéraire qui se greffe ici sur l'acte de surveiller. Ces attributs se manifestent dans l'opposition de la conception littéraire du père et du fils. Écrivain, Claude possède un langage littéraire, une signature, qui est différente de celle des Autres, et qui n'appartient qu'à lui. Quoique Alex ne soit pas un homme de lettres, il est d'avis que les productions littéraires de son fils, ainsi que les écrits de la « jeune génération » littéraire à tout prendre, ne peuvent pas détenir les attributs de la production littéraire.

« En tout cas, si c'est de la poésie, garde-la pour toi... J'ai assez d'entendre les maudits gratteurs de guitares dans tou'es hôtels d'la province ousque j'passe... Que c'est qu'y vous prend toutes de vous mettre à gratter de la guitare de même, donc, tout d'un coup »¹¹

Nous nous demandons si Alex connaît beaucoup de textes littéraires de cette génération. S'il en lisait quelques-uns, il suivrait le chemin de Claude et de Madeleine à l'égard de la surveillance, ce qui fait qu'il ne rassemblerait pas seulement les informations du nouveau langage littéraire, mais encore il interpréterait ces œuvres.¹²

Aussi un autre drame québécois, *L'été s'appelle Julie* de Marcel Dubé¹³, problématise-il l'acte d'écrire dans la mesure où la question de la nature de cet acte se pose dans le cas d'un écrivain qui n'est capable d'écrire qu'à l'aide d'une sténodactylographe comprenant tous les attributs de son métier, contrairement à l'écrivain. Ce dernier applique le problème de *digression* à la conversation des rôles du drame, en faisant allusion, de manière humoristique, au village natal de Julie, à Penouille. Le champ sémantique du mot *digression* mène bien à celui de l'*altérité*. « N'écrivant pas » à Montréal, Ludovic (écrivain) parle comme si l'origine de Penouille, d'un village signifiait l'écart par rapport au mètre-étalon, comme si le mètre-étalon était l'*Homme-blanc-habitant des villes parlant la langue française*. Dans ce cas-là, nous ne voudrions pas renvoyer à la problématique de minorité-majorité prise dans son sens social et politique, mais

bien au phénomène de l'opposition qui se renforce avec l'entrée sur la scène d'Hélène. Hélène, cette antiféministe, a beau s'opposer aux féministes et souligner son antipathie pour elles, car vers la fin du drame, elle se porte comme elles: elle choisit sa boutique, et non pas la cohabitation avec l'homme. Quoique le personnage de cette femme accentue le fait de la contradiction, il applique, à sa manière de penser, l'opération logique du complément. En exposant la relation de deux sexes, Hélène ajoute:

« HELENE– L'égalité c'est ... la différence »¹⁴

« HELENE – C'est par leur humanité différente qu'ils sont égaux »¹⁵

C'est par leur différence que les deux sexes deviennent alors égaux. La différence s'alimente de l'écart du mètre-étalon de deux sexes. L'un des éléments du mètre-étalon des hommes est *l'homme*, alors que celui des femmes est *la femme*. Il en résulte la différence mentionnée plus haut.

Dans son drame, Marcel Dubé met en relief de même l'écart au niveau de la composition dramatique, autrement dit, il marque l'écart à la tradition de la composition dramatique française. En mélangeant les attributs des drames de Tennessee Williams, ceux de Henrik Ibsen concernant la relation entre l'homme et la femme et les éléments des drames d'Anton Tchekov renvoyant vers la vie provinciale dans son œuvre, il ne fait pas allusion aux drames français. Une absence se produit ainsi, laquelle est représentée comme si elle était l'opposition.

Étudions encore une œuvre littéraire, *The Second Life of Samuel Tyme* d'Esu Edugyan¹⁶, dans laquelle la binarité et l'opposition constituent le centre de préoccupation sous forme de la problématique de minorité-majorité. C'est la représentation de deux filles (folles) qui nous montre au mieux la binarité dans la mesure où cette représentation-ci imite la réponse de la société à la folie. Dans la théorie de Foucault, la binarité n'a pas de raison d'exister car elle comprend la fausseté. Celle-ci apparaît lorsque la société empêche la folie de s'exprimer à la première personne.¹⁷ Chez Edugyan, les folles parlent aux parents, à la copine et aux habitants de la ville en langue de leur communauté, mais quand elles veulent parler les unes aux autres, elles font usage d'une langue créée par elles-mêmes, d'une sorte de langage secret, qui ne peut être décodée que par elles-mêmes. Ainsi non seulement elles s'opposent à la société, mais la société les exclut aussi en les enfermant dans un hôpital psychiatrique après qu'elles ont mis le feu à une

maison, comme il est à présumer.¹⁸ C'est le seul moyen qui permet à la société de les séparer de la communauté des « raisonnables ».

Après avoir passé en revue les œuvres littéraires de Roch Carrier, de Michel Tremblay, de Marcel Dubé et d'Esi Edugyan, nous pouvons constater que la binarité et l'opposition y apparaissent, de même, elles sont les traits les plus accentués. Ces auteurs canadiens effectuent « l'intrigue » de telle manière que la binarité et l'opposition viennent de l'être mineur, ou tout au moins, ces écrivains attachent ces deux phénomènes à l'être mineur.

II. Binarité autrement

Dans cette deuxième partie de l'étude, nous tentons de présenter les œuvres de Laura Iancu dans lesquelles la binarité, l'opposition et leur aspect social et politique ne jouent pas le rôle central, quoique Iancu, l'écrivaine Hongro-moldave¹⁹, vive (ou vécut) dans une minorité ethnique. C'est l'être *déplacé* dans l'espace et le temps qui la préoccupe. De là vient que Iancu indique une perception particulière de l'espace et du temps.

II. 1. L'espace

Iancu ne souligne aucune opposition avec l'étranger, mais bien elle met en relief l'être *déplacé* du *je lyrique*²⁰. Pour le faire, elle utilise le folklore de sa terre natale, en l'occurrence le motif de l'oiseau. Nous savons que le folklore des Hongro-moldaves recourt fréquemment à ce motif, à savoir au motif de l'hirondelle, pour évoquer le déplacement et le retour. Iancu mêle les éléments de la tradition, le motif de l'hirondelle, à l'être *déplacé* du *je lyrique* de telle façon que le *je lyrique* prend les attributs de l'hirondelle. Dans le poème *Mi măr* [Nous, ne plus]²¹, elle le réalise de telle sorte qu'en prêtant les traits caractéristiques de l'hirondelle au *je lyrique* et à un *nous* indéterminé, elle prive le ciel de l'attribut de l'espace infini tandis qu'elle lui donne l'attribut du limité, ou du moins l'attribut issu de l'acte de la séparation. S'y ajoute une autre interprétation: le ciel qui avait auparavant porté les signes du Dieu s'est divisé et a également pris les attributs du Diable.²² Le *nous* doit trouver la direction dans cet espace plein d'ambiguïtés.

« Mi már csak madarak lehetünk

[Nous ne pouvons plus être qu'oiseaux

A kettészakadt ég zavarban » (*Mi már*)²³

Dans le désordre-ciel déchiré]²⁴

Introduisant la nuit où les mouvements de l'acte d'écrire se font rares, le poème *Irányok* [Directions]²⁵ souligne cette caractéristique de l'espace. Au début du poème, Iancu attribue les caractéristiques de l'hirondelle au *je lyrique* tandis qu'à la fin de l'œuvre, elle croise le *je lyrique* avec un agent écrivain.

« hová küldesz – te sem tudod

[où m'envoies-tu – tu ne sais pas, non plus

a végben nincsenek irányok

dans la fin, les directions ne l'existent pas

[...]

ránk csukta sötétjét az éj

la nuit a fermé sa noirceur sur nous

apadnak már a sorok » (*Irányok*)

les lignes diminuent déjà]

Dans plusieurs poèmes de Iancu, le *je lyrique* (et le *nous* se rattachant à lui) se montre(nt) également comme un (/des) agent(/s) qui s'est (sont) déjà désolidarisé(s) du motif de l'hirondelle. L'écrivaine ne quitte pas entièrement ce motif dans ces poèmes non plus. Cela est visible dans *Özön lét után* [Après l'être de déluge] où les vers sur la paume peuvent signer la mort de *nous*, ainsi que le fait que le *nous* alimente l'hirondelle de la paume.²⁶

« már csak a madarak

[ce ne sont plus que les oiseaux qui

szállnak

volent

tenyerünkben férgek

dans nos paumes. les vers

motoszkálnak »²⁷ (*Özön lét után*)

baguenaudent]

La paume, les doigts et les empreintes, les traces réalisées par ceux-là se manifestent fréquemment dans les poésies de Iancu de telle sorte que les contacts de deux différentes surfaces sont marqués. La main humaine touche à un objet ou à un autre corps humain, laisse ses empreintes, ses traces sur la surface de cet autre « objet » qui, en raison du contact, va prendre les attributs de l'homme

auparavant touché. En d'autres termes, ayant touché à une autre surface, la main humaine se reterritorialise sur elle²⁸, et ainsi déterritorialise l'ensemble de cet autre « objet ». Ces actes de territorialisation ne s'effacent pas car tout être humain qui touchera à l'objet ou à un autre corps humain a conscience des reterritorisations et des déterritorisations qui ont eu lieu sachant que l'objet ou le corps touché laisse ses traces et ses attributs sur la main qui touche. C'est la raison pour laquelle, le *je lyrique* de *Szerződés* [Contrat] peut dire:

« [...] Ezerszer érintett

Érintésem tenyereden

Idegen testeket. » (*Szerződés*)²⁹

[mille fois que touchait

mon attouchement sur ton paume

les corps étrangers]

En touchant aux objets, l'être humain assure la survivance, puisque les traces vont lui survivre et pourront être interprétées (Cf. *Alvó angyalok* [Angeles dormant]³⁰).

De même, dans sa prose, comme dans son livre *Életfogytiglan* [A vie]³¹ contenant les lettres fictives, Iancu reprend pareillement l'être *déplacé* du *je* qui possède une racine qui est présentée comme si le *je* était sa tige bougeant. Le *je* ne peut pas se dépasser de sa racine qui d'une part, le protège, et de l'autre, forme ses bornes, et comme telle, elle fonctionne comme un cordon ombilical à connotations positives renvoyant à l'acte du sauvetage.³²

Chez Iancu, le sauvetage signifie « garder les traces du passé », c'est dire que Iancu ne produit pas l'opposition au niveau du temps non plus.³³ Le *je déplacé* de la prose médite sur l'acte de laisser les empreintes. Dans la lettre de *Augusztus végén* [En fin août]³⁴, le *je* réfléchit sur l'avenir des empreintes.

« Az ember, a nép, a kultúra otthagyja nyomát a világban, aztán eltűnik. S megy utána lassan vagy röggvest a nyoma is. De aki az árnyékát hagyja maga után, az hová tartozik? »³⁵

[Les gens, l'ethnie, la culture laissent la trace au monde, puis ils disparaissent. Ensuite, leurs traces les suivent lentement ou immédiatement. Mais où appartient-il celui qui laisse son ombre?]

Dans ce cas-là, le *je* fait le départ de l’empreinte et de l’ombre de telle manière qu’il se figure que l’empreinte peut disparaître après un certain temps, tandis que la perte de l’ombre mène à la séparation définitive, à une crise. La disparition de l’empreinte veut dire que l’effet de la déterritorialisation est terminé, autrement dit les attributs du propriétaire des empreintes n’influencent plus, ou les empreintes des années sont emboîtées, s’imbriquent, en d’autres termes, elles ne sont plus séparables, c’est-à-dire que les attributs d’un propriétaire ne sont plus trouvables, détectables. Pour l’ombre, d’après la tradition, elle ne peut pas être séparée de l’homme. Elle possède les attributs qui n’appartiennent qu’au propriétaire. La séparation de l’ombre signifie donc la mort ou la crise d’identité. En faisant ombre, l’individu effectue un acte de territorialisation, puisque l’ombre détenant les attributs de son propriétaire prend possession du terrain sur lequel elle tombe. Si l’individu n’avait pas d’ombre, il ne pourrait pas réaliser cet acte. Il en résulte qu’il ne pourrait pas être territorialisé par l’ombre non plus, bien que tous les hommes, et même les objets, puissent exécuter cette sorte de territorialisation. De là vient que l’acte de la territorialisation de cet individu ne se rattacherait qu’à la territorialisation par les empreintes et à la territorialisation par le son, et ainsi, ces deux actes n’assurent « la survie » de l’individu que pour de courte durée.

II. 2. *Le temps*

Nous avons vu que Michel Tremblay, Roch Carrier et Esi Edugyan présentent le conflit des générations. Laura Iancu ne soulève pas une opposition semblable, quoique dans *Életfogytiglan*, le *je déplacé* parle de la différence entre les modes de lire du monde. Iancu s’intéresse plutôt à une perception dans laquelle l’être *déplacé* peut être souligné.

Pour analyser la perception du temps de Iancu, nous devons éclairer la base. Cette perception du temps ne se fait pas avec une montre-bracelet, mais bien avec un sablier. Dans le sablier, la matière, les grains de sable et leur proportion ne changent point. Ce n’est que la position des grains qui varie. Le grain d’en haut parvient en bas par le renversement du sablier. Ce mouvement renforce le fait que les grains sont en « nomadisme » sans fin où il y a peu de chance que les mêmes grains se touchent à plusieurs reprises.³⁶ En même temps, vu que le sablier conserve, maintient les grains, l’allusion au sauvetage, qui est au cœur de l’idée de l’écrivaine,³⁷ peut être aperçue. A vouloir présenter cette perception du temps, Iancu recourt à un objet, au sablier, qui garde „les pièces du

temps” (c’est-à-dire les grains du temps).³⁸ Ainsi le temps *écoule-t-il* [teljik] au lieu de *passer* [múljik]. Le champ sémantique du mot hongrois « teljik » permet ce jeu, attendu que le hongrois peut utiliser ce mot à la fois pour exprimer qu’un contenant se remplit. et pour faire voir la marche du temps.

« Ne hagyjuk múltni, hanem engedjük *telni* az időt. »³⁹

[Ne laissons pas passer le temps, mais bien permettons-lui d’*écouler*.]

« A homokórák korában élő középkori emberek alázatosabbak voltak. hisz minden pillanatban látták az alápergő homokszemeket. Óráink mutatói körbejármak, s tán be is csapnak minket. Úgy tűntetik fel az időt, mintha mindig újrakezdődne. és sohasem lenne vége. »⁴⁰

[Puisqu’ils voyaient les grains rouler dessous à chaque moment, les gens du Moyen Age, ayant vécu au temps du sablier, étaient plus humbles. Les aiguilles de nos montres tournent autour, et peut-être nous abusent-t-elles aussi. Elles font apparaître le temps comme s’il recommençait toujours, et il ne finissait jamais.]

Avec le renversement du sablier, les grains coulent d’en haut vers le bas. Au sommet du sablier, une dépression à trou se produit à travers laquelle le temps perd continuellement ses parties (du corps), c’est pour cela que dans le poème *megérkezés* [arrivée]⁴¹, le *je* considère le temps comme « déficient ».

Grâce à l’acte de renverser et à la nature du sablier renfermant les grains, Iancu recourt à l’image du roulage du temps⁴² car les grains roulent les uns sur les autres dans le sablier. Comme les grains de sable ne sont pas sphériques, ils glissent les uns sur les autres, demeurent suspendus les uns aux autres. Liés à la perception du temps, ces mouvements apparaissent chez Iancu lorsque le *je déplacé* constate que les pièces du temps (c’est-à-dire les grains du temps) se rencontrent dans le patio de la famille, lui-même pris pour un sablier où mêmes les objets tiennent lieu des grains.⁴³

« Udvarunkon egymásnak estek az időegységek, s időkockák lábatlankodnak szemem előtt. Vivódnak a múlt erényei az öreg diófa alatt. »⁴⁴

[Dans notre patio, les unités de temps se jettent l’un sur l’autre et les pièces de temps font l’empressé sous mes yeux. Les vertus du passé sont rongées sous le vieux noyer.]

Nous pourrions dire que la lutte des éléments du passé pour l'existence se manifeste, mais ces éléments ne doivent pas véritablement lutter pour que leur sauvetage ait lieu. Qui plus est, après le renversement suivant, les éléments du passé deviennent des éléments du présent ou de l'avenir, étant donné que les grains de sable ne changent pas. Ceci est en vue dans la lettre où la personne qui remémore peint un état fébrile⁴⁵ dans lequel elle était capable de résumer les expériences vécues dans un temps où les éléments du présent se trouvaient déjà passés, alors que ceux de l'avenir sont en retard, puisque le renversement du sablier peut produire des hiatus temporels. Attendu que les éléments du présent se manifestaient déjà auparavant et qu'ils sont ceux du passé, car le sablier garde les grains⁴⁶, le passé domine le présent et même le futur, autrement dit, nous ne pouvons parler que d'un temps appelé par Iancu le temps d'*il y a*.

A part le sablier, la montre-bracelet apparaît également dans l'œuvre de Iancu, mais elle introduit une perception à caractère négative se rattachant à l'acte de *passer* (le temps passe) et non pas à celui d'*écouler* [telik]⁴⁷, tout en représentant un masque qui cache le fait qu'il n'y a qu'un temps. De là vient que le *je lyrique* ne peut s'appuyer que sur une perception ayant contact avec le sablier, et c'est pour cela que dans *Kõ kõvõn* [Pierre sur pierre], le *je déplacé* ajoute :

« Serkenj hát
Homokszem »⁴⁸

Jaillis alors
Grain de sable]

Nous pourrions dire que par le sablier et par le rejet de la montre-bracelet, Iancu produit une opposition entre la perception du temps propre au sablier et celle de la montre-bracelet, tout en estimant que le sablier relève du passé alors que la montre-bracelet appartient au présent, mais, comme nous avons déjà montré, elle ne sépare pas les temps, qui plus est, elle effectue une perception du temps à laquelle un seul temps, le temps d'*il y a*, convient.⁴⁹

Dans cette étude, nous avons présenté deux différentes conceptions de la littérature mineure. Dans la conception des auteurs québécois cités, l'être mineur se rattache au phénomène de la binarité que la critique postmoderne et néocolonialiste a tendance mettre à l'épreuve. D'où les thématiques de la femme

ou de la folie. Contrairement à cette conception, Laura Iancu présente le problème de la minorité avec un sujet déplacé en lui inventant un espace et un temps particuliers.

Bibliographie

- *Az aranyréce. Mesék Moldvából* [Le Canard d'or. Les contes de la Moldavie]. Réd. par Iancu Laura. Budapest, Hagyományok Háza, 2005.
- Carrier, Roch: *La guerre, yes sir!* (La trilogie de l'âge sombre I.). Montréal, Stanké, 1998.
- Dubé, Marcel: *L'été s'appelle Julie*. Ottawa, Leméac, 1975.
- Edugyan, Esi: *The Second Life of Samuel Tyne*. Toronto, Knopf Canada, Fall, 2004.
- Iancu Laura: *Életfogytiglan* [A vie] [en préparation]. In périodique *Moldvai Magyarország* avec le titre *Vallomások*, septembre 2002 - septembre 2008
- Iancu Laura: *Karmaiból kihullajt* [Perd de ses griffes]. Budapest, Magyar Napló, 2007.
- Iancu Laura: *Pár csángó szó* [Quelques mots csangos]. Csikszereda, Hargita Kiadó, 2004.
- *Johófiú Jankó. Magyarfalusi csángó népmesék és más beszédek* [Johófiú Jankó. Les contes populaires et autres récits csangos de Magyarfalu]. Réd. par Benedek Katalin – Iancu Laura. Velence, Somogyhegyi Kft, 2002.
- *Magyarfalusi emlékek* [Les souvenirs de Magyarfalu]. Réd. par Benedek Katalin et Iancu Laura. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet, 2005.
- Tremblay, Michel: *Le vrai monde ?* Ottawa, Leméac, 1989.
- Barthes, Roland: *La chambre claire*. Paris, Ed. de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Banu, Georges: *La scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.

- Bergson, Henri: *Matière et mémoire*. http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka — Pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles — Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, Ed. de Minuit, 1976 (repris dans *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.).
- Ekler Andrea: „Fél szemmel mindig az égre tekintve” [En levant toujours un œil au ciel] (Entretien avec Laura Iancu). In *Magyar Napló*. Juillet 2008. 31-37.
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris, Ed. du Seuil, 1991.
- Khun, Thomas: *La structure des révolutions scientifiques*. Trad. Laure Meyer. Paris, Flammarion, 1999.
- Kovács Flóra: « Kicsi madár, miért keseregsz az ágon? [Pourquoi tu te plains sur la branche, petit oiseau?] (Iancu Laura: Karmaiból kihullajt) ». In *A Hét* [<http://ahet.ro/content/view/3510/84/> (2007. 12. 17.)].
- Kovács Flóra: « Viszonyítás?! De mihez? [Mise en rapport? Mais à quoi?] (Esi Edugyan: Samuel Tyne második élete) ». In *A Hét*. [<http://www.ahet.ro/content/view/3598/84/> (2008. 03. 01)].
- Lacroix, Jean: *La signification de la folie selon Michel Foucault* [http://www.girafe-info.net/jean_lacroix/foucault.htm (le 24 août 2008)].
- Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. Trad. Németh István. Pozsony, Kalligram, 2006.
- Pozsony Ferenc: *A moldvai csángó magyarok* [Les csango-hongrois de Moldavie]. Budapest, Gondolat Kiadó – Európai Folklor Intézet, 2005.
- « Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault ». In *Technologies of the Self*. The University of Massachusetts Press, 1988. 15. [<http://www.thefoucauldian.co.uk/techne.htm> (le 24 août 2008)]
- Wellek, René — Warren, Austin: *La théorie littéraire*. Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno. Paris, Ed. du Seuil, 1971.

¹ „Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault”. In *Technologies of the Self*. The University of Massachusetts Press, 1988. 15. [<http://www.thefoucauldian.co.uk/techne.htm> (le 24 août 2008)]

² Carrier, Roch: *La guerre, yes sir!* (La trilogie de l'âge sombre I.). Montréal, Stanké, 1998.

³ Carrier: *Op. cit.*, 28.

⁴ Carrier: *Op. cit.*, 110.

⁵ Carrier: *Op. cit.*, 91.

⁶ Carrier: *Op. cit.*, 91.

⁷ Carrier: *Op. cit.*, 82.

⁸ Tremblay, Michel: *Le vrai monde ?* Ottawa, Leméac, 1989.

⁹ Les mots utilisés par Georges Banu. In Banu, Georges: *La scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.

¹⁰ Cf. Banu: *Op. cit.*

¹¹ Tremblay: *Op. cit.* 21.

¹² Nous pourrions examiner cette problématique à l'aide de la théorie du changement de paradigme, et ainsi nous pourrions observer que Claude, détenant le nouveau langage littéraire, représente l'anomalie, tandis que son père, tenant à la littérature d'antan, se rattache au paradigme. Cf. Khun, Thomas: *La structure des révolutions scientifiques*. Trad. Laure Meyer. Paris, Flammarion, 1999.; Cf. Wellek, René — Warren, Austin: *La théorie littéraire*. Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno. Paris, Ed. du Seuil, 1971.

¹³ Dubé, Marcel: *L'été s'appelle Julie*. Ottawa, Leméac, 1975.

¹⁴ Dubé: *Op. cit.* 75.

¹⁵ Dubé: *Op. cit.* 76.

¹⁶ Edugyan, Esi: *The Second Life of Samuel Tyne*. Toronto, Knopf Canada, Fall, 2004.

¹⁷ Cf. Foucault, Michel: *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.; Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. Trad. Németh István. Pozsony, Kalligram, 2006. ; Lacroix, Jean: *La signification de la folie selon Michel Foucault* [http://www.girafe-info.net/jean_lacroix/foucault.htm] (le 24 août 2008)].

¹⁸ Cf. Kovács Flóra: « Viszonyítás?! De mihez? [Mise en rapport? Mais à quoi?] (Esi Edugyan: Samuel Tyne második élete) ». In *A Hét*. [<http://www.ahet.ro/content/view/3598/84/>] (2008. 03. 01)].

¹⁹ En raison du caractère composite de la communauté des csangos, nous essayons d'éviter l'expression *csango* dans cette étude. Cf. Pozsony Ferenc: *A moldvai csángó magyarok* [Les csango-hongrois de Moldavie]. Budapest, Gondolat Kiadó – Európai Folklor Intézet, 2005.; Ekler Andrea: „Fél szemmel mindig az égbe tekintve” [En levant toujours un œil au ciel] (Entretien avec Laura Iancu) in *Magyar Napló*. Juillet 2008. 31-37.

²⁰ Cf. Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris, Ed. du Seuil, 1991.

²¹ Iancu Laura: « Mi már ». In *Karmaiból kihullajt* [Perd de ses griffes]. Budapest, Magyar Napló, 2007. 9.

²² La thématique religieuse n'est pas étrangère pour la poésie de Iancu.

²³ Iancu: *Karmaiból kihullajt*. *Op. cit.* 9.

²⁴ Dans ce qui suit, je fais usage de mes traductions brutes.

²⁵ Iancu: *Karmaiból kihullajt*. *Op. cit.* 17.

²⁶ Dans le nouveau recueil de Iancu (*Karmaiból kihullajt*. *Op. cit.*), le motif d'oiseau est combiné à l'acte d'écrire dans le poème *egyedül* [seul] (27.) où les attributs d'oiseau sont donnés au mot („karmaiból kihullajt-e a szó”, [est-ce que le mot me perd de ses griffes] 27.).

²⁷ Iancu: *Karmaiból kihullajt*. *Op. cit.* 8.

²⁸ V. La terminologie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka — Pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975. et Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, Ed. de Minuit, 1976 (repris dans *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.).

²⁹ Iancu: *Szerződés*. In Iancu: *Pár csángó szó* [Quelques mots csangos]. Csíkszereda, Hargita Kiadó, 2004. 49.

³⁰ Iancu: *Karmaiból kihullajt. Op. cit.* 16.

³¹ En préparation.

³² L'image de la racine présente la négation de l'opposition dans le poème *Nincs ellenség* [Pas d'ennemi]. In Iancu: *Karmaiból kihullajt. Op. cit.* 93.

³³ Cette problématique sera examinée dans ce qui suit.

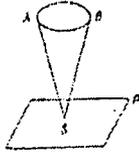
³⁴ Iancu: *Életfogytiglan. Op. cit.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Naturellement, l'aspect du nomadisme renvoie au motif de l'hirondelle.

³⁷ Cette caractéristique de l'idée de Iancu peut venir du fait que l'écrivaine est ethnographe. De plein droit, l'acte du sauvetage est présent dans ses deux recueils de contes, dans *Johófiú Jankó. Magyarfalusi csángó népmesék és más beszédek* [Johófiú Jankó. Les contes populaires et autres récits csangos de Magyarfalu] (*Johófiú Jankó. Magyarfalusi csángó népmesék és más beszédek*. Réd. par Benedek Katalin – Iancu Laura. Velence, Somogyhegyi Kft, 2002) et dans *Az Aranyréce. Mesék Moldvából* [Le Canard d'or. Les contes de la Moldavie] (*Az aranyréce. Mesék Moldvából*. Réd. par Iancu Laura. Budapest, Hagyományok Háza, 2005.), ainsi que dans sa monographie de photographies, dans *Magyarfalusi emlékek* [Les souvenirs de Magyarfalu] (*Magyarfalusi emlékek*. Réd. par Benedek Katalin et Iancu Laura. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet, 2005.). Il semble que dans ce dernier, elle suit la pensée de Roland Barthes selon laquelle une photographie possède, parfois, un « détail » attirant le récepteur. Barthes nomme ce détail *punctum*. (Cf. Barthes, Roland: *La chambre claire*. Paris, Ed. de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. 71.) En discernant ce *punctum*, pour un certain nombre de photographies, Iancu l'extrait dans un autre cadre à côté de la photographie (V. *Magyarfalusi emlékek. Op. cit.* 11., 19., 20., 23., 25., 28., 29., 67., 101., 107., 124., 129., 131., 135., 136., 137., 140., 148., 158., 159., 174., 177.). (Dans quelques cas, le choix de ces *punctums* donnés se rattache à l'être ethnographe de Iancu.)

³⁸ Ce sont deux cônes mis sens dessus dessous qui répondent au sablier dans l'espace. Suivant la figure d'Henri Bergson où AB constitue la base, et le sommet S démontre mon présent et „touche le plan mobile P de ma représentation” (Bergson, 91.), nous pouvons constater que c'est dans le point S que le grain roulé prend un nouveau attribut.



Cf.: „c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie.” In Bergson, Henri: *Matière et mémoire*. http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf

³⁹ Iancu: « A levélírás elviselhetetlen könnyűségéről » [L'Insoutenable Légèreté de la correspondance]. In Iancu: *Életfogytiglan. Op. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Iancu: *Karmaiból kihullajt. Op. cit.* 26.

⁴² Cf. Iancu: « Ember-oltár » [Autel d'homme] et « Az emberiség fényes éjszakája » [Nuit luisante de l'humanité]. In Iancu: *Életfogytiglan. Op. cit.*

⁴³ Dans le poème *megérkezés*, même le *je lyrique* devient un grain. Iancu: *Karmaiból kihullajt. Op. cit.* 26.

⁴⁴ Cf. Iancu: « Itt van a szép, az eredet » [Voilà la belle, la genèse]. In Iancu: *Életfogytiglan. Op. cit.*

⁴⁵ Cf. Iancu: « Októberi várakozás » [Attente d'octobre]. In Iancu: *Életfogytiglan. Op. cit.*

⁴⁶ Nous n'étudions pas le cas où un trou se trouve sur le mur du sablier. Nous pouvons supposer que ce cas causerait l'intemporalité.

⁴⁷ V. cette question plus haut.

⁴⁸ Iancu: *Pár csúgó szó. Op. cit.* 27.

⁴⁹ Naturellement, nous pourrions analyser plus minutieusement la perception du temps de Iancu, mais dans cette étude, nous n'avons étudié que la non-réalisation de la binarité chez elle.