

Étapes de la fictionnalisation de l'égo : H. Müller, *La bascule du souffle*

Violeta-Teodora Iorga (Lungeanu)

Résumé : *Le roman La bascule du souffle se montre comme une écriture à plusieurs niveaux relevante aussi bien pour l'identification d'un paradigme de la subjectivité que pour la qualité du type de mixage qui compose l'espace autobiographique. Étant inclus dans la catégorie des fausses autofictions, le texte montre une intersubjectivité qui s'obtient d'un transfert permanent entre un ego explicite, masculin qui se manifeste d'une manière active dans le texte et un ego implicite, féminin, qui se manifeste lentement. Le palier référentiel est à son tour atypique, assimilant à un champ de la mémoire de celui qui a vécu l'expérience un autre, construit des témoignages gardés dans la mémoire de celle qui assume la responsabilité du discours. De ce point de vue, l'étude en question se propose d'analyser la manière dont le discours autofictionnel construit le profile de l'écrivain qui rentre dans le temps et dans l'espace perdus.*

Mots-clés : *autofiction, intersubjectivité, registre référentiel, registre fictionnel.*

1. Introduction

Paru seulement quelques mois avant la remise du Prix Nobel, le roman *La bascule du souffle* est le résultat d'un dialogue fécond entre l'auteur et le poète Oskar Pastior qui remémore avec une rigueur exaspérante les cinq ans passés dans un camp de concentration de l'Union Soviétique. Après la mort d'Oskar Pastior, Herta Müller prend l'initiative d'écrire le roman en absorbant dans sa propre matière épique les détails obsessifs des cahiers qui contenaient les notes résultantes de leurs dialogues. Mais la profondeur du texte présente un enjeu autobiographique implicite – en parlant de l'histoire du poète, l'auteur découvre sa propre histoire en traçant de cette manière une série de coordonnées identitaires. Si l'on choisit l'organisation en étapes du discours roumain, on découvre que l'auteur autofictionne d'une manière atypique, en traçant les hypostases identitaires de sa propre expérience. L'histoire du jeune

Leo, envoyé dans un camp de concentration devient le lieu de manifestation d'une identité marginale, construite par des procédés discursifs inédits. La cession du discours, la reconstitution de l'identité par les jeux de la reconstruction et de la démolition, l'obsession pour l'espace du camp (l'archipel des identités), mais surtout la réalisation d'une identité énonciative représente les axes principaux d'un possible mythe personnel que l'écriture impose.

2. Écrire l'histoire à deux mains

Quand les écrivains contemporains revisitent l'histoire, éviter la grande Histoire et se rapporter aux histoires mineures, marginales devient à peu près une obligation professionnelle. Ces voix de la marginalité, hétérogènes et ignorées au long du temps, reflètent de travers l'histoire fabriquée par les falsificateurs d'histoire du Parti Communiste et deviennent l'expression de la différence. Si l'histoire est rétrogradée à la fiction¹, c'est à celle-ci que revient la mission de reconstruire ce que les instruments des idéologies totalitaires ont démolé. Les histoires de certaines existences mineures et liminales sont celles qui composent l'Histoire et Herta Müller croit totalement à la force des histoires alternatives : « L'histoire est la vie-même. Chacun vit dans l'histoire, chaque jour représente une partie infime de l'histoire. L'histoire est notre vie. De quoi écrire ? Si l'histoire ne me préoccupe pas, et les souffrances et les gens qui sont passés par une dictature à quoi bon de continuer à écrire ? » [Șimonca, 2010].

Partant du sous-titre de roman du livre, les discussions sur les rapports qui se dressent faits et mots ne peuvent pas être délimitées par les quelques annotations de l'auteur. Analysées dans une grille de la continuité, celles-ci mènent à la confession d'une croyance de l'homme et pas forcément à l'une de l'écrivain. Avant tout c'est la désapprobation de certaines attitudes : passer sous silence ou discuter dans une manière vindicative de ces deux dictatures. Cette réduction à l'indifférence et acharnement envers ceux avec les visages et les âmes déformés par l'histoire rend instable toute tentative de dénonciation des crimes du régime et pour l'homme revenu d'Allemagne, ou le passé est revisité pour être clarifié, il semble incompréhensible. Ne pas parler aux jeunes du passé équivaut à la perpétuation d'un état troublant de la nation :

En Roumanie, il semble être un concours macabre, de découvrir qui a trahi le plus. Mais au-delà de cet aspect, la discussion aurait être dirigée vers les jeunes, vers l'école, vers les manuels. Qu'on discute sérieusement d'Antonescu, du communisme, de Ceausescu. Il est important de savoir qui a trahi le plus. Ce n'est pas pour se venger, mais pour mieux comprendre le régime qui a créé les traîtres. L'absence d'une discussion sérieuse, le fait que jusqu'à présent en Roumanie personne n'assume la responsabilité pour aucune de ces deux dictatures, mène aussi à des réactions antisémites et à la minimisation des crimes fascistes et communistes. [Şimonca, 2010].

En expliquant la manière dans laquelle le roman a pris naissance, l'écrivain refait un trajet sinueux et justifie sa démarche comme étant récupératrice d'abord pour soi-même et puis pour la communauté. « En écrivant le roman *La bascule du souffle*, je n'ai ressenti aucun devoir ni envers ma mère ni envers mon ami Oskar Pastior, d'autant moins un devoir moral. On n'écrit jamais un livre par obligation, mais par un besoin intérieur. » [Şimonca, 2010]. La rencontre avec le poète Oskar Pastior représente le point central de ce trajet: celui-ci lui raconte ayant une mémoire microscopique, dans des images vives, *de l'Ange de la faim*, ou de *la pelle de cœur*. Mais au-dessus de cette possession de cette expérience vécue par Oskar Pastior se superpose la propre existence de celle qui a entendu de sa grand-mère comment les russes les a déshérités et de celle qui a été témoin au trauma de sa mère, déportée pour cinq ans dans un camp de concentration de l'Union Soviétique. Tous ces éléments se raniment au moment où Pastior lui fournit toute une série d'images, d'informations, et après sa mort, en 2006, Herta Müller doit finir le livre. L'auteur lui – même donne des explications sur l'importance d'une deuxième main qui écrit l'histoire et sur la richesse des informations que le livre apporte sur l'écrivain :

Il n'y avait que trente ou quarante pages mises sur le papier et le reste étant des notes. Des centaines de détails très précis, mais rien qui les lie, aucune action et seulement quatre personnages : Trudi Pelikan, Bea Zakel, Tur și Kati-Planton, mais rien d'autre sur elle ; on ne savait qu'elle restait pendant la nuit assise à table dans la baraque et qu'elle était débile. Au prolongement des images de Pastior, j'ai dû inventer mes propres images et histoires que le texte me demandait – je devais m'imaginer que j'étais là dans le camp de concentration, pour que la vie quotidienne que j'avais inventée, la vie du camp devienne une réalité croyable. [Şimonca, 2010].

La confession de l'auteur contient le double enjeu de son entière démarche littéraire : la fiction est structurée sur la réalisation d'un trajet identitaire sur une graphie de la reconstruction de l'être et la configuration identitaire résultée découvre une individualité condamnée à l'aliénation, à une existence insulaire, comme Herta Müller avouait dans d'autres occasions aussi : „J'ai vécu plus de trente ans sous une dictature, en Roumanie. Chaque individu y formait une île proprement dite et le pays entier, était un espace fermé à l'extérieur, surveillé à l'intérieur”. [Müller, 2005: 180].

3. *Le retour à l'espace-origine – une réception*

La publication en 2010 du roman en roumain, mais aussi sa visite proche à Bucarest ont emporté une série de recensions² du roman *La bascule du souffle*. Le principe lovinescian de l'autonomie de l'esthétique semble préoccuper de nouveau les exégètes de la nouvelle génération, et les choses sont regardées ici sans oscillations conceptuelles : l'esthétique est un principe mobile, différencié par le temps, mais qui n'est pas limité par l'ethnique³. Il y a deux directions vers lesquelles se dirige l'ample groupe d'analyses réalisées dans les pages de *l'Observateur culturel* : la dimension esthétique, l'embellissement du langage, et la dimension éthique, la réécriture de l'histoire.

Soit qu'il s'agisse de la force extraordinaire du mot⁴, soit de la marque stylistique unique, tous ceux qui se penchent sur le texte, mettent sur une échelle de valeur élevée l'ordre de surface que le langage impose. C'est l'expression qui instaure l'ordre dans la recomposition d'une existence référentielle ou fictionnelle :

Pourtant le grand atout du roman le constitue son style marqué d'une plume de poète camouflé sous le masque dur du prosateur qui note avec précision, ayant la conscience de l'importance vitale de mettre en évidence des faits atroces cachés sous le tapis de l'histoire. Un style qui s'éloigne du laconisme du roman « Voyage à cloche-pied » (récemment paru à Humanitas Fiction), mais qui garde la phrase courte, frappante, empreinte d'un prosateur qui a compris que la littérature ne pouvait pas faire abstraction de l'expérience personnelle, de drames intimes de l'être et de l'histoire qui lui a confisqué à un moment donné la vie [Răsuceanu, 2010].

Paul Cernat attire l'attention sur la manière dans laquelle on arrive à ce tissu dense des mots : ils sont déterminés d'une perception somatisée, massive de l'univers obtenue d'une acuité permanente de celui qui enregistre les scènes. Avec une expérience et une expression qui rencontrent celles de Max Blecher ou Norman Manea, Herta Müller avoue sa propre expérience mais réalise, selon l'opinion du critique une « destruction textuelle » qui montre de manière subsidiaire une méfiance dans la potentialité du langage : „La révélation de sa propre expérience – déguisée de manière fictionnelle ou assommée d'une manière non-fictionnelle, n'est que l'une des modalités de ce « traitement », de ce « remède contre la peur ». Une autre serait la destruction textuelle, la suspicion généralisée à l'adresse du langage, des mots, des conventions d'un Pouvoir menaçant, disseminé diffus, qui rend le réel malade et altère l'humanité environnante ” [Cernat, 2010].

4. Des enjeux identitaires dans le roman « La bascule du souffle »

Analysé du point de vue discursif, le roman *La bascule du souffle* se relève comme une écriture à plusieurs niveaux, qui se montre edificatrice pour l'identification d'un paradigme de la subjectivité et pour la typologie de l'espace autobiographique. Étant inclus dans la catégorie des autofictions atypiques, où la responsabilité du discours revient à une instance qui vit comme personnage du texte, *La bascule du souffle* reste tributaire à la grille du discours autofictionnel par la présence à six lois de ce type de discours postulées par Philippe Gasparini: la désignation roumaine, la priorité du récit, la recherche d'une forme originelle d'expression, la reconfiguration du temps linéaire (il opère avec des sélections, des intensifications, des fragmentations, des stratifications, des interférences), l'utilisation du présent dans la narration, la présence d'une stratégie d'attirer le lecteur.

Dans ce contexte de réalisation d'une intersubjectivité, par l'efficacité d'un discours il est nécessaire de réorganiser les signes du texte pour identifier la situation paratopique de l'écrivain. Représentée par Dominique Maingueneau comme repère d'une impossible intégration, la paratopie exprime en même temps l'appartenance et la

non-appartenance, l'impossibilité de l'écrivain de se situer dans un espace ; « La paratopie n'existe que comme une partie intégrante d'un processus créateur. L'écrivain est une personne qui ne trouve pas sa place (dans les deux sens de l'expression) et qui doit construire le territoire de sa propre oeuvre même sur ce manque » [Maingueneau, 2007:105]. Pour un écrivain qui a une identité fragmentée, condamné à une permanente aliénation, la recherche des mécanismes de réalisation de la paratopie textuelle et des finalités de cette démarche de type fictionnel se montre une voie convenable d'identification des formes de manifestation de la crise identitaire *dans et par* le texte.

Rapportant l'histoire racontée, les personnages et la scène du roman à la typologie des paratopies établies par Maingueneau, *La bascule du souffle* se dévoile comme une *pluriparatopie* où les distinctions deviennent superficielles et qui associent une série de formes : la paratopie spatiale se construit sur celles temporelles, identitaires et surtout linguistiques. L'histoire du jeune Leopold Auberg, déporté la nuit de 15 janvier en Ukraine avec beaucoup d'autres représentants de la communauté allemande de Roumanie et des alentours, constitue le lieu de manifestation de certaines obsessions qui appartiennent tant à Herta Müller qu'à Oskar Pastior. Leo Auberg devient ainsi le porteur d'une double hypostase – celle d'une personne qui a un état civil et celle de l'écrivain comme représentant de l'institution littéraire – et il ne se constitue comme image ni pour Herta Müller ni pour Oskar Pastior, il est constitué d'un va-et-vient continu entre les deux individualités.

La situation paratopique de l'écrivain le fait s'identifier à une catégorie qui se soustrait aux hautes qualifications sociales. Ainsi, une subjectivité de la minorité féminine, s'érige en la voix d'une autre minorité- l'homosexualité. La relation qui s'appuie sur la marginalité des deux catégories, fonctionne sur le même principe de la chose secrète⁵, de l'indicible, et établit dès le début l'enjeu du roman – la fonctionnalisation de soi : « Je porte avec moi un bagage silencieux. Je me suis empaquetée dans le silence si profondément et depuis si longtemps que je ne peux guère me dépaqueter dans des mots. Tout ce que je fais quand je parle est de m'empaqueter autrement. » [Müller, 2010: 7].

L'espace de l'écriture donne l'occasion dans le roman d'une reconstruction et d'une destruction de l'identité⁶ qui se réalisent sur plusieurs axes : une mémoire refusée qui fonctionne d'une manière sélective et qui creuse périodiquement ce qui est assimilé à l'obsessif

et au traumatique (« N'importe comment, la nuit fait sa valise noire contre ma volonté, je tiens à le souligner. Je dois m'en souvenir contre ma volonté. Même si je n'en suis pas obligée, c'est moi qui le veut, je préférerais quand même de ne pas être obligée de le vouloir. [*Ibidem*: 30]), une agression des objets (« Parfois les objets du camp se précipitent vers moi, pas successivement mais en meute. C'est comme ça que je sais que les objets qui me hantent ne se soucient guère du souvenir que j'en ai ou pas forcément de ce souvenir mais ils veulent encore me torturer. » [*Ibidem*: 30]) ou par une défection du mécanisme temporel – un présent narratif obsessionnel, la vie que Leo a menée en même temps dans le camp et à la maison. Une exceptionnelle mise en abyme de cet élément est l'horloge de la baraque ayant comme possible propriétaire le tambour Kowatsch Anton : « C'était une horloge à coucou absolument normale, mais le coucou n'était pas normal. Il sortait de la boîte tous les trois quarts d'heure, annonçant une demi-heure et à quinze minutes il annonçait l'heure pile. À l'heure pile, parfois il oubliait totalement de chanter, parfois il chantait faux, doublant ou réduisant de moitié le nombre d'heures. » [*Ibidem*: 96]. Il y a aussi dans ce monde le facteur oppressif, celui qui, dans sa statistique aveugle efface les identités de tous : Corina Marcu, la Roumaine de Buzau, est amenée dans le camp de concentration, parce qu'elle devait remplacer un nom de la liste, le Juif David Lommer, surnommé Lommer – joueur de cithare qui ne savait pas du tout par quel moyen il s'était trouvé comme allemand sur la liste des Russes. Cela marque tout le monde, attribuant une faute à l'origine : « Aucun d'entre nous n'avait participé à la guerre, mais parce qu'on étaient des Allemands les Russes nous considéraient coupables pour les crimes d'Hitler. C'est pareil pour Lommer – joueur de cithare. Il a dû rester avec nous dans le camp trois ans et demi. » [*Ibidem*: 41].

L'incapacité de l'étranger de se situer dans un certain endroit, ouvre dans le roman la dimension spatiale de la paratopie. Si chez les exilés il y a une permanente nostalgie d'un espace d'origine, le roman de Herta Müller semble dire à chaque page « ma place, ce n'est pas ma place », il n'y a pas d'espace d'origine qui constitue un espace origine mais au contraire, un espace contraignant, étranger, où Leo apporte toute une communauté – la valise que celui-ci porte, devient la synthèse de son identité nationale : « La valise en cuir de cochon était le petit coffre du gramophone. Le pardessus était de son père. Le manteau, au col de velours au cou – de son grand-père. Les pantalons

bouffants de son oncle Edwin. Les chaussettes en cuir de son voisin, monsieur Carp. Les gants verts en laine de sa tante Fini. » [*Ibidem*: 5].

Le camp de la steppe russe marque l'éloignement géographique, représentant un espace soustrait au monde qui matérialise la distance constitutive de l'écrivain envers la société qui refuse son identité. La marginalisation de l'endroit est associée ici à une communauté qui déjoue les frontières géographiques et historiques, qui tue l'humanité tout comme Lancia sortie du camp dans la steppe écrase sous les roues de sa voiture les hamsters étourdis, captivés par le bruit du camion (« Les Russes ont eux-aussi leurs méthodes »).

Le rapport homme-espace rappelle dans une réflexion inverse la dépossession de l'individu par l'histoire. D'abord Leo prend en possession le camp comme s'il était un espace temporel et étranger : « Des semaines plus tard, quand l'homme qui apportait le pain, sortait avec le chariot vide du camp le mot HÔTEL m'est revenu à l'esprit [...]. Je me suis jeté dans le lit, sale comme j'étais et je me suis dit : Personne n'a besoin de clés ici à l'hôtel. Sans bureau de réception, la maison est ouverte – un état de choses comme en Suède » [*Ibidem*: 44]. La demeure temporaire devient plus tard *à la maison* : « Dans le camp je suis chez moi, la sentinelle du matin m'a reconnu, elle m'a fait signe d'entrer par la porte. [...] À quoi bon une permission dehors le camp ? J'appartiens au camp et le camp m'appartient ». [*Ibidem*: 139], et à la fin le transfert, l'intériorisation se produisent : « Le camp s'étend de plus en plus de l'aire de la tempe gauche jusqu'à l'aire de la tempe droite. De cette manière, je suis obligé de parler de ma tête comme d'un terrain, le terrain d'un camp. » [*Ibidem*: 283]. Le processus lent de prise en possession reflète aussi l'obsédant écart entre l'expérience et la verbalisation de l'expérience qui fini comme pour Herta Müller par « un exil du soi » [Crihană, 2013: 198].

Reconnu unanimement⁷ est le fait que la prose d' Herta Müller adhère vers une liberté de l'écriture, vers une écriture associative, bifurquée, qui ne peut pas constituer une histoire de la personne, mais qui peut conduire à une émergence de l'inscripteur⁸, en se construisant ainsi *une identité énonciative*. *L'Aventure de la langue*, comme la nommait Serge Doubrovsky, apparaît surtout au niveau de la phrase et du mot. La présence des figures de construction et des figures de mot font que le type classique de phrase soit systématiquement démolie :

La faim est un objet.

L'ange est monté au cerveau.

*L'ange de la faim ne pense pas. Il pense juste.
 Il ne pense jamais.
 Il connaît mes limites et il a sa direction.
 Il sait d'où je proviens et connaît son effet.
 Il a tout su juste avant de m'avoir rencontré et il connaît mon avenir.
 Il pend comme le vif-argent dans tous les capillaires. Le sucré du palais.
 La pression de l'air a serré l'estomac et le thorax. Trop de peur.
 Tout est devenu facile. [Müller, 2010: 140].*

Au niveau du code linguistique, on enregistre au moins deux opérations qui ont comme finalité l'embellissement de la langue et qui affectent premièrement les axes de la communication : sur l'axe paradigmatique on réalise une sélection aléatoire qui provoque la *rupture* de type contextuel à cause de leurs incompatibilités et sur l'axe syntagmatique apparaît l'asyntaxisme comme une dysfonction des opérations combinatoires : « Car avant la mort par manque de vivre, un lapin blanc pousse sur le visage de l'homme. Et alors on se dit qu'il est inutile de gaspiller le pain sur celui-ci, il ne vaut pas la peine de se nourrir car bientôt le lapin aura fait son temps. C'est pourquoi le pain échangé à ceux qui ont un lapin blanc s'appelle le „pain des joues” » [*Ibidem*: 118].

La construction du roman se sert de la même technique du collage, devenue une constante de la prose de l'écrivain et interprétée comme « a textual metaphor for trauma » [Marven, 2007:123], et qui pourrait représenter le refus de toute forme de mettre dans une forme unitaire du discours, l'expression textuelle de la négation du totalitarisme. Les histoires apparemment disparates qui composent le discours roumain font la preuve d'une identité divisée à une lutte permanente entre *mémoire* (représentée dans le texte par une série de métaphores récurrentes – « la pelle de cœur », « le lapin blanc », « le mouchoir blanc » et culminant par la manipulatrice prédiction de sa grand-mère « Je sais que tu reviendras ! » et *l'oubli* et d'ici l'un des thèmes centraux du roman qui prend la forme de l'obsession récurrente de Leo de ne pas être oublié par sa famille. « La carte postale avec mon frère suppléant je l'ai mise à côté du mouchoir blanc au fond de la valise. Sur la carte postale il n'y avait qu'une seule ligne et je n'étais pas du tout mentionné. Ni même dans l'espace blanc, sous la ligne écrite » [*Ibidem*: 207] ou du monde entier :

Je m'imagine parfois être mort il y a une centaine d'années et que les plantes de mes pieds sont transparentes. Quand je regarde dans ma tête

par l'ouverture éclairée de la porte, au fond tout ce qui compte pour moi il n'est que cet espoir acharné et en même temps timide que quelque part, quelqu'un pourrait penser à moi. Même s'il ne peut pas savoir où je me trouve à ce moment-là. Il est possible que je sois le vieillard édenté qui se trouve en haut, à gauche, sur l'inexistante photo des noces, et en même temps l'enfant maigre dans la cour d'une école inexistante. [*Ibidem*: 210].

Il est intéressant de savoir comment, des jeux de la mémoire et de l'oubli naît la fiction qui doit construire une identité en réinventant la réalité (l'inexistante photo et l'inexistante cour de l'école marquent le trajet existentiel).

5. *En guise de conclusion*

« Quand Oskar Pastior est mort à l'improviste en 2006, j'avais quatre cahiers pleins de notes, et en plus, des esquisses de quelques chapitres. Après sa mort j'ai été comme paralysée. [...] Ce n'est qu'après une année que je me suis décidée de me séparer de „nous” et d'écrire seule un roman. Mais je n'aurais pas pu le faire sans les détails d'Oskar Pastior sur la vie quotidienne du camp. » [*Ibidem*: 288]. Ces mots, extraits de *Fin* du roman reflété entièrement la manière dans laquelle on a écrit le roman, de l'état embryonnaire à celui final mais aussi la valeur de discours récupérateur du roman-écrire seule un roman est pour Herta Müller un essai de se réconcilier avec l'histoire.

Bibliographie

- Bernic, Corina, „În «cealaltă țară »”, in *Observator cultural*, nr. 543, sept. 2010.
- Bauer, Karin, «Patterns of Consciousness and Cycles of Self-destruction. Nation, Ethnicity and Gender in Herta Müller's Prose», in P. Herminhouse & M. Mueller (eds.), *Gender and Germanness: Cultural Productions of Nation* (263-275), Berghahn Books, New York, 1997.
- Crihană, Alina, „The Exile Memoirs – between the Identity Discourse and the Critique of the Totalitarian Ideologies: Herta Müller's Case”, in *Procedia - Social and Behavioral Sciences* nr. 63 / 2012, pp. 41-48.
- Crihană, Alina, *Scritorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.

- Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008.
- Mainueneau, Dominique, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, Institutul European, Iași, 2007.
- Marven, Lyn, „«So fremd war das Gebilde»: The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages”, in J. Preece, F. Finlay & R. J. Owen (Eds.), *New German Literature: Life-writing and Dialogue With the Arts* (123-142), Bern, Peter Lang, 2007.
- Müller, Herta, *Regele se înclină și ucide*, Polirom, Iași, 2005.
- Müller, Herta, *Leagănul respirației*, Humanitas, București, 2010.
- Răuceanu, Andreea, „În ritmul sacadat al inimii”, in *Observator cultural*, nr. 543, septembrie 2010.
- Șimonca, Ovidiu, „«Literatura nu acuză, când scrii tendențios nu faci literatură», Interviu cu Herta Müller”, in *Observator cultural*, nr. 543, septembrie 2010.

Notes

- ¹ Dans l'ouvrage *Metahistory* (1973), Hayden White argumente le fait que l'histoire ne peut être vue que comme une métahistoire, c'est-à-dire un métatexte. Perçu comme une narration, l'histoire est faite de fictions verbales, dont le contenu est en égale mesure inventé et découvert.
- ² Dans le numéro 543 de 24 septembre 2010, de l'hebdomadaire de culture *l'Observateur Culturel*, sont publiés dans la rubrique *Événement*, une série de dix articles à l'occasion de la visite de Herta Müller à Bucarest (http://www.observatorcultural.ro/543-24-Septembrie-2010*numberID_911-summary.html).
- ³ Dans l'article „Herta Müller, une année après Nobel ”, Liviu Antonesei parle des droits de revendication du prix Nobel obtenu par Herta Müller en 2009, disant qu'au-delà des critères éthiques, politiques ou géographiques, le prix n'appartient ni à la Roumanie, ni à l'Allemagne, mais à Herta Müller, l'écrivain. (Liviu Antonesei « Une année après Nobel », dans *l'Observateur Culturel*, nr.543/24 /09/2010).
- ⁴ Voir Corina Bernic, l'article « Dans l'autre pays », dans *l'Observateur Culturel*, nr.543/24 /09/2010.
- ⁵ Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir parle d'une certaine appétence des femmes pour la discrétion. Des existences destinées au silence, obligées de rester à l'ombre de ces histoires privilégiées et devenues des matrices narratives de la tradition littéraire. Marquées par fragmentation, séparées de la vision masculine totalitaire, les discours féminins deviennent l'expression de la marginalisation et de la différence.
- ⁶ Le syntagme est emprunté à l'étude d'Alina Crihana *The Exile Memoirs – between the Identity Discourse and the Critique of the Totalitarian Ideologies: Herta Müller's Case*. L'auteur attribue à l'écriture d'Herta

Müller une fonction *thérapeutique-exorciste* réalisée par une double démarche: un exercice de reconstruction de l'identité personnelle et l'un de démolition de l'idéologie communiste.

⁷ Herta Müller reçoit en 2009 le prix Nobel pour littérature, distinction accordée pour „la densité de la poésie et la sincérité de la prose à l'aide de laquelle elle a décrit d'une manière expressive l'univers des déracinés”.

⁸ Dominique Maingueneau distingue trois instances des formes de subjectiver dans le discours littéraire: personne, écrivain, inscripteur. Il appelle inscripteur l'instance qui subordonne en même temps toutes les formes de la subjectivité énonciative en qualité d'énonciateur d'un certain texte et font la preuve des capacités stylistiques qui rendent unique et irrépérable l'acte littéraire du créateur.