

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉMOIRE DU TEMPS VÉCU ET POÉTIQUE DU TEMPS SCULPTÉ DANS *LA
SUPPLICATION* DE SVETLANA ALEXIEVITCH

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉMILE MERCILLE-BRUNELLE

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, un grand merci à ma plus grande alliée dans ce projet, ma directrice, Johanne Villeneuve, pour son dévouement, sa confiance et ses commentaires, qu'il s'agisse d'encouragements, de suggestions ou de critiques. Merci de m'avoir fait découvrir Andreï Tarkovski, qui a changé ma vie.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à mes parents pour leur présence à mes côtés tout au long de cette aventure. À mon père pour son immense générosité et la passion du cinéma qu'il a su éveiller en moi, et à ma mère qui, outre son soutien indéfectible, m'a ouvert au monde de la littérature que je ne quitterai jamais. Merci également à vous deux pour votre grande capacité d'aimer.

Une dernière mention pour tous ceux dont les voix continuent de s'exprimer dans ma mémoire, car c'est toujours en me référant à leur dialogue que je prends conscience du temps.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA PERCEPTION ORIGINALE DE TCHERNOBYL	6
1.1 La perception chez Alexievitch	6
1.1.1 La perception pure dans <i>La supplication</i>	11
1.1.2 Perceptions d'une mort nouvelle et de l'amour	17
1.1.3 La perception chez Tarkovski	23
CHAPITRE II LA PERSPECTIVE HISTORIOGRAPHIQUE DE LA SUPPLICATION.....	25
2.1 L'opération historiographique	25
2.1.1 Phase documentaire : le témoignage	26
2.1.2 Le caractère de signifiante des documents archivés.....	28
2.2 Explication/compréhension	30
2.3 L'interprétation en histoire	33
CHAPITRE III PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉMOIRE	36
3.1 De l'empreinte de cire aux oiseaux du colombier chez Platon.....	36
3.2 La reconnaissance attentive	38
3.2.1 La théorie des plans de conscience	45
3.2.2 L'émergence des idées générales.....	48
3.3 Le mouvement de la remémoration	53
CHAPITRE IV ÉTAT TEMPOREL DU PRÉSENT DANS L'ACTE DE RACONTER.....	56
4.1 La théorie du temps chez saint Augustin.....	56
4.1.1 Le temps comme distension de l'esprit.....	64
4.1.2 Discordance temporelle.....	68
CHAPITRE V LA CONFIGURATION NARRATIVE DE <i>LA SUPPLICATION</i>	71
5.1 L'acte poétique de mise en intrigue de la mémoire déclarée.....	71

5.1.1 La <i>mimèsis</i> et le <i>muthos</i> de <i>La supplication</i>	72
5.1.2 La « surélévation » de la temporalité humaine par le <i>muthos</i> de <i>La supplication</i> ..	76
5.2 La configuration narrative des textes de <i>La supplication</i>	81
5.2.1 La « référence métaphorique » de <i>La supplication</i>	85
5.2.2 La concordance discordante de <i>La supplication</i>	89
5.2.3 La <i>catharsis</i> aristotélicienne	94
 CHAPITRE VI POÉTIQUE DU TEMPS SCULPTÉ DANS <i>LA SUPPLICATION</i>	 102
6.1 Les conceptions du temps et du rythme chez Tarkovski	103
6.2 La reconnaissance du sens de l'amour.....	108
6.2.1 Lecture croisée de <i>Stalker</i> et de <i>La supplication</i>	111
6.2.2 Opposition entre la mémoire et la mort	115
 CONCLUSION.....	 122
 BIBLIOGRAPHIE.....	 129

RÉSUMÉ

Notre projet de mémoire s'intéresse à la représentation poétique du temps dans *La supplication* de Svetlana Alexievitch. Nous nous proposons de suivre de manière chronologique la démarche de l'écrivaine biélorusse qui enregistre les témoignages de rescapés de Tchernobyl avant d'en remanier poétiquement (au sens aristotélicien) la temporalité afin de restituer les empreintes émotionnelles que leurs souvenirs ont gravées au cœur de leur mémoire depuis le contact originaire du corps humain avec les radiations. En prenant principalement appui sur la théorie de la perception pure chez le philosophe Henri Bergson, notre premier chapitre s'intéresse à l'impression générale d'incompréhension à laquelle se réfèrent de nombreux témoins de *La supplication* et que nous tenons pour un effet des radiations sur la conscience humaine. Quant à notre second chapitre, il prend pour objet l'usage spécifique que fait Svetlana Alexievitch de l'outil du témoignage que nous définissons à l'aide de l'analyse de l'opération historiographique par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Les deux chapitres suivants restent dans le sillage de cette étude du témoignage, mais en remplaçant le cadre analytique de l'historiographie par celui d'une phénoménologie de la mémoire qui conjoint une application du phénomène de la reconnaissance attentive tel que théorisé par Bergson dans *Matière et mémoire* et la lecture de la méditation du temps chez saint Augustin par Ricœur dans *Temps et récit*. Dans ces deux chapitres centraux de notre recherche, nous soutenons que le déroulement du témoignage se subordonne entièrement à la dimension temporelle de la mémoire du témoin. Quant à notre cinquième chapitre, il s'intéresse à l'inversion de ce rapport de subordination par la « configuration narrative » des monologues, qui met cette fois la mémoire du temps vécu au service de la mise en intrigue par laquelle s'accomplira la poétique d'Alexievitch dans *La supplication*. Ce chapitre en deux parties sur l'agencement poétique des témoignages en monologues aboutit finalement à une analyse des représentations poétiques de l'amour que le lecteur extrait de la « référence métaphorique » du temps qu'il découvre dans *La supplication*, dont le monologue final fera l'objet d'une lecture croisée avec le film *Stalker* du cinéaste russe Andreï Tarkovski.

Mots clés : Svetlana Alexievitch, *La supplication*, Paul Ricœur, Henri Bergson, mémoire, temps, souvenir, émotion, témoignage, perception, Tchernobyl, Aristote, Andreï Tarkovski, *Stalker*, saint Augustin.

INTRODUCTION

*La supplication*¹ de Svetlana Alexievitch est défini par Lionel Ruffel comme un « montage-agencement de témoignages de rescapés de Tchernobyl² ». Au sujet de cet événement, rappelons qu’au nord de l’Ukraine, à la frontière de la Biélorussie, « [l]e 26 avril 1986, à 1h23, une série d’explosions détruisit le réacteur et le bâtiment de la quatrième tranche de la centrale nucléaire de Tchernobyl. Cet accident est devenu la plus grande catastrophe technologique du 20^e siècle³ ». À la suite de l’explosion, « parmi les 50 millions de radionucléides propulsés dans l’atmosphère, 70 % retombèrent sur le sol de la Biélorussie » (LS, p. 8). Vers la fin des années 1990, le nombre de personnes vivant dans une région contaminée par les radiations était estimé à « 2,1 millions de personnes, dont sept cent mille enfants. Dans les régions de Gomel et de Moguilev (qui ont le plus souffert de la tragédie), la mortalité est supérieure de 20 % à la natalité. » (LS, p. 8)

Une dizaine d’années après la catastrophe nucléaire, au cours d’entrevues enregistrées par Alexievitch, des témoins font le récit de leurs souvenirs en progressant « vers le fond⁴ » d’eux-

¹ Svetlana Alexievitch, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*, trad. G. Ackerman, P. Lorrain, Paris, J’ai lu, coll. « Document », 1998 [1997], 250 p. Le titre *La supplication* est, en russe : *Prière de Tchernobyl*.

² Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n°166, « Usages du document en littérature. Production - Appropriation – Interprétation », Juin 2012, p. 16.

³ Svetlana Alexievitch, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*, *op. cit.*, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte avec la mention LS.

⁴ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *Œuvres*, trad. G. Ackerman, P. Lorrain, A. Coldefy-Faucard, P. Lequesne, Paris, Actes sud, coll. « Thesaurus », 2015, p. 14.

mêmes. Ultiment, « l'expérience vivante et singulière⁵ » relatée par chaque témoignage vise à faire surgir les « sentiments » (LS, p. 31), « émotions⁶ » et impressions qui, enfouis dans les souvenirs, « restent toujours en marge⁷ » de l'histoire : « Je m'efforce de rapporter par la parole une autre dimension, de transmettre mes sentiments d'alors... » (LS, p. 114) Ce surgissement inspirera aux témoins des pensées qui porteront, comme le mentionne le témoin Irina Vassilieva dans *La fin de l'homme rouge*, sur « les deux choses les plus importantes : l'amour et la mort⁸ ». Alexievitch « guette le moment où [les témoins] sont en état de choc, quand ils évoquent la mort ou l'amour. Alors leur pensée s'aiguise, ils sont tout entiers mobilisés. Et le résultat est souvent magnifique⁹ ».

Dans leur article intitulé « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », Galia Ackerman, co-traductrice de *La supplication* en France, et Frédérick Lemarchand résumant l'essentiel de la méthode employée par l'écrivaine : « Selon ses propres affirmations, elle collecte pour chaque livre cinq cents à sept cents témoignages, puis les trie pour n'en sélectionner que quelques dizaines, particulièrement poignants, et en faire finalement "un roman des voix"¹⁰. » Ce passage du témoignage au récit exige la modification du « document originel par sa soumission à des procédés tels que le découpage et le montage¹¹ ». Ces procédés, qui impliquent parfois même la réécriture de phrases ou de

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, tr. S. Benech, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2013, p. 22.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 605.

⁹ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Galia Ackerman, Frédérick Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *Tumultes*, n° 32-33, « Au cœur de l'Europe, quand un monde s'est écroulé », 2009, p. 31-32.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

paragraphe, sont des opérations de « configuration narrative », pour reprendre la terminologie du philosophe Paul Ricœur¹². Selon Galia Ackerman et Frédérick Lemarchand,

il ne s'agit pas, [...] contrairement aux apparences, de témoignages bruts : la parole de chacun est soigneusement traitée, découpée et arrangée de telle sorte qu'elle devienne un élément constitutif d'un agencement artistique. Selon ses propres définitions, Svetlana Alexievitch essaie de créer [...] « un chœur des voix », où chaque partie vocale est orchestrée par l'écrivain¹³.

Avant d'entamer notre analyse de *La supplication*, considérons la critique formulée par ces deux auteurs à l'endroit de l'aspect documentaire de l'œuvre d'Alexievitch, désigné selon eux par « le fait même d'indiquer les noms, l'âge, [et] la fonction de chaque personne interrogée¹⁴ » en vue d'entretenir « l'apparence » de « témoignages bruts ». Dans le cas de *La supplication*, cet aspect documentaire est directement évoqué par l'auteure qui, dans son texte d'introduction, attribue à son œuvre une authenticité historique : « Un événement raconté par une seule personne est son destin. Raconté par plusieurs, il devient l'Histoire. (LS, p. 32) On peut aussi lire, placé sous le titre au début de l'ouvrage, la mention « Document » (LS, p. 3). Selon la critique, cet aspect documentaire se réduirait à un effet trompeur dans la mesure où plusieurs témoignages auraient été dénaturés par des réécritures successives de passages spécifiques, ce qui impliquerait notamment l'addition « d'éléments stylistiques [...] sortis tout droit de l'imagination de l'auteur » afin de « renforcer la dimension tragique¹⁵ » des récits. Ainsi, même si « Svetlana Alexievitch [...] n'insiste pas sur le côté documentaire de son œuvre¹⁶, » elle entretiendrait une « confusion chez le lecteur par » l'invention « d'une esthétique du témoignage¹⁷ ». Lemarchand et Ackerman en concluent que l'on « devrait évaluer l'œuvre d'Alexievitch [...] avec des critères littéraires, plutôt que d'y chercher des

¹² Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1983, 404 p.

¹³ Galia Ackerman, Frédérick Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *op. cit.*, p. 34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*

vérités documentées comme l'a trop souvent fait la presse française et internationale¹⁸. » Pour nous, ces nombreuses marques de l'aspect documentaire se justifient par leur rôle, qui est de constamment rappeler que chaque monologue constitutif d'un « roman des voix » doit sa composition à l'enregistrement, puis à l'archivage de témoignages. Cette « esthétique du témoignage », qui selon les deux auteurs de l'article a pour effet de « détourner¹⁹ » les propos des rescapés, est le moyen par lequel Alexievitch parvient à restituer une vérité dont la nature n'est pas historique, mais émotionnelle. Dans *La supplication*, cette vérité purement subjective a la particularité d'être directement liée non pas aux faits tels qu'ils se sont effectivement déroulés au moment des événements originaux de Tchernobyl, mais aux souvenirs que les témoins ont conservés de leurs perceptions de la catastrophe nucléaire. Pour nous, l'action du témoignage, même si elle permet aux souvenirs de se réactualiser dans le présent, demeure insuffisante pour représenter leur caractère émotionnel, dont la restitution nécessite la « reconfiguration narrative » de la mémoire telle qu'elle a été déclarée par les rescapés de Tchernobyl au moment des entrevues enregistrées. Cette « reconfiguration narrative » d'un temps à la fois vécu et déclaré, nous la tenons pour l'achèvement d'un processus qui, dès l'étape du témoignage, convoque trois perspectives non littéraires, à savoir la perception originale de Tchernobyl, l'historiographie, ainsi qu'une phénoménologie de la mémoire à laquelle nous consacrons deux chapitres de notre analyse.

Au moment de la mise en écriture, Alexievitch procède ainsi à la reconfiguration de la temporalité du témoignage par l'agencement et le montage des paragraphes et des phrases qui constitueront chacun des monologues de *La supplication*. À la manière du cinéaste russe Andreï Tarkovski, et conformément à cette remarque empruntée à Aristote par Ricœur, l'écrivaine biélorusse « sculpte » une temporalité dont le but est de « mettre sous les yeux²⁰ » du lecteur ce que le rescapé de Tchernobyl « a appris, deviné, découvert sur lui-même et dans son attitude envers le monde » (LS, p. 30-31). Les trois perspectives non littéraires se subordonneront dès lors à l'acte poétique de mise en intrigue qui, chez Alexievitch, vise à

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ Aristote, *Rhétorique*, t. III, trad. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 2011 [1973], (1411 b 24), cité par Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1975, p. 389.

« [r]econstituer les sentiments, et non les évènements ». (LS, p. 31) Ce qui l'intéresse, ce n'est pas « l'histoire des faits, mais celle des âmes²¹ ». Le témoignage n'est donc que l'étape transitoire et nécessaire visant à préparer les opérations « poétiques » de « configuration narrative » par lesquelles Alexievitch parvient à restituer les empreintes émotionnelles que les souvenirs des perceptions de Tchernobyl ont gravées dans « l'âme » des témoins au moment des évènements originaires : « tout commence pour moi à l'endroit même où se termine la tâche de l'historien : que se passe-t-il dans la tête des gens [...] après l'explosion de Tchernobyl²² ? » L'avènement de la configuration narrative du temps raconté dans *La supplication* est donc anticipé par l'enregistrement de tout témoignage qui, en pavant sa route sinueuse, est parvenu à dévoiler, pour reprendre les mots de Ricœur, des « trésors enfouis de la mémoire²³ ».

²¹ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 14. Il faut entendre par âme le terme russe « *doucha* », qui est le siège des sentiments, de la pensée et qui comporte, comme en français, un sens spirituel.

²² *Ibid.*

²³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2000, p. 575.

CHAPITRE I

LA PERCEPTION ORIGINNAIRE DE TCHERNOBYL

1.1 La perception chez Alexievitch

Considérons tout d'abord l'importance de la perception dans l'œuvre d'Alexievitch, notion à laquelle Bergson fait allusion dans *Matière et mémoire* lorsqu'il suppose que le monde matériel est constitué par « des objets, ou, si l'on aime mieux, des images, dont toutes les parties agissent et réagissent par des mouvements les unes sur les autres²⁴ ». Comme le mentionne Frédéric Worms, Bergson tient pour des images tous les « corps étendus (c'est-à-dire qui occupent un espace à trois dimensions)²⁵ », alors que la *matière* est précisément « l'ensemble des *corps* (ou des images) et de leurs relations de nature spatiale²⁶ ». Ces images sont perceptibles à la fois par les « qualités sensibles de la matière²⁷ » qui agissent directement sur notre corps, et par la faculté de notre conscience à les convertir en « représentations²⁸ » dans un « moment présent²⁹ ». Ce dernier « est constitué par la coupe quasi instantanée que notre perception pratique dans la masse en voie d'écoulement³⁰ » formée par « l'ensemble des

²⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012 [1939], p. 71.

²⁵ Frédéric Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, coll. « vocabulaire », 2000, p. 41.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 72.

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 154.

³⁰ *Ibid.*

*images*³¹ » de la *matière*, « et cette coupe est précisément ce que nous appelons le monde matériel³² ». Dans la « continuité de devenir³³ » d'un « présent qui recommence sans cesse³⁴ », les images constituant le monde matériel nourrissent notre perception, à savoir ce « système d'actions naissantes qui plonge dans le réel par ses racines profondes³⁵ » afin de « dessine[r] précisément dans l'ensemble des images, à la manière d'une ombre ou d'un reflet, les actions virtuelles ou possibles³⁶ » du corps.

C'est dans la mesure où elle est capable de « discernement³⁷ » dans sa faculté à « diminuer [l'objet] de la plus grande partie de lui-même³⁸ », c'est-à-dire à prélever « certaines parties par certains côtés³⁹ » d'un « point matériel⁴⁰ », que la perception est dite consciente : « Percevoir consciemment signifie choisir, et la conscience consiste avant tout dans ce discernement pratique⁴¹. » Dans son choix du « résidu⁴² » de matière qu'elle convertira en une représentation, la conscience, qui est aussi appelée, comme le rappelle Frédéric Worms, « l'esprit dans la philosophie de Bergson⁴³ », est toujours motivée par les expériences passées : « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée⁴⁴. » Ainsi, en réaction au

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 154.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴³ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les grands livres de la philosophie », 1997, p. 139.

⁴⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 30.

contact avec les images de Tchernobyl, la « perception consciente⁴⁵ » des témoins s'imprènerait des souvenirs accumulés dans leur mémoire lorsqu'elle dessine les actions virtuelles « ou possibles⁴⁶ » du corps : « Nous nous efforcions tous, inconsciemment, de calquer notre attitude sur quelque chose que nous connaissions déjà. Cela est resté gravé dans ma mémoire. » (LS, p. 116) Nous dirons donc que les souvenirs racontés dans *La supplication* se constituent d'allusions à des perceptions qui se sont à l'origine elles-mêmes imprégnées de souvenirs. Ces perceptions ont toutes été, au moment de l'événement, le fruit du discernement de « l'esprit⁴⁷ », et puisque ce dernier perçoit la matière « comme image, il ferait d'elle, en elle-même, une image⁴⁸ » qu'il déposerait ensuite dans la mémoire. L'action du témoignage convoque le rappel de souvenirs qui devront parcourir l'un des chemins séparant les pôles de la « mémoire pure⁴⁹ » et de la « perception présente⁵⁰ » : « Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action⁵¹. » Sur le long de cette route, la forme intermédiaire du souvenir est celle que Bergson appelle « l'image-souvenir⁵² », ou le « souvenir-image⁵³ », ce qui indique bien, comme l'indique Denis Forest, « la nature mixte de l'état ainsi désigné : en tant qu'image, l'image-souvenir participe du présent comme les images proprement dites [...] ; en tant que souvenir, elle est reliée à un arrière-plan mental dont elle se détache⁵⁴. »

Voyons maintenant l'état particulier dans lequel, au moment même des événements de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, la perception consciente des témoins procède au discernement des images environnantes par l'extraction de « résidus » qu'elle convertira en

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵² *Ibid.*, p. 103.

⁵³ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁴ Denis Forest, « Notes », *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 321.

« représentations ». Tout d'abord, nous pouvons supposer que la retombée des radionucléides sur le territoire de la Biélorussie aurait perturbé le mouvement d'écoulement ainsi que la consistance de la matière : « Tchernobyl est le contenu principal de leur monde. Autour d'eux et dans leur for intérieur, il empoisonne tout. Pas seulement la terre et l'eau. Tout leur temps. » (LS, p. 32) Cette double perturbation pourrait être l'effet d'un empoisonnement des images causé par les radiations et qui se répandrait sur le corps et jusqu'à la conscience des témoins par l'intermédiaire de leurs perceptions : « Je sens qu'une chose totalement inconnue de moi détruit tout mon monde antérieur, rampe, se glisse à l'intérieur de moi-même. » (LS, p. 130) Dans *La supplication*, les témoins se réfèrent au mouvement d'écoulement de la matière empoisonnée lorsqu'ils expriment des perceptions temporelles : « Nous autres, Biélorusses, nous n'avons jamais eu d'éternité. [...] Mais elle nous a été enfin concédée. Notre éternité, c'est Tchernobyl... » (LS, p. 199) Quant à l'empoisonnement de la consistance de la matière, il est évoqué par les descriptions de perceptions matérielles d'images que nous classons en deux types spécifiques, le premier concernant la vue de corps humains qui se désagrègent au contact des radiations : « Lorsque je le soulevais, des morceaux de peau restaient collés sur mes mains » (LS, p. 23). Le second type, qui engloberait toutes les images issues de la nature et extérieures au corps humain, comprendrait notamment l'ensemble des animaux vivant à l'intérieur de la « zone de Tchernobyl » (LS, p. 37) : « Dans les premiers temps, les chiens et les chats se nourrissaient d'œufs. Il y en avait beaucoup car les poules étaient restées. Puis, lorsque les œufs se sont faits rares, ils ont mangé ces dernières. Les renards aussi mangeaient les poules. Ils s'étaient installés dans les villages, avec les chiens. » (LS, p. 103) Aux perceptions conscientes de ce second type d'images correspondraient aussi les regards que les témoins ont portés vers le ciel au moment de l'explosion du réacteur : « Je revois tout cela de mes yeux : une lueur framboise, flamboyante. Le réacteur semblait être éclairé de l'intérieur. Ce n'était pas un incendie ordinaire, mais une luminescence. C'était très beau. Je n'ai rien vu de tel, même au cinéma. » (LS, p. 153) Mais derrière le « rayonnement⁵⁵ » de cette « sorte de lueur⁵⁶ » se tenait « un énorme nuage noir⁵⁷ », « tellement noir » (LS, p. 227) et dont « la pluie

⁵⁵ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

drue » (LS, p. 227), « [d]ans les jours suivants⁵⁸ », a donné aux « flaques [...] des couleurs invraisemblables⁵⁹ ». Les enfants croyaient que « c'était le pollen des fleurs... » (LS, p. 227). Ces flaques « devenaient noires, jaunes, vertes, fluorescentes⁶⁰ », alors que « les sapins et les pins ont viré au rouge, puis au roux⁶¹. » Pendant « la première pluie radioactive » (LS, p. 148), plus tard « appelée "pluie noire" » (LS, p. 148), les « gouttes roulaient comme du mercure. » (LS, p. 206) Dans les villages, « des petits trous brûlés » (LS, p. 78) sont apparus « sur les feuilles, surtout celles des cerisiers » (LS, p. 78) », tandis que le césium, avec sa « couleur d'encre » (LS, p. 38) « trainait par terre, luisant, par morceaux... » (LS, p. 38) Sous la forme « [d]e petits cristaux qui brillaient » (LS, p. 78), les radionucléides se sont insérés « dans le sol » (LS, p. 38) de la Biélorussie, ouvrant de nouveaux horizons à l'empoisonnement des images qui seront perçues par les témoins : « Je ne pouvais pas dormir, la nuit. Dès que je fermais les yeux, quelque chose de noir bougeait et tournait, comme si la matière était vivante. Des couches de terre vivantes... » (LS, p. 97)

Concernant les perceptions matérielles de la matière empoisonnée, les témoignages de *La supplication* retracent aussi les actions qui les ont suivies au moment des événements : « même la plus petite couture lui faisait une plaie. Je me suis coupé les ongles jusqu'au sang pour ne pas l'accrocher ». (LS, p. 23) Cet extrait du témoignage livré par la « voix solitaire » (LS, p. 11) du prologue montre que sa constatation de l'effet des plis et des coutures sur la peau de son mari l'a convaincue de se couper les ongles. Dans chaque témoignage de *La supplication*, nous retrouvons la forme d'une alternance entre les souvenirs des images ayant été matériellement perçues au contact de Tchernobyl, et ceux des actions naissantes qui leur ont succédé dans le temps. Dans une perspective bergsonienne, cette dynamique donne lieu à la relation entre les sensations « que nous mêlons de l'intérieur de notre corps à l'image [perçue] des corps extérieurs⁶² », et les mouvements qui, tels des actions, complètent ces sensations : « Étendu

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 59.

dans l'espace, mon corps éprouve des sensations et en même temps exécute des mouvements⁶³. » Les contenus de chaque témoignage de *La supplication* nous évoquent l'extraction originare par laquelle la perception matérielle capte, dans la matière, les qualités sensibles d'images marquantes avant de les rapporter « à l'action possible d'une certaine image déterminée, [le] corps [des témoins]⁶⁴. » Les sensations suscitées par chacune des perceptions matérielles seront prolongées en actions utiles par le corps, qui agira à son tour sur la matière : « Placé entre la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe, mon corps est un centre d'action, le lieu où les impressions reçues choisissent intelligemment leur voie pour se transformer en mouvements accomplis⁶⁵. » Il s'agit, à titre d'exemple, de ces cochons abandonnés à la vue desquels les chasseurs accompliront des actions qui prouveront leur utilité en ayant des répercussions positives sur la vie des animaux : « Il nous arrivait de trouver des cochons dans les remises. Nous les relâchions. Dans les caves, il y avait beaucoup de réserves alimentaires : des cornichons, des tomates. Nous versions le contenu des bocaux dans l'auge des cochons. Nous ne les tuions pas... » (LS, p. 103) Dans une perspective bergsonienne, ce choix de venir en aide aux animaux « s'inspire, sans aucun doute, des expériences passées⁶⁶ » : « La première fois, j'ai tué un renard. J'étais encore gosse. La deuxième fois, c'était une biche... J'ai juré de ne plus jamais en tuer. Elles ont des yeux tellement expressifs... » (LS, p. 100)

1.1.1 La perception pure dans *La supplication*

Cependant, il est admis chez Bergson que toute perception extérieure, avant d'être progressivement recouverte par les souvenirs, naitrait au « plus bas degré de l'esprit, - l'esprit sans la mémoire⁶⁷ » ; mais « la perception "pure", c'est-à-dire instantanée, n'est qu'un idéal,

⁶³ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 153-154.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 250.

une limite⁶⁸. » Considérons néanmoins son application au contexte de *La supplication*. Pour Alexievitch, les difficultés d'adaptation à la matière empoisonnée par les radiations s'expliqueraient par le fait que « notre vieille expérience est insuffisante. Après Tchernobyl, nous vivons dans un monde différent, l'ancien monde n'existe plus. » (LS, p. 31). Ainsi, comme le mentionne Guillaume Grandazzi, « la catastrophe de Tchernobyl ne s'inscrit pas dans la continuité historique, mais constitue bel et bien une rupture dans la temporalité⁶⁹. » Dans les témoignages de *La supplication*, nous trouvons une quantité abondante d'expressions décrivant l'état d'incompréhension, suscité par un « événement pour lequel nous n'avons ni système de représentation, ni analogies, ni expériences » (LS, p. 31), sur la perception consciente des témoins : « Nous avons changé. Tout a changé. Il faut faire de très grands efforts pour le comprendre. Sans parler de l'incapacité de s'exprimer. » (LS, p. 168) Selon le témoin Nikolaï Fomitch Kalouguine, cet état d'incompréhension demeure, « [m]ême aujourd'hui » (LS, p. 44), toujours aussi présent que lors des « premiers jours » (LS, p. 44) : « Je l'ai vécu alors, il y a dix ans, et je le revis tous les jours actuellement. C'est toujours en moi. [...] Je ne suis pas écrivain et je ne pourrai pas le décrire. Mon esprit n'est pas assez vaste pour comprendre. » (LS, p. 44) Comme le mentionne Alexievitch, « [l]es gens se sentaient comme s'ils étaient sur Mars : tout était comme avant, et pourtant c'était un monde différent⁷⁰. » Selon un « enfant de Tchernobyl » (LS, p. 155), « [t]out semblait calme et paisible, beau. Mais, en même temps, quelque chose n'allait pas. » (LS, p. 233) Le témoin Sergueï Gourine, un opérateur de cinéma, éprouve une impression similaire : « Devant ma caméra, des gens travaillaient dans les vergers en fleurs, mais je sentais que quelque chose m'échappait. Que quelque chose clochait. » (LS, p. 115) Depuis la propagation des radiations et l'apparition de la « zone interdite » (LS, p. 32) de Tchernobyl, le monde matériel devient insaisissable aux yeux des témoins : « Dans les lacs et les rivières, on pêche des brochets sans tête ni nageoires. Des estomacs qui nagent... » (LS, p. 134) Ou encore : « Les habitants de Tchernobyl parviennent à avoir des enfants. Mais, en guise de sang, ces derniers ont dans les veines un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 274.

⁶⁹ Guillaume Grandazzi, « L'atome en héritage », dans Guillaume Grandazzi et Frédérick Lemarchand (dir.), *Les silences de Tchernobyl : L'avenir contaminé*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n. 230, 2004, p. 123.

⁷⁰ Paul Virilio et Svetlana Alexievitch, « Être témoins de cet accident du temps », *op. cit.*, p. 158-159.

liquide jaune inconnu. » (LS, p. 134) Comme aveuglée par l’empoisonnement radioactif des images, la mémoire est désormais incapable de guider la perception dans sa compréhension de la matière et son dessin des actions utiles : « J’ai eu alors le sentiment que tout ce qui m’entourait était faux. Que je me trouvais au milieu d’un décor... Je suis encore incapable de comprendre tout à fait. Je n’ai rien lu de tel nulle part... » (LS, p. 115) Reportons-nous au témoignage des chasseurs se souvenant d’avoir nourri les cochons abandonnés. Plus tard dans ce même récit, les trois hommes vont poser de nouvelles actions qui, contrairement aux précédentes, ne nous paraîtront plus réfléchies, mais exécutées de manière complètement mécanique ; après avoir « rempli une benne entière » (LS, p. 104) de carcasses d’animaux tirés à bout portant, pour ensuite la décharger dans une fosse profonde, un caniche noir, blessé mais toujours vivant, essaie de remonter la pente : « Nous n’avions plus de balles, alors nous l’avons repoussé dans la fosse et l’on a jeté de la terre par-dessus. Je le regrette encore à ce jour. » (LS, p. 104) Du point de vue de la perception consciente, cette situation nous évoque l’idée d’une expérience à la limite, absolument inédite et demeurant propre au mystère de Tchernobyl, c’est-à-dire « sans commune mesure avec aucun événement du passé. » (LS, p. 31) En voici un autre exemple, tiré du même témoignage : « J’ai dû tirer à bout portant. Une chienne, au milieu de la route, des chiots autour d’elle. Elle s’est jetée sur moi et je lui ai mis une balle. Les chiots me léchaient les mains, jouaient... J’ai dû tirer à bout portant... » (LS, p. 104) Devant l’obligation d’agir malgré l’incapacité de la mémoire à venir en aide à leurs perceptions matérielles, les témoins ne peuvent se départir d’une impression collective d’aveuglement : « Moi, là-bas, je n’éprouvais rien. Ni dans la tête ni dans l’âme... Des chats, des chiens... Je tirais... C’était un travail... » (LS, p. 106) Sans l’aide de la mémoire, la perception ne peut s’affranchir de son état pur, et demeure « enfermée dans le présent⁷¹ », pour reprendre les mots de Bergson. Il en résulte que l’instantanéité idéale qui définit la perception pure se donne, depuis l’explosion du réacteur, des allures d’« éternité » (LS, p. 199) : « Tchernobyl... Il n’y aura plus jamais d’autre monde. Nous comprenons maintenant que nous n’avons nulle part où aller. [...] Avec Tchernobyl, il s’agit d’une génération désemparée. Nous sommes désarmés... » (LS, p. 143) Comme le constate Guillaume Grandazzi, « la présence invisible, obsédante et irrémédiable de la contamination ne laisse en définitive d’autre choix, à des

⁷¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l’esprit*, op. cit., p. 30.

millions de personnes, que celui de vivre avec Tchernobyl, dans Tchernobyl⁷² ». Depuis le contact avec les radiations, les témoins sont donc confinés, pour reprendre l'expression de Bergson, « au plus bas degré de l'esprit, -l'esprit sans la mémoire⁷³ », où les perceptions pures leur font apparaître la « Zone interdite » (LS, p. 75) comme un mystère perpétuel et incompréhensible : « Mais nous ne savons pas comment tirer le sens de cette horreur. Nous n'en sommes pas capables. Car il est impossible de l'appliquer à notre expérience humaine ou à notre temps humain... » (LS, p. 94)

À la lumière de nos analyses sur la perception pure de Tchernobyl, il y a lieu de s'interroger sur une dynamique de prolongement qui unirait les perceptions matérielles aux perceptions temporelles de la matière empoisonnée. En effet, la persistance de l'état d'incompréhension nous incite à penser que la perception matérielle originaires, par le fait même de demeurer pure, évoluerait en « une autre perception du monde » (LS, p. 143), mais cette fois de nature temporelle, et qui susciterait, selon le témoin Sergueï Vassilievitch Sobolev, « une sensation de sédentarité tragique (LS, p. 143) : « Tchernobyl... Il n'y aura plus jamais d'autre monde. Nous comprenons maintenant que nous n'avons nulle part où aller. » (LS, p. 143) Ainsi, après avoir causé une impression d'aveuglement au moment des événements originaires, la paralysie mnémonique se manifeste à nouveau lors du témoignage, mais cette fois dans la description de perceptions temporelles qui provoquent à la fois un sentiment d'impuissance et des difficultés d'expression : « Il est le plus petit de sa classe. Il n'a pas le droit de courir, de jouer. Si quelqu'un le bouscule par hasard, il saigne, il peut mourir. Il a une maladie du sang dont je ne peux même pas prononcer le nom. » (LS, p. 149-150) Malgré l'incapacité de la mémoire à déchiffrer les mystères de Tchernobyl, il n'en demeure pas moins que sur la possibilité même du témoignage une autre se greffe, à savoir celle de la réactualisation des images-souvenirs dans la conscience. Dans *La supplication*, les survivants doivent réaliser cette possibilité en livrant un combat contre une forme spécifique de l'oubli, que Paul Ricœur qualifierait « de réserve ou de ressource⁷⁴ » en ce qu'elle désigne « le caractère

⁷² Guillaume Grandazzi, « L'atome en héritage », *op. cit.*, p. 126.

⁷³ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 250.

⁷⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 570.

inaperçu de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience⁷⁵. » Dans *La fin de l'homme rouge*, un témoin décrit cet oubli de réserve de la manière suivante : « Je cherche mes mots... C'était comme si je venais de retrouver la mémoire, que j'avais tout oublié pendant longtemps, et voilà que cela m'était revenu. Je m'étais rebranché⁷⁶... » Ainsi, en réponse à ce mystérieux et « énorme nuage noir⁷⁷ » dont l'ombre continue de prolonger l'état pur des perceptions de Tchernobyl, Alexievitch incite les témoins à retrouver, à l'intérieur d'eux-mêmes, une mémoire oubliée du temps vécu. Mais la majorité des survivants font mention de la difficulté collective à se souvenir de situations personnelles liées à la catastrophe nucléaire : « Ces souvenirs me semblent tellement tabous que je n'en ai jamais parlé à personne... » (LS, p. 36) Ou encore : « Je n'ai pas le droit de me souvenir de telles choses. » (LS, p. 65) Le témoin Evgueni Alexandrovitch Brovkine se questionnera même sur la nécessité d'une mémoire de Tchernobyl : « Que valait-il mieux ? Se souvenir ou oublier ? J'ai posé cette question à des amis. Les uns ont oublié, les autres ne veulent pas se souvenir parce qu'on n'y peut rien changer. Nous ne pouvons même pas partir d'ici... » (LS, p. 92) Dans *La supplication*, la destination finale promise par cette réactualisation éprouvante de la mémoire n'est pas la découverte de la clé du mystère de Tchernobyl, qui permettrait aux témoins de se libérer définitivement de la durée des perceptions pures. La reconnaissance doit mener au dévoilement, c'est-à-dire à l'actualisation de souvenirs-images qui, au moment de leur apparition mnémonique originelle, ont laissé des empreintes émotionnelles dans ce qu'Alexievitch et ses témoins appellent l'*âme*, du terme russe « doucha » ; tandis que « [l]e peuple russe » (LS, p. 175) cherche à survivre « pour la énième fois » (LS, p. 175), en investissant toute son « énergie [...] dans ce processus [...], pendant ce temps, l'âme est livrée à elle-même... » (LS, p. 175) Selon Aristote, comme le rappelle Ricœur, « c'est dans "l'âme" que l'on dit qu'on a antérieurement (*proteron*) entendu, senti, pensé quelque chose (449 b 23)⁷⁸. » En établissant un rapprochement entre la mémoire et ce qu'elle appelle l'âme, cette conception aristotélicienne nous évoque ce que Ricœur, inspiré par Platon et

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, *op. cit.*, p. 529.

⁷⁷ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 12.

⁷⁸ Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, trad. R. Mugnier, Les Belles Lettres, cité par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 19.

Bergson, nomme le « noyau de la mémoire profonde⁷⁹ », à savoir cette « masse de marques désignant ce que d'une manière ou d'une autre nous avons vu, entendu, senti, appris, acquis⁸⁰ ». Mais, en associant « l'histoire [...] des âmes⁸¹ » à une « reconstitu[ti]on des] sentiments » (LS, p. 31), Alexievitch limite le champ d'application de ce « noyau » qui, dans *La supplication*, désigne surtout les empreintes émotionnelles des souvenirs-images. C'est cette capacité même de conserver des émotions qui, selon l'écrivaine biélorusse, se trouverait à la source de « [c]e que l'homme a appris, deviné, découvert sur lui-même et dans son attitude envers le monde. » (LS, p. 30-31) Ainsi, dans *La supplication*, cette réflexion sur le regret du chasseur, indissociable des images-souvenirs imprégnées d'émotions sur lesquelles elle se greffe à l'intérieur du témoignage, serait le fruit, certes d'une réactualisation de la mémoire, mais plus spécifiquement de son noyau, qui est l'âme : « On prétend que les animaux n'ont pas de conscience, qu'ils ne pensent pas. Mais ce n'est pas vrai. Un chevreuil blessé... Il a envie qu'on ait pitié de lui, mais tu l'achèves. À la dernière minute, il a un regard tout à fait conscient, presque humain. (LS, p. 105) En réponse à la contamination de l'esprit par les images inédites, Alexievitch incite les témoins à parcourir leur mémoire afin de trouver et de déterrer l'âme qui, comme le caniche noir, a été ensevelie vivante par le mystère de Tchernobyl : « Mon sentiment... Je me suis tourmenté, j'ai fouillé ma mémoire et me suis souvenu... » (LS, p. 35)

Selon Bergson, « [m]a perception, à l'état pur, et isolée de ma mémoire, ne va pas de mon corps aux autres corps : elle est dans l'ensemble des corps d'abord, puis peu à peu se limite et adopte mon corps pour centre⁸². » En provenance de la matière empoisonnée, les perceptions pures seraient attirées « par l'expérience de la double faculté que [le corps des témoins] possède d'accomplir des actions et d'éprouver des affections⁸³ ». Mais comme il est aussi dit chez Bergson que « [c]'est bien véritablement dans la matière que la perception pure nous

⁷⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 571.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », op. cit., p. 14.

⁸² Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 62.

⁸³ *Ibid.*, p. 62-63.

placerait⁸⁴, » alors nous pouvons penser que le mystère de Tchernobyl exigerait le mouvement contraire ; depuis l'apparition de la zone, les corps des témoins seraient inévitablement attirés par leurs propres perceptions pures vers la matière empoisonnée : « La Zone attire... Je vous le dis. Celui qui y est allé... Il est attiré... » (LS, p. 100) Plus les corps se rapprochent de la matière, plus ils doivent subir les images d'une nouvelle mort qui, contrairement à celles provoquées par les guerres, est « différée, silencieuse⁸⁵ » : « Mais un matin, au réveil, il ne pouvait pas se lever. Et ne pouvait rien dire... Il ne pouvait plus parler... Il avait de très grands yeux... C'est seulement à ce moment-là qu'il a eu peur. Oui... [...] Il nous restait une année... » (LS, p. 241) Durant la dernière année de vie de son mari, Valentina se confrontera à nouveau au mystère suscité par chaque image matérielle empoisonnée qui, dans une perspective bergsonienne, « au lieu de demeurer emboîté dans l'entourage comme une *chose*, s'en détache comme un *tableau*⁸⁶ » de la nouvelle mort : « Il était recouvert d'excroissances noirâtres. Son menton avait disparu. Le cou aussi. Sa langue pendait. Des vaisseaux éclataient et il avait des saignements. » (LS, p. 244) La vue de ce *tableau* fait endurer au témoin l'inutilité de ses propres actions : « J'apportais de l'eau froide, je faisais des compresses : rien n'y faisait. C'était horrible. Tout l'oreiller se couvrait de sang... » (LS, p. 244) Par l'intermédiaire de la perception pure, la matière empoisonnée attirerait donc le corps jusqu'à ce que le mystère de Tchernobyl parvienne à envahir l'esprit : « Peut-on parler de tout cela ? Il y a des mystères... » (LS, p. 244)

1.1.2 Perceptions d'une mort nouvelle et de l'amour

Dans les autres œuvres d'Alexievitch, qui s'intéressent toutes aux grands conflits armés ayant impliqué l'Union soviétique, la mort de l'être humain, aussi dramatique qu'elle puisse être, apparaît toujours comme le résultat d'une cause matérielle et compréhensible. Dans *Les*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁵ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 33.

cercueils de zinc, un « soldat, grenadier⁸⁷ » en Afghanistan, affirme que « [l]a mort n'a pas de mystère pour les gens qui sont à la guerre. Tuer, c'est simplement appuyer sur la détente⁸⁸. » Au contraire, la cause de la mort demeure inexplicable et mystérieuse dans *La supplication* : « Je n'ai pas peur de la mort en elle-même, mais je ne sais pas comment je vais mourir. » (LS, p. 86) Les témoignages des « homme[s] de Tchernobyl » (LS, p. 44) qui font partie du « chœur de soldats » (LS, p. 74) suggèrent néanmoins, sur le plan de la perception de la mort, des similitudes entre la guerre de l'Afghanistan et cette « guerre atomique » (LS, p. 81) : « L'Afghanistan, où j'ai passé deux ans, et Tchernobyl ont été les deux moments où j'ai vécu le plus intensément dans ma vie. » (LS, p. 80) Un autre vétéran de l'Afghanistan a même retrouvé, lors de son arrivée à Tchernobyl, « quelque chose de connu » (LS, p. 75), alors que « [t]out semblait lié à la mort » (LS, p. 75). Alexievitch considère la catastrophe de Tchernobyl comme une guerre, mais celle « d'un nouveau type, dans laquelle l'homme ne se combat pas seulement lui-même, mais le vivant en général : les plantes et les animaux, la terre et le ciel⁸⁹. » Cette réflexion trouve une résonance dans un autre récit tiré du « chœur des soldats » : « Au début, cela semblait un jeu... Mais c'était une vraie guerre. Une guerre atomique... Une guerre que nous ne connaissons pas : qu'est-ce qui était dangereux et qu'est-ce qui ne l'était pas ? De quoi fallait-il avoir peur ? Personne ne le savait... » (LS, p. 81) Pour le témoin Anatoli Chimanski, même les catastrophes nucléaires de la Deuxième Guerre mondiale ne peuvent servir de référents pour expliquer celle de Tchernobyl : « J'ai lu des ouvrages sur Hiroshima et Nagasaki, j'ai vu des documentaires. C'est horrible, mais compréhensible : une guerre atomique, le rayon de l'explosion... Tout cela, je peux bien me le représenter. Mais ce qui s'est passé ici n'entre pas dans ma conscience. » (LS, p. 130) Ainsi, la catastrophe nucléaire de Tchernobyl va rapidement laisser, dans le sillage de son passage originare, des images perceptibles lui étant propres et qui, toutes ensemble, incarneront dans le monde matériel une nouvelle « terre des morts » (LS, p. 35) : « J'ai vu agoniser un ami. Il a gonflé. Il est devenu énorme, comme un tonneau... Et un voisin. Il était là-bas, lui aussi. Opérateur d'une grue. Il est devenu noir comme du charbon et a rétréci jusqu'à la taille d'un enfant. » (LS, p. 86) De

⁸⁷ Svetlana Alexievitch, *Les cercueils de zinc*, tr. W. Berelowitch, B. du Crest, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 1990, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁹ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 12.

cet ensemble de perceptions matérielles émerge une perception temporelle qui suscite l'attente insoutenable d'une mort prématurée : « Je ne sais pas comment je vais mourir. La seule chose que je sache avec certitude, c'est que ma vie ne sera pas longue, avec ce que j'ai. Si seulement je pouvais sentir l'approche du moment, je me tirerais une balle dans la tête... » (LS, p. 86-87) La conscience des témoins, après avoir « entr'aperçu quelque chose d'horrible » (LS, p. 241), se demande : « Comment vais-je vivre ? » (LS, p. 249) Les perceptions temporelles de *La supplication* font toutes mention d'une constante « peur de la mort » (LS, p. 116) qui menace toujours « [n]otre avenir » (LS, p. 204) : « Petits soldats, est-ce la fin du monde ? » (LS, p. 96)

Par sa récurrence dans chacun des témoignages, l'état d'incompréhension suscité par les images de la « nouvelle mort » suggère que le titre même de *La supplication* pourrait s'y référer spécifiquement. Appelé à « devenir un sanctuaire, un mur des lamentations » (LS, p. 219), Tchernobyl est l'objet d'un gémissement espérant comprendre, les yeux « humides d'affliction » (LS, p. 224), le sens de cette horreur. Au chant funèbre de cette imploration collective se joignent notamment les voix composant le chœur des témoins militaires, tels ce soldat qui, les yeux rivés vers le passé, voue une nostalgie pour cette vieille et « banale » mort liée aux guerres soviétiques, où « [c]'était plus simple d'y recevoir une balle... » (LS, p. 87) : « Mieux aurait valu pour moi de mourir en Afghanistan ! Je vous le dis très sincèrement : ce sont là les pensées qui me viennent à l'esprit. Là-bas, la mort était une chose banale... Compréhensible... » (LS, p. 87) Cette supplication, à laquelle s'unissent également les voix « des travailleurs de la centrale, des anciens fonctionnaires du parti, des médecins, [...], des émigrants » (LS, p. 32) ainsi que des mères et de leurs enfants malades, concerne aussi les liquidateurs dont le sacrifice doit avoir été commis « au nom de notre salut, et non au nom de notre suicide collectif⁹⁰ », pour reprendre les mots de Svetlana Alexievitch. Les liquidateurs, pour la plupart au prix de leur vie, ont été envoyés dans les zones contaminées afin de « juguler l'incendie du réacteur après l'explosion et limiter l'ampleur du désastre⁹¹ », rappelle Guillaume Grandazzi. Ils devaient démolir tous les bâtiments, arracher la « couche supérieure du sol,

⁹⁰ Paul Virilio et Svetlana Alexievitch, « Être témoins de cet accident du temps », trad. G. Ackerman, dans Guillaume Grandazzi et Frédéric Lemarchand (dir.), *Les silence de Tchernobyl : L'avenir contaminé*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 230., 2004, p. 166.

⁹¹ Guillaume Grandazzi, « L'atome en héritage », *op. cit.*, p. 122.

contaminée, » (LS, p. 93) et abattre tous les animaux qu'ils croisaient, avant d'enterrer l'ensemble de ces images diverses dans des fosses communes :

Nous enterrions ce qui restait : des robes, des chaussures, des chaises, des accordéons, des machines à coudre... Nous les balançons dans des trous que nous appelions "fosses communes" [...] Une autre fois, c'était le bétail abattu que nous devions enterrer dans les fosses. Dans les cadavres des bœufs, les filets manquaient. (LS, p. 84)

Selon l'écrivaine, les liquidateurs « étaient perturbés par l'enterrement de la terre, car on avait enterré des couches entières de terre contaminée par des myriades d'insectes de toutes sortes. C'est de cette mort-là qu'ils parlaient, c'est-à-dire qu'ils avaient une compréhension tout à fait nouvelle de la mort⁹². » C'est ainsi que le témoin Nikolaï, « serviteur de Dieu et, désormais, homme libre » (LS, p. 74) se sent désormais plus près des animaux et des arbres : « les oiseaux, les arbres, les fourmis sont plus proches de moi qu'auparavant. Je pense à eux, aussi. L'homme est terrible... Et imprévisible... Mais ici, je n'ai pas envie de tuer qui que ce soit. Je pêche à la ligne, mais je ne tire pas sur les animaux. Et je ne pose pas de chaussetrapes... » (LS, p. 73)

À cette compréhension nouvelle s'élevant du discours des liquidateurs s'en ajoute une autre, cette fois commune à tous les témoignages de *La supplication* ; lors des premiers jours qui ont suivi l'explosion, les survivants se sont collectivement tenus entre deux mondes : « Après Tchernobyl, nous vivons dans un monde différent, l'ancien monde n'existe plus. » (LS, p. 31) Ce sentiment collectif trouve ses expressions les plus frappantes chez les deux « voix solitaires », dont les monologues tiennent le rôle de prélude et de conclusion dans la supplication collective. Dans le témoignage d'Elena, la première voix solitaire, l'ancien monde se définit essentiellement par les souvenirs-images d'un amour euphorique : « Je l'aimais ! Je ne savais pas encore à quel point je l'aimais ! Nous étions jeunes mariés... Nous sortons dans la rue. Il m'attrape par les mains et me fait tourner. Et il m'embrasse, m'embrasse. Les gens passent et tout le monde sourit... » (LS, p. 18) Ou encore : « Je me souvenais de notre vie, avant... Dans notre foyer... Il s'endormait seulement quand il prenait ma main. Il avait cette

⁹² Paul Virilio et Svetlana Alexievitch, « Être témoins de cet accident du temps », *op. cit.*, p. 165.

habitude : me tenir la main la nuit... Toute la nuit... » (LS, p. 22) Pour Elena, la dernière journée de cette vie d'avant fut celle qui précéda l'explosion du réacteur : « Vitia et mon Vassia étaient très amis... Nos familles étaient amies... La veille de l'explosion, nous avons pris une photo ensemble, au foyer. Que nos hommes y sont beaux ! Gais ! Le dernier jour de notre vie d'avant... Comme nous sommes heureux ! » (LS, p. 24) La catastrophe nucléaire présage le temps à venir d'un nouveau monde qui, dans le récit de la première voix solitaire, survient au moment où Elena apprend la mort de Vassia : « Je suis restée près de la fenêtre, à hurler... On m'entendait dans toute la résidence... On avait peur de m'approcher... Puis je suis revenue à moi : le voir au moins une dernière fois ! Le voir ! » (LS, p. 24) La figure de la supplication s'affirme avec sa plus grande force lorsque le témoin évoque la discordance qui prévaut entre les souvenirs-images d'un passé idyllique et la réalité d'un présent dans lequel l'avenir s'est tragiquement figé : « C'était le grand deux-pièces dont nous rêvions avec Vassia. Et moi, j'y devenais dingue ! Dans chaque coin, là où je posais le regard, il était là... [...] À Moscou, je suis toujours plus près de lui... C'est là qu'il repose, au cimetière Mitinskoïe... » (LS, p. 28) Cette imploration trouve l'une de ses expressions les plus tragiques dans la conclusion de *La supplication* ; ne pouvant se résoudre à annoncer la mort du père à son enfant gravement malade, Valentina Timofeïevna Panassevitch se prête au jeu, en espérant que la mémoire parvienne à rajeunir le temps : « Il l'attend... Alors, nous l'attendrons ensemble. Je réciterai en chuchotant ma supplication pour Tchernobyl et lui, il regardera le monde avec des yeux d'enfant... » (LS, p. 249-250)

Considérons maintenant le passage suivant, dans lequel une autre mère se rappelle avoir empêché son enfant gravement malade de s'endormir afin qu'il ne succombe pas à l'appel de la mort : « "Mon Artiomka a sept ans, mais on lui en donne à peine cinq. Il ferme les yeux et je pense qu'il s'est endormi. [...] Il ouvre les yeux. Et s'endort de nouveau. Il est si calme. Comme s'il était mort. – Artiomka, ouvre les yeux... Je l'empêche de mourir..." » (LS, p. 151-152) Dans une perspective bergsonienne, le corps de l'enfant mourant serait une image à la perception pure de laquelle correspondrait le surgissement d'un ensemble de sensations qui inspireraient à la mère, malgré le caractère inédit de la situation, le mouvement réel d'une action utile. Mais celle-ci aurait-elle pu se réaliser s'il ne s'agissait que du prolongement de sensations ? Serait-il en effet possible de transcender les effets de la perception pure de

Tchernobyl si les sensations inédites, dans leur prolongement en mouvements utiles, ne se pénétraient pas d'émotions et de sentiments ? En tant que « transposition psychologique d'une excitation physique⁹³ » qui se situe à « la surface de notre corps, limite commune de ce corps et des autres corps⁹⁴ », la sensation bergsonienne n'est, selon les mots de Frédéric Worms, qu'un état de conscience « dont l'intensité se présente comme dépendante au plus haut point d'une cause extérieure⁹⁵. » Quant à l'émotion, elle « engage toute la vie psychologique individuelle et peut devenir créatrice.⁹⁶ » Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson développe sa « thèse de la pénétration réciproque des états de conscience⁹⁷ », laquelle « désigne le mode d'être propre aux états psychiques⁹⁸ » : « la plupart des émotions sont grosses de milles sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité⁹⁹. » Dans les témoignages de *La supplication*, nous remarquons que la plupart des descriptions d'actions sont accompagnées d'allusions à des émotions : « Et j'ai serré fort son bras. Je ne me souviens pas de la suite... J'ai rouvert les yeux à l'hôpital... Mais je le tenais tellement fort que les médecins ont eu du mal à desserrer mon étreinte. » (LS, p. 29) Ou encore : « Et moi, comme une folle : - Je l'aime ! Je l'aime ! Pendant son sommeil, je chuchotais : - Je t'aime ! Je marchais dans la cour de l'hôpital : - Je t'aime ! Je portais le bassin : - Je t'aime ! » (LS, p. 22) Dans le passage suivant, les sensations du témoin se mêlent à ce que Bergson appellerait des « émotions esthétiques¹⁰⁰ » : « J'ai vu un pommier en fleur et j'ai entrepris de le filmer. Des bourdons vrombissaient... Du blanc, couleur de noces... » (LS, p. 114) Ainsi, nous pourrions supposer que les sensations, en se pénétrant d'émotions, bénéficient de la capacité créatrice de ces

⁹³ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1932], p. 40.

⁹⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 263.

⁹⁵ Frédéric Worms, « Table analytique de l'*Essai* » dans Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1927], p. 268.

⁹⁶ Frédéric Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷ Frédéric Worms, « Notes », *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

dernières. En répondant à la vue du corps mourant, c'est donc l'amour imprégnant l'ensemble des souvenirs-images qu'elle conserve de son fils Artiomka qui permettrait à la mère d'influer sur le cours des images à venir de la matière, en inspirant à la perception et aux sensations la production d'une action créatrice. C'est ainsi que la mère, en empêchant l'enfant de s'endormir, parviendrait à prolonger les derniers instants de sa vie.

1.1.3 La perception chez Tarkovski

En tenant les souvenirs de perceptions individuelles pour l'unique référent lui permettant d'accéder à l'authenticité historique, la vision d'Alexievitch correspond à la quête de la vérité subjective que nous retrouvons chez le cinéaste russe Andreï Tarkovski, qui écrit, dans *Le Temps scellé* : « L'authenticité des événements et la vérité intérieure ne se ramènent pas, selon moi, à la fidélité au fait brut, mais plutôt au compte rendu exact de la perception qu'on en a eue¹⁰¹. » À l'instar d'Alexievitch, Tarkovski creuse la mémoire afin de reconnaître et de « sculpter¹⁰² », dans l'élan d'une « activité poétique¹⁰³ » naissante (au sens aristotélicien tel que repris par Ricœur dans *Temps et récit*), les empreintes émotionnelles laissées dans l'âme par les souvenirs-images qu'il conserve de perceptions d'événements personnels ou historiques. Le cinéaste russe conçoit ainsi ses propres films comme des *sculptures dans le temps*, un « temps fixé dans ses formes et ses manifestations factuelles¹⁰⁴ ». Pour Tarkovski, « [t]out comme un sculpteur¹⁰⁵ », le cinéaste « s'empare d'un "bloc de temps" [...] et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique¹⁰⁶. » Chez Alexievitch, la nature subjective du temps est aussi soulignée par l'emploi métaphorique de la « sculpture » : « Je ne cherche pas à produire un document, mais à sculpter l'image d'une

¹⁰¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, trad. A. Kichilov, C. H. de Brantes, Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014 [1989], p. 36.

¹⁰² *Ibid.*, p. 75.

¹⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁴ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 75.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 74.

époque¹⁰⁷. » La répartition des témoignages à l'intérieur des trois chapitres de *La supplication*, ainsi que le procès d'écriture correspondant à la mise en intrigue des souvenirs-images et des pensées imprégnés d'émotions, sont des opérations de « configuration narrative » par lesquelles Alexievitch agence poétiquement la temporalité de la mémoire telle qu'elle a été déclarée par les témoins de *La supplication*. Chez l'écrivaine biélorusse, cette dimension temporelle du souvenir se dévoile dès l'action du témoignage, que nous allons maintenant examiner à l'aide de l'historiographie.

¹⁰⁷ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 14.

CHAPITRE II

LA PERSPECTIVE HISTORIOGRAPHIQUE DE LA SUPPLICATION

2.1 L'opération historiographique

Même si chaque « roman des voix » est presque entièrement constitué par un ensemble de témoignages remaniés, Svetlana Alexievitch insiste sur le fait que son travail ne doit pas être considéré comme celui d'une historienne. Il n'en demeure pas moins qu'à la suite d'un *événement*, elle suit des *traces* qui constituent une *archive de documents*. Chez l'écrivaine biélorusse, une *trace* est un souvenir, et l'*archive*, un ensemble de témoignages oraux enregistrés, qui sont des *documents*. Ces premières étapes de la démarche constitutive et commune à toutes les créations littéraires d'Alexievitch nous rappellent la phase documentaire qui amorce l'opération historiographique déconstruite par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Afin de présenter les trois phases de l'opération historiographique, ce dernier se réapproprie une structure triadique proposée originairement par Michel de Certeau « dans sa contribution au grand projet de Pierre Nora et Jacques Le Goff placé sous le titre programmatique : *Faire de l'histoire*¹⁰⁸ ». Alors que la phase documentaire est « celle qui se déroule de la déclaration des témoins oculaires à la constitution des archives et [...] se fixe pour programme épistémologique l'établissement de la preuve documentaire¹⁰⁹ », la phase explicative/compréhensive « concerne les usages multiples du connecteur "parce que" répondant à la question "pourquoi ?" : pourquoi les choses se sont-elles passées ainsi et non

¹⁰⁸ Jacques Le Goff et Pierre Nora [dir.], *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974, cité par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 169.

autrement¹¹⁰ ? » Enfin, la phase représentative se réfère à « la mise en forme littéraire ou scripturaire du discours porté à la connaissance des lecteurs d'histoire¹¹¹. »

Dans le cadre de *La supplication*, la phase documentaire est celle qui nous permettra de déconstruire la notion de témoignage, laquelle est constitutive de l'ouverture d'un procès épistémologique qui « part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire¹¹². » Quant à la phase de l'explication/compréhension, elle devient d'un intérêt considérable pour notre entreprise dès lors qu'elle associe à la science historique l'effet d'une « objectivation méthodique qui a valeur de coupure épistémologique par rapport à la mémoire et au récit ordinaire¹¹³. » Cette coupure indique le moment à partir duquel une analyse du phénomène mnémonique se situe hors des champs de compétence de la science historique. Finalement, comme la phase représentative porte principalement sur l'écriture de l'histoire, elle se subordonne à l'étape de la configuration narrative que nous examinerons dans le dernier chapitre de notre analyse de *La supplication*.

2.1.1 Phase documentaire : le témoignage.

Pour Paul Ricœur, le témoignage est « la mémoire saisie à son stade déclaratif¹¹⁴. » Dans cette opération, « [d]eux versants sont primitivement distingués et articulés l'un sur l'autre : d'un côté, l'assertion de la réalité factuelle de l'évènement rapporté, de l'autre la certification ou l'authentification de la déclaration par l'expérience de son auteur, ce qu'on appelle sa fiabilité présumée¹¹⁵. » Dans *La supplication*, l'assertion de la réalité factuelle est premièrement évoquée, en guise d'introduction, par l'auteure elle-même, sous la rubrique « Information historique » (LS, p. 7). L'écrivaine y cite des statistiques provenant de diverses

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 201.

¹¹³ *Ibid.*, p. 232.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

sources d'informations publiques qui, une dizaine d'années après la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, dressent un court bilan du déficit démographique causé par les radiations, des conséquences environnementales, ainsi que de l'état du sarcophage recouvrant le réacteur. Ce complément d'information historique introduit la principale référence de l'œuvre : il s'agit du contenu relaté par chaque témoignage, lequel demeure, dans tous les cas, « inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la formule type du témoignage : j'y étais¹¹⁶. » Ainsi, « [c]e qui est attesté est indivisément la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence¹¹⁷. »

Pour que cette autodésignation soit certifiée, il importe qu'elle soit adressée à quelqu'un dans un contexte de situation dialogale : « C'est devant quelqu'un que le témoin atteste de la réalité d'une scène à laquelle il dit avoir assisté¹¹⁸ ». La certification « n'est alors complète que par la réponse en écho de celui qui reçoit le témoignage et l'accepte ; le témoignage dès lors n'est pas seulement certifié, il est accrédité¹¹⁹. » Pour Alexievitch, cette accréditation nécessite de « parler jusqu'à l'âme¹²⁰ » du témoin, laquelle demeure enfouie au cœur d'une mémoire « encombrée des superstitions, des partis pris et des mensonges de son temps. De ce qu'on entend à la télévision, de ce qu'on lit dans les journaux¹²¹. » Dans *La supplication*, la certification du témoignage, souvent renforcée, à quelques exceptions près, par la signature du survivant, requiert la suppression de tous les débris qui, dans la mémoire, restreignent l'ouverture, puis l'ascension de l'âme vers le monde matériel.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Svetlana Alexievitch, « À propos d'une bataille perdue », *La Fin de l'homme rouge ou Le temps du désenchantement*, trad. S. Benech, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2013, p. 664.

¹²¹ *Ibid.*, p. 664.

2.1.2 Le caractère de signifiante des documents archivés

Dans *Temps et récit III*, Paul Ricœur conçoit l'archive comme « un ensemble, un corps organisé, de documents, d'enregistrements¹²² ». Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il ajoute que « [l]e moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originellement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée¹²³. » Entendons par « écriture » l'enregistrement des témoignages oraux sur une bande sonore, afin de permettre leurs écoutes subséquentes : « la mise en archives a pour but de *conserver*, de *préserver* les documents¹²⁴ ». Ainsi, les « témoignages oraux ne constituent des documents qu'une fois enregistrés ; ils quittent alors la sphère orale pour entrer dans celle de l'écriture¹²⁵ ». Dès lors, nous pouvons « dire [...] que la mémoire est archivée, documentée¹²⁶. »

Chaque document doit sa crédibilité à son caractère de *signifiante*, c'est-à-dire à son identification « comme trace laissée par le passé¹²⁷. » Comme sa fonction est « de renseigner sur le passé et d'élargir la base de la mémoire collective, la source d'autorité du document, en tant qu'instrument de cette mémoire, c'est la *signifiante* attachée à la trace¹²⁸. » Dire que l'histoire est « une connaissance par traces, c'est en appeler, en dernier recours, à la *signifiante* d'un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges¹²⁹. » Cette signifiante de la trace est paradoxale dans la mesure où elle renvoie au marquage d'un passage : « D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce qu[']auparavant un homme, un animal est passé par là ; une chose a agi¹³⁰. » Ricœur

¹²² Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1985, p. 212.

¹²³ *Ibid.*, p. 209.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹²⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 226.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 216.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 218.

ajoute : « le passage dit mieux la dynamique de la trace, le marquage dit mieux sa statique¹³¹. » Chez Alexievitch, le caractère statique de la trace se rapporte à la fois à sa survivance dans la mémoire et à son institution en document, qui résulte du marquage des souvenirs-images par le témoignage enregistré. D'autre part, toute trace qui s'identifie comme empreinte laissée par le passage d'une perception originaire exprime son caractère dynamique au moment où elle s'inscrit dans la temporalité du témoignage. En somme, dans le cadre de *La supplication*, les notions de marque et de vestige incarnent le versant passif de la trace qui, après avoir été emmagasinée dans une mémoire individuelle pendant plusieurs années, va être déposée dans une archive sous la forme d'un document. Quant à la notion de passage, nous dirons qu'elle désigne à la fois le mouvement par lequel la perception rejoint la conscience du témoin au moment des événements originaux ainsi que le rappel du souvenir qui ira participer de manière active au déroulement du témoignage.

Cette opposition entre la dynamique et le marquage de la trace nous conduit à établir, toujours à l'aide de Ricœur, une distinction importante « entre fait historique et événement réel remémoré. Le fait n'est pas l'événement, lui-même rendu à la vie d'une conscience témoin, mais le contenu d'un énoncé visant à le représenter. En ce sens, il faudrait toujours écrire : le fait que ceci ou cela est arrivé¹³². » Quant à l'événement, « c'est à titre de référent ultime [qu'il] peut figurer dans le discours historique. La question à laquelle il répond est celle-ci : de quoi parle-t-on lorsque l'on dit que quelque chose est arrivé¹³³ ? » Il y a donc, d'un côté, « le fait en tant que "la chose dite", le quoi du discours historique¹³⁴, » et l'événement « en tant que "la chose dont on parle", le "au sujet de quoi" est le discours historique¹³⁵. » Dès lors, il nous apparaît possible de superposer la relation du passage au marquage sur celle entre le fait et l'événement : l'énonciation de *faits* par le témoin est un marquage dans le présent de ses

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 227.

¹³³ *Ibid.*, p. 227.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 228.

¹³⁵ *Ibid.*

images-souvenirs qui reflètent, sous la forme de passages passés, les perceptions originaires des *événements* de Tchernobyl.

Mais peut-on considérer l'ensemble des témoignages de *La supplication* comme les constituants d'un discours historique ? Certes, toute trace mnémonique se rapporte nécessairement à une chaîne de faits qui, après avoir originellement traversé le présent du monde matériel, est allée grossir un passé révolu mais préservé dans la mémoire sous la forme d'images : « Les femmes imploraient à genoux devant leurs maisons, mais les soldats les prenaient sous les bras l'une après l'autre pour les faire monter dans les camions. (LS, p. 40) Mais, chez Alexievitch, c'est l'émotion qui fait figure d'événement dans la mesure où les images-souvenirs ne sont que des énoncés visant à la représenter : « Mais moi, je les menaçais de mon bâton, les injuriais, leur lançais les pires insultes ! Mais je ne pleurais pas. À l'époque, je n'ai pas pleuré. » (LS, p. 40) Dans *La supplication*, « le passage passé des vivants » s'incarne ainsi dans l'empreinte émotionnelle dont la réactualisation dans le présent du témoignage fait culminer le caractère dynamique du vestige, c'est-à-dire du souvenir-image : « Je suis restée dans la maison. On criait. On criait très fort. Puis, plus rien. Le silence. Tout est devenu calme. Le premier jour, je ne suis pas sortie de chez moi. » (LS, p. 40) À l'intérieur de ce nouveau rapport de signifiante entre la marque et le passage, entre le souvenir et son empreinte émotionnelle, le « référent ultime » n'est alors plus Tchernobyl, mais toujours une mémoire individuelle dont les fragments racontés dans un témoignage tiennent pour des faits qui représentent les manifestations de l'*âme*.

2.2 Explication/compréhension

La deuxième phase du procès historiographique est l'étape marquant l'imposition de limites à la perspective historique dans son analyse du texte de *La supplication* : « C'est au niveau de l'explication/compréhension que l'autonomie de l'histoire par rapport à la mémoire s'affirme avec le plus de force au plan épistémologique¹³⁶. » C'est en rapport avec cette phase que la déclaration suivante d'Alexievitch trouve sa plus grande légitimité : « Je ne fais pas non

¹³⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit., p. 231.

plus un travail d'historien, car tout commence pour moi à l'endroit même où se termine la tâche de l'historien¹³⁷. » En ayant recours « à des modèles explicatifs¹³⁸ » afin de se référer « à la réalité humaine en tant que fait social¹³⁹ », l'histoire manifeste un intérêt pour la quantification, laquelle cherche à produire un effet d'objectivation sur l'évènement. Dans *La supplication*, tout au plus peut-on observer cet effet de quantification dans le regroupement des monologues en chapitres. Comme l'écrivaine biélorusse l'affirme dans *La guerre n'a pas un visage de femme*, son but n'est pas d'objectiver un événement par l'articulation d'un discours historique, mais au contraire d'évoquer « l'infinité des vérités humaines, des mystères humains¹⁴⁰. » Alexievitch ne s'intéresse pas aux faits de l'histoire ; elle cherche une vérité constituée par chaque empreinte émotionnelle qui a été gravée dans les profondeurs de la mémoire au moment d'une perception originale.

En faisant culminer le dynamisme des traces qui constituent un témoignage, l'émotion tout juste réactualisée vient ajouter une possibilité, pour la vérité au sens d'Alexievitch, de s'incarner dans une nouvelle forme écrite. À titre d'exemple, une femme dont le mari est allé à Tchernobyl « dès les premiers jours » (LS, p. 148) pour y transporter du sable ne se contente pas seulement de révéler la cause de la tristesse qui l'afflige depuis l'accouchement de son premier enfant ; elle se rappelle certaines paroles entendues pour la première fois au moment des évènements originaux et dont la marque émotionnelle qui a été gravée dans l'âme paraît toujours aussi vive une dizaine d'années plus tard : « Le bébé était mort-né. Et il lui manquait deux doigts. Une petite fille. J'ai pleuré. "Si au moins elle avait tous ses doigts. C'est quand même une petite fille." » (LS, p. 148). Chez Alexievitch, la narration de faits passés n'est qu'un prétexte pour que s'accomplisse une personnalisation des émotions. Cette personnalisation nécessite la construction d'une structure narrative particulière dans laquelle les souvenirs-images ne se contenteront pas seulement d'évoquer les évènements d'un passé révolu, mais représenteront les empreintes émotionnelles qui subsistent dans la mémoire depuis les

¹³⁷ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 14.

¹³⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 232.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Svetlana Alexievitch, *La Guerre n'a pas un visage de femme*, trad. G. Ackerman, P. Lequesne, Paris, J'ai lu, coll. « Récit », 2004, p. 31.

perceptions originaires de Tchernobyl : « Je n'ai pas pu me libérer des nouveaux sentiments que j'éprouvais. Ce n'étaient pas de brèves émotions, mais toute une histoire intérieure. Vous comprenez ? » (LS, p. 189) Ainsi, c'est à leur survivance dans une mémoire, et non pas au fait d'avoir eu lieu dans la vie passée que les images racontées par les rescapés de Tchernobyl doivent d'avoir été captées par Alexievitch afin de constituer les récits de *La supplication*.

Selon Paul Ricœur, c'est par l'accent qu'elle met « sur le changement et sur les différences ou écarts affectant les changements¹⁴¹ » que l'histoire se distingue des autres sciences sociales. Cette connotation temporelle motive l'historien à se doter d'un vocabulaire spécifique qui lui permet de découper le temps en termes « de longue durée, de court terme, d'événement quasi ponctuel¹⁴². » Il peut dès lors laisser libre cours à sa liberté de construire et de manipuler des « durées multiples¹⁴³. » Cette hiérarchie des durées repose implicitement sur un « jeu d'échelles¹⁴⁴ » dont relève la démarche microhistorique, qui retient « pour échelle d'observation un village, un groupe de familles, un individu pris dans le tissu social¹⁴⁵. » Paul Ricœur associe notamment à cette démarche l'ouvrage de Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les Vers*, qui à la fois relève « de la mouvance de la *microstoria* italienne¹⁴⁶ » et porte sur les pensées et sentiments de « Domenico Scandella, dit Menocchio¹⁴⁷ », un « simple homme du peuple¹⁴⁸ ». Dans l'ensemble de son œuvre, Alexievitch voue aussi une attention particulière à la vie intérieure de « gens simples¹⁴⁹ » appartenant aux « classes subalternes¹⁵⁰ » : « J'écrivais

¹⁴¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 272.

¹⁴⁷ Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, trad. M. Aymard, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « Histoire », 1980, p. 7, cité par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 272.

¹⁴⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 273.

¹⁴⁹ Paul Virilio, Svetlana Alexievitch, « Être témoins de cet accident du temps », *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁰ Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 7, cité par Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 272.

l'histoire à travers les récits de témoins et de participants que personne n'avait remarqués. Auxquels personne n'avait jamais rien demandé. Nous ne savons pas ce que les gens, tout simplement les gens, pensent des grandes idées¹⁵¹. » Ainsi, même si la catastrophe nucléaire, considérée comme « un événement hors du commun » (LS, p. 35), soit, selon la *Belarouskaïa Entsiklopediïa* de 1996, « la plus grande catastrophe technologique du XX^e siècle » (LS, p. 7), ne peut être qualifiée de *microhistorique*, Alexievitch emprunte, dans son approche du « monde de Tchernobyl » (LS, p. 30), l'échelle d'observation préconisée par toute démarche *microhistorique*.

Il n'en demeure pas moins que, contrairement au « phénoménologue se référant à l'expérience vive de la durée¹⁵² », l'historien n'hésitera pas à « module[r] le vécu temporel¹⁵³ » afin de reconstruire les événements du passé. Pour Alexievitch, les témoignages des survivants de Tchernobyl sont aussi des reconstructions dans la mesure où, « [q]uand il raconte, l'homme crée, il lutte avec le temps comme le sculpteur avec le marbre. Il est un acteur et un créateur¹⁵⁴. » La différence réside en ce que, lors des entrevues de *La supplication*, la reconstruction de la durée est une action qui demeure propre à chaque témoignage ; dans le langage de Bergson, ces actions sont « dessinées » par le rappel de souvenirs personnels, alors que la construction des durées par l'historien permet à ce dernier de livrer un discours se situant à l'extérieur des cadres du phénomène mnémonique.

2.3 L'interprétation en histoire

Le concept d'interprétation permettrait-il d'éviter cette coupure épistémologique en parvenant à concilier l'objectivation requise par l'histoire et l'approche purement subjective de la notion de témoignage par Alexievitch ? Selon Ricœur, l'interprétation en histoire nous ramène à « la dénomination canonique "subjectivité vs objectivité"¹⁵⁵ » dans la mesure où elle

¹⁵¹ Svetlana Alexievitch, « À propos d'une bataille perdue », *op. cit.*, p. 667.

¹⁵² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁵⁴ Svetlana Alexievitch, « À propos d'une bataille perdue », *op. cit.*, p. 664.

¹⁵⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 437.

concerne « à la fois l'impossibilité de la réflexion totale de la connaissance historique sur elle-même et la validité du projet de vérité de l'histoire dans les limites de son espace de validation¹⁵⁶ ». La subjectivité, même si elle restreint le degré d'objectivation des représentations d'évènements du passé par l'historien, demeure leur unique moyen de voir le jour. En se référant à Raymond Aron, Paul Ricœur insiste sur les limites de l'objectivité historique ; le fait qu'un évènement ne puisse être reproduit intégralement par le point de vue d'un être humain voue toute tentative d'objectivation à l'imperfection.

Pour satisfaire les critères d'objectivation de l'explication/compréhension, l'historien doit avoir recours à des « usages multiples du connecteur "parce que" répondant à la question "pourquoi ?" : pourquoi les choses se sont-elles passées ainsi et non autrement¹⁵⁷ ? » Cependant, dans *La supplication*, le questionnement du déroulement des « choses » qui fonde le « pourquoi » de toute démarche historiographique est redéfini par les réflexions personnelles de l'auteure :

Mais quel que soit le sujet dont parle l'homme, il se dévoile en même temps. Quel genre de personnes sommes-nous ? Notre histoire est faite de souffrance. La souffrance est notre abri. Notre culte. Elle nous hypnotise. Mais j'avais envie de poser aussi d'autres questions, sur le sens de la vie humaine, de notre existence sur Terre. (LS, p. 33)

Cette refonte est en fait la synthèse d'un ensemble de questionnements que l'on retrouve dispersés dans les récits de *La supplication* : « Qui sommes-nous, à vivre sur une terre contaminée, à la labourer, semer ? À faire des enfants ? Quel est le sens de notre souffrance ? D'ailleurs, pourquoi tant de souffrance ? » (LS, p. 224) Ou encore : « Quel sens, dès lors, donner à la vie ? » (LS, p. 115) Contrairement à une historienne, Alexievitch ne cherche donc pas à reconstituer « [l]'évènement en soi – ce qui s'est passé, qui est coupable, combien de tonnes de sable et de béton a-t-il fallu pour ériger le sarcophage au-dessus du trou du diable - » (LS, p. 30), mais essentiellement les émotions et sentiments des témoins : « Elle a ouvert les yeux et elle a souri ! J'ai d'abord pensée qu'elle allait pleurer, mais elle m'a souri ! Les bébés

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 169.

comme elle ne survivent pas : ils meurent tout de suite. Mais elle n'est pas morte parce que je l'aime. » (LS, p. 89) Cet usage spécifique du connecteur « parce que » ne sert qu'à articuler l'une des nombreuses réflexions personnelles qui, inspirées par le surgissement des émotions dans la perception présente, évoquent l'amour et la mort. Pour Alexievitch, chacune de ces réflexions incarnerait le fragment d'une vérité fondamentalement morcelée : « J'ai toujours été tourmentée par le fait que la vérité ne tient pas dans un seul cœur, dans un seul esprit. Qu'elle est en quelque sorte morcelée, multiple, diverse, et éparpillée de par le monde¹⁵⁸. » Cette quête des « morceaux de vérité » va déterminer à la fois le type des questions posées aux témoins par Alexievitch, ainsi que la sélection ultérieure des paragraphes et des phrases qui constitueront chacun des monologues de *La supplication*. Ces deux paramètres de la démarche artistique de l'auteure doivent se conformer à la singularité avec laquelle chaque témoin perçoit le temps dans ses propres images-souvenirs. Il n'empêche que l'orientation imposée à chaque entrevue par les interventions spécifiques d'Alexievitch laisse entrevoir dans son sillage toute l'information sur le passé des témoins qui ne sera jamais dévoilée par l'écriture. Sur ce plan, l'appropriation du passé par l'écrivaine nous renvoie au « complexe d'actes de langage¹⁵⁹ » qui affecte toute opération historiographique, puisqu'elle ne peut se départir, pour reprendre les mots de Ricœur, de « l'aveu qu'à l'arrière de l'interprétation il subsiste toujours un fond impénétrable, opaque, inépuisable de motivations personnelles et culturelles, dont le sujet n'a jamais fini de rendre compte¹⁶⁰. » Il n'en demeure pas moins que l'objectivité historique ne peut, dans le cadre de *La supplication*, s'affranchir du phénomène mnémonique. Pour cette raison, nous confions les rênes de l'analyse du temps vécu à une phénoménologie de la mémoire.

¹⁵⁸ Svetlana Alexievitch, « À propos d'une bataille perdue », *op. cit.*, p. 664.

¹⁵⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 442.

¹⁶⁰ *Ibid.*

CHAPITRE III

PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉMOIRE

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur propose la distinction de trois sortes de traces, à savoir

la trace écrite, qui est devenue au plan de l'opération historiographique trace documentaire ; la trace psychique, qu'on peut appeler impression plutôt qu'empreinte, impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant ou, comme on dit, frappant ; enfin, la trace cérébrale, corticale, dont traitent les neurosciences¹⁶¹.

Nous venons de considérer le rôle que tient l'enregistrement du témoignage dans la démarche d'Alexievitch, rôle qui consiste à instituer la trace en document. Mais cette trace documentaire se définit à l'origine par « l'impression en tant qu'affection résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant¹⁶² » et éprouvée. C'est pourquoi les souvenirs des rescapés de Tchernobyl sont, avant d'être des enregistrements archivés, des traces psychiques à la consistance phénoménologique desquelles nous réservons la suite de notre analyse.

3.1 De l'empreinte de cire aux oiseaux du colombier chez Platon

Cette distinction entre la trace écrite et la trace psychique permet à Paul Ricœur d'établir un rapprochement entre cette dernière et la métaphore du morceau de cire élaborée par Socrate

¹⁶¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 539.

¹⁶² *Ibid.*, p. 16.

dans le *Théétète* de Platon : il y a donc, d'une part, « les marques "extérieures", celles de l'écriture proprement dite, celles des discours écrits¹⁶³ », et de l'autre, « la composante graphique inséparable de la composante eikastique de l'image, en vertu de la métaphore de l'impression de la cire¹⁶⁴ ». Rappelons cette métaphore : l'âme conserve, sous forme d'empreintes, une image de chacune des impressions et pensées vécues dans le passé : « toutes les fois que nous voulons nous souvenir de quelque chose que nous avons vu, ou entendu, ou conçu nous-mêmes, nous tenons ce bloc sous nos sensations et nos conceptions et les y imprimons, comme nous gravons le sceau d'un anneau¹⁶⁵ ». Le degré de signifiante ainsi que la persistance des traces psychiques vont dépendre de la consistance de la cire : « Quand la cire qu'on a dans l'âme est profonde, abondante, lisse et pétrie comme il faut, et que les objets qui viennent par les sens se gravent dans ce cœur de l'âme, [...] alors les empreintes qu'ils y laissent sont pures, suffisamment profondes et durent longtemps¹⁶⁶ ». Dans le *Théétète*, cette métaphore précède l'allégorie du colombier, laquelle « demande d'admettre l'identification entre posséder un savoir et s'en servir de façon active, à la façon dont tenir en main un oiseau se distingue de l'avoir en cage¹⁶⁷ ». Socrate se demande s'il est possible de « posséder la science sans l'avoir, comme un homme qui aurait pris des oiseaux sauvages, ramiers ou autres, et les nourrirait chez lui dans un colombier qu'il aurait fait construire¹⁶⁸ ». À la différence des empreintes de cire, les savoirs contenus dans le colombier de la mémoire se tiendraient toujours à portée de l'attention de celui qui les possède. Le propriétaire des oiseaux aurait donc « le pouvoir de les prendre et de les avoir, quand il le voudra, en attrapant tour à tour celui qu'il juge à propos, et de les lâcher ensuite, [...] toutes les fois que la fantaisie lui en prend¹⁶⁹ ». La juxtaposition des témoignages de *La supplication* nous évoque cette idée de la construction d'un vaste colombier dans lequel se tiendraient, réunies par l'écrivaine, diverses espèces d'oiseaux correspondant à diverses espèces de souvenirs que les témoins ont conservés de

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Platon, *Théétète – Parménide*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier Frères, coll. « GF », 1967, p. 139.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 143-144.

¹⁶⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁸ Platon, *Théétète – Parménide*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 149.

Tchernobyl. Pour que le souvenir puisse s'incarner en oiseau afin de rejoindre le vaste colombier de *La supplication*, il faut d'abord que le témoin parvienne à le retrouver dans sa propre mémoire sous sa forme originaire, qui est celle de la figure de cire. Chez Ricœur, cette dernière présuppose « la persistance des impressions premières en tant que passivités : un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit¹⁷⁰ ». En admettant « qu'il appartient à titre originaire aux affections de survivre, de persister, de demeurer, de durer, en gardant la marque de l'absence et de la distance¹⁷¹ », le philosophe fait appel à Bergson qui, dans *Matière et mémoire*, élabore sa théorie de la *reconnaissance*, qui est « l'acte concret par lequel nous ressaisissons le passé dans le présent¹⁷². »

3.2 La reconnaissance attentive

Pour Paul Ricœur, l'essentiel de la reconnaissance bergsonienne peut se résumer en ces termes : « Si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu ; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu¹⁷³. » Ainsi, retrouver un souvenir, « c'est le présumer [...] [d]isponible, comme en attente de rappel, mais non à portée de main comme les volatiles du colombier de Platon que l'on possède mais que l'on ne tient pas¹⁷⁴. » Bergson distingue tout d'abord « deux formes de la mémoire¹⁷⁵ » que Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, appelle « mémoire-habitude¹⁷⁶ » et « mémoire-souvenir¹⁷⁷ », ou encore « mémoire-représentation¹⁷⁸ ». Selon Bergson, la « mémoire-habitude » ne retient « du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé¹⁷⁹ » ;

¹⁷⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 554.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 96.

¹⁷³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 557.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 561-562.

¹⁷⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 83.

¹⁷⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 561.

¹⁷⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 86-87.

elle est « une mémoire [...] toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir¹⁸⁰ », tandis que la « mémoire-représentation » « enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne négligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date¹⁸¹. ». C'est dans leur mémoire-représentation que se réfugieraient les témoins de *La supplication* toutes les fois qu'ils remontent, « pour y chercher une certaine image, la pente de [leur] vie passée¹⁸². » Se situant à l'opposé du domaine de l'action naissante, cette mémoire côtoie plutôt les bornes de la rêverie. Par conséquent, « [p]our évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver¹⁸³. »

Comme le remarque Ricœur, Bergson fait correspondre à ces deux mémoires « deux modalités de reconnaissance, la première se faisant par l'action, la seconde par un travail de l'esprit "qui irait chercher dans le passé, pour les diriger vers le présent, les représentations les plus capables de s'inscrire dans la situation actuelle¹⁸⁴" ». Alors que la mémoire-habitude fonctionne par une reconnaissance dite automatique, l'évocation du passé en termes de *souvenirs-images* fait appel à la reconnaissance attentive. Ces deux modalités délimitent d'un extrême à l'autre le champ couvert par le phénomène de la reconnaissance, sur lequel « [o]n passe, par degrés insensibles, des souvenirs disposés le long du temps aux mouvements qui en dessinent l'action naissante ou possible dans l'espace¹⁸⁵. » Cette dichotomie entre action et représentation implique que le passé puisse s'emmagasiner « sous ces deux formes extrêmes, d'un côté les mécanismes moteurs qui l'utilisent, de l'autre les images-souvenirs personnelles qui en dessinent tous les événements avec leur contour, leur couleur et leur place dans le temps¹⁸⁶ ». Considérons, dans le cadre de *La supplication*, la reconnaissance attentive et sa

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 94.

quête des représentations passées, c'est-à-dire des souvenirs-images datés que les témoins ont conservés de Tchernobyl.

En reprenant le langage de Bergson, nous dirons que cette modalité de la reconnaissance se rapporte à l'opération par laquelle un témoin de *La supplication* « double¹⁸⁷ » l'impression reçue d'une intervention d'Alexievitch au moment de l'entrevue « en lui renvoyant¹⁸⁸ », sous la forme d'une réponse, « quelque image-souvenir du même genre¹⁸⁹ » : « Voici les réponses à vos questions : pourquoi avons-nous gardé le silence alors que nous savions ? Pourquoi n'avons-nous pas crié sur la place publique ? [...] Nous avons obéi sans un murmure parce qu'il y avait la discipline du parti, parce que nous étions communistes. » (LS, p. 165) En introduisant sa réponse par la répétition à voix haute des questions posées par Alexievitch, le témoin Marat Philippovitch Kokhanov nous évoque « [l']étude psychologique de l'attention¹⁹⁰ » qui, selon Frédéric Worms, conduit Bergson « à y distinguer deux fonctions principales : une fonction du corps qui "imite" l'objet par une attitude motrice spécifique ; et une série d'actes de l'esprit, qui inscrivent dans cette attitude des contenus subjectifs de plus en plus diversifiés¹⁹¹ ». Cette attitude motrice spécifique se définit avant tout par « une inhibition de mouvement, une action d'arrêt. Mais sur cette attitude générale viendront bien vite se greffer des mouvements plus subtils, [...] et qui ont pour rôle de repasser sur les contours de l'objet aperçu¹⁹². » Ainsi, les « phénomènes d'inhibition¹⁹³ » qui caractérisent l'activité motrice à laquelle se livre le corps du témoin de *La supplication* avant chacune de ses prises de parole « ne sont qu'une préparation aux mouvements effectifs¹⁹⁴ » par lesquels « l'attention volontaire¹⁹⁵ », comme l'affirme Frédéric Worms, « continue la *perception*, c'est-à-dire

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹² Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

l'image de l'objet¹⁹⁶. » Pour Bergson, « toute perception attentive suppose [...] une *réflexion*, c'est-à-dire la projection extérieure d'une image activement créée, identique ou semblable à l'objet, et qui vient se mouler sur ses contours¹⁹⁷. » La répétition des questions à voix haute exprime ce mouvement de réflexion par lequel un ensemble « d'images photographiées sur l'objet même, et de souvenirs immédiatement consécutifs à la perception dont ils ne sont que l'écho¹⁹⁸ », sont allés recouvrir la parole d'Alexievitch afin d'en reproduire une « image activement créée » dans la conscience du témoin. Ces « mouvements d'imitation par lesquels la perception se continue [...] serviront de cadre commun à la perception et aux images remémorées¹⁹⁹ » qui viendront par la suite « se couler dans ce moule²⁰⁰ », pour reprendre les mots de Bergson. Cependant, bien qu'elles sollicitent la première fonction de l'attention des témoins, les questions d'Alexievitch ne fondent pas l'action du témoignage. Cette hypothèse nous est suggérée par l'épuration, dans les textes finaux de *La supplication*, d'à peu près toutes traces des interventions de l'écrivaine biélorusse. À l'aide de Frédéric Worms, nous postulons que le témoignage doit sa constitution à la « fixation²⁰¹ », en une image globale « activement créée », de la zone de Tchernobyl « par des mouvements d'imitation, qui dessinent une structure invariable et en font un objet identifiable, reconnaissable par le corps²⁰² » : « On a fait de Tchernobyl une usine d'horreur. Ou plutôt une bande dessinée. Je ne vais raconter que mon expérience... Ma vérité... » (LS, p. 44-45) Ou encore : « Nous allons vivre à Tchernobyl. Désormais, notre maison est ici. Tchernobyl est notre maison, notre patrie... » (LS, p. 71)

C'est vers ce phénomène de « fixation » tel qu'il s'applique au cas de *La supplication* que nous tournons désormais notre analyse en nous reportant à l'une de nos suppositions antérieures selon laquelle la « Zone interdite » (LS, p. 75) continue de susciter, une dizaine d'années après l'explosion du réacteur, des sensations inédites chez les témoins : « Tchernobyl

¹⁹⁶ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, op. cit., p. 120.

¹⁹⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 107.

²⁰¹ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, op. cit., p. 121.

²⁰² *Ibid.*, p. 121-122.

est désormais tout le temps avec nous... » (LS, p. 124) Mais, avant d'être pensées comme des représentations, ces sensations seraient originairement vécues dans la réalité factuelle par le corps qui, au terme de son attirance par la perception pure de Tchernobyl, est devenu partie inhérente de la zone elle-même : « Tu es désormais un Tchernobylien. » (LS, p. 84) Ainsi, avant d'être imitées en images dans la conscience, ces sensations correspondraient à ce que Bergson appelle des « affections²⁰³ » lorsqu'il suppose « que l'objet à percevoir coïncide avec notre corps, c'est-à-dire enfin que notre propre corps soit l'objet à percevoir²⁰⁴. » Si les témoins arrivent à se représenter la zone de Tchernobyl dans un témoignage, c'est parce qu'ils la percevraient avant tout sur leur propre corps, mais en termes d'affections inédites qui seront ensuite imitées en images dans leur conscience par l'attention volontaire.

Nous avons aussi déjà supposé que les perceptions pures de Tchernobyl suscitent un état d'incompréhension qui persiste dans la conscience des témoins après l'événement originaire. Nous précisons maintenant que cette impression est l'imitation, par l'attention volontaire, du caractère inédit de la sensation qui, en se projetant dans la conscience, « continue » la perception pure des images empoisonnées : « En m'approchant d'un sapin, dans la forêt, j'ai remarqué quelque chose de blanc entre les racines... Je croyais voir des champignons, mais il s'agissait de moineaux étendus sur le dos, morts. Là, dans la zone... La mort m'est incompréhensible. » (LS, p. 197) Comme l'affection « est, par essence, extensive et localisée²⁰⁵ », nous présumons que l'état d'incompréhension puisse se grossir de l'ensemble des imitations de sensations inédites en s'incarnant lui-même dans une étendue qui, en se moulant de manière permanente sur les contours de la conscience, ne cessera d'altérer le présent des témoins en couvrant d'ombre toute perception à venir : « Ma fillette... Elle n'est pas comme tout le monde. Quand elle aura grandi, elle me demandera : "Pourquoi ne suis-je pas comme les autres ?" » (LS, p. 89) Comme une toile de fond imprimée directement sur les parois de la conscience, cette étendue qui se refuse à quitter le présent est l'image globalisante de la zone de Tchernobyl : « Notre vie tourne autour... autour de Tchernobyl. » (LS, p. 124)

²⁰³ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 63.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 155.

En focalisant son attention sur cette représentation, le témoin Valentin Alexeïevitch Borissevitch y verra graduellement défiler ses propres souvenirs en tant que sensations ; le « nuage radioactif [qui] couvrait tout Minsk » (LS, p. 177) au lendemain de l'explosion du réacteur ; « les mesures à prendre : se laver les cheveux, fermer les fenêtres et les lucarnes, relaver le linge qui sèche dehors, boire de l'iode » (LS, p. 178) ; et finalement, l'opération pour son cancer, la peur de mourir, puis « chaque feuille, la couleur vive des fleurs, le ciel brillant, l'asphalte d'un gris éclatant et, dans ses fissures, les fourmis qui s'affairaient. [...] Les bouleaux si légers, les sapins si lourds... » (LS, p. 181) C'est donc la perception attentive de cette étendue empoisonnée qui, en servant de cadre commun à la perception et aux images remémorées, se révèle à nous comme la source première du contenu de chaque témoignage. Quant aux interventions d'Alexievitch, elles nous apparaîtront désormais comme un simple intermédiaire dont la vocation est d'amener le témoin à percevoir les images de ses propres souvenirs.

Nous venons d'accéder au champ couvert par la seconde fonction de l'attention bergsonienne qui, comme le remarque Frédéric Worms, fait appel à « la profondeur variable des souvenirs qui s'insèrent dans ce cadre et retournent à cette image, révélant en même temps les intensités différentes de l'acte intellectuel, de la mémoire, qui y est à l'œuvre²⁰⁶. » Ainsi, selon Bergson, « après avoir reconstitué l'objet aperçu, à la manière d'un tout indépendant, nous reconstituons avec lui les conditions de plus en plus lointaines avec lesquelles il forme un système²⁰⁷. » Par sa présence même au moment de l'entrevue, Alexievitch préside à cette sélection ; par l'intermédiaire de ses multiples interventions, elle se contente de garder éveillée l'activité motrice du témoin afin que le travail de la reconnaissance attentive puisse s'intensifier pendant la durée du témoignage, jusqu'au dévoilement de « l'âme » : « Je vais me souvenir de tout, pour vous... » (LS, p. 40) Dans une perspective bergsonienne, ce mouvement par lequel le souvenir pur « s'épanouit en image présente, émergeant des ténèbres au grand jour²⁰⁸ » afin de rejoindre la représentation fondatrice du témoignage est la confirmation « qu'aucun

²⁰⁶ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, *op. cit.*, p. 121-122.

²⁰⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 115.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 150.

ébranlement parti de l'objet ne peut s'arrêter en route dans les profondeurs de l'esprit : il doit toujours faire retour à l'objet lui-même²⁰⁹. » Dans le cadre de *La supplication*, nous dirons que la reconnaissance attentive effectuée des allers-retours successifs entre l'image actuellement perçue et la mémoire, mais en empruntant toujours un chemin différent qui lui fera découvrir de nouveaux souvenirs plus ou moins enfouis dans les profondeurs de « l'esprit » : « La même vie psychologique serait donc répétée un nombre indéfini de fois, aux étages successifs de la mémoire, et le même acte de l'esprit pourrait se jouer à bien des hauteurs différentes²¹⁰. » Dans le langage de Bergson, chacune de ces routes est comme un nouveau *circuit* « où tous les éléments, y compris l'objet perçu lui-même, se tiennent en état de tension mutuelle comme dans un circuit électrique²¹¹ ». Le premier de ces circuits est non seulement le plus petit, mais aussi « le plus voisin de la perception immédiate²¹² » ; il nous ramène à la première fonction de l'attention dans la mesure où il « ne contient que l'objet [...] lui-même avec l'image consécutive qui revient le couvrir²¹³. » Ainsi, le témoin Piotr S. commence son témoignage en se référant à l'image globalisante de la zone de Tchernobyl : « Et vous avez décidé d'écrire sur ce sujet ? D'écrire sur cela ? Pourtant, je ne voudrais pas que l'on sache ce que je ressens... Ce que j'ai éprouvé là-bas... Mais, d'un autre côté, j'ai envie de m'ouvrir, de raconter tout jusqu'à la fin. » (LS, p. 35) La présence initiale de cette image globalisante dans l'acte de perception devra ensuite s'ajuster au « degré sans cesse variable de *tension* de la mémoire, qui, selon qu'elle incline davantage à s'insérer dans l'action présente ou à s'en détacher, se transpose tout entière dans un ton ou dans un autre²¹⁴. » Pour Bergson, « [c]'est ordinairement la perception présente qui détermine l'orientation de notre esprit ; mais selon le degré de tension que notre esprit adopte, selon la hauteur où il se place, cette perception développe en nous un plus ou moins grand nombre de souvenirs-images²¹⁵. » C'est ainsi que la représentation de Tchernobyl évoque pour le psychologue Piotr S. une première couche de souvenirs qui iront s'y mélanger :

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 114.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

²¹¹ *Ibid.*, p. 114.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 273.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 115-116.

« Je me suis souvenu de la chose la plus horrible qui me soit arrivée dans mon enfance... La guerre... » (LS, p. 35) L'enrichissement de la perception présente par cette image remémorée de la guerre va conduire la reconnaissance attentive à s'engager sur un nouveau circuit au retour duquel va s'actualiser, dans la durée du témoignage, une couche supplémentaire de souvenirs purs : « J'ai aussi vu une femme se tuer elle-même, dans les buissons, près de la rivière. Elle se fracassait la tête avec une brique. Elle était enceinte d'un supplétif des Allemands, que tout le village haïssait. » (LS, p. 36) Si la reconnaissance ne cesse de revenir à la perception durant le témoignage, ce n'est que pour mieux en repartir, en sautant toujours « par-dessus l'intervalle de temps qui sépare la situation actuelle d'une situation antérieure analogue²¹⁶ : » : « Depuis mon enfance, je me souviens de l'odeur du cochon que l'on tue. Il s'en faut de peu de chose pour que j'y retourne, que j'y tombe... Dans le cauchemar... Dans l'horreur... J'y vole... » (LS, p. 36)

3.2.1 La théorie des plans de conscience

Comme l'affirme Frédéric Worms, Bergson suppose « la structuration de notre mémoire *consciente et réflexive* en autant de "*plans*" spatiaux à la fois étagés entre eux et étalés devant nous²¹⁷ » : « Entre le plan de l'action, [...] et le plan de la mémoire pure, où notre esprit conserve dans tous ses détails le tableau de notre vie écoulée, nous avons cru apercevoir [...] mille et mille plans de conscience différents²¹⁸. » Mais, selon Bergson, « ces systèmes ne sont points formés de souvenirs juxtaposés comme des atomes. Il y a toujours quelques souvenirs dominants, véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébulosité vague. Ces points brillants se multiplient à mesure que se dilate notre mémoire²¹⁹. » Chacun des circuits empruntés par la reconnaissance attentive du témoin de *La supplication* traverse une foulée de plans de conscience illuminés par des « points brillants » autour desquels se répartissent, dans un amas confus, l'ensemble des souvenirs purs. Comme le mentionne

²¹⁶ *Ibid.*, p. 162.

²¹⁷ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, *op. cit.*, p. 175.

²¹⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 272.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

l'auteur de *Matière et mémoire*, des profondeurs variables de la mémoire-représentation, « [n]ous partons d'un "état virtuel", que nous conduisons peu à peu, à travers une série de *plans de conscience* différents, jusqu'au terme où il se matérialise dans une perception actuelle, c'est-à-dire jusqu'au point où il devient un état présent et agissant²²⁰. » Dans sa forme la plus extrême, qui est celle du rêve, cet état virtuel couvrirait beaucoup plus d'étendue qu'un souvenir se situant près de l'action naissante. Dans *La supplication*, nous postulons qu'à la reconnaissance d'un souvenir provenant d'un *plan de conscience* très éloigné de l'action, et dont la proximité avec la dimension du rêve le situerait près du noyau de la mémoire profonde, va correspondre, dans le témoignage, une réflexion portant davantage sur les empreintes émotionnelles : « On peut parler avec les morts comme avec les vivants. Je ne vois pas de différence. Je les entends, les uns comme les autres. Lorsqu'on reste tout seul... Et lorsque la tristesse vous gagne... Une tristesse immense... » (LS, p. 43) À l'inverse, un souvenir se constituant principalement d'informations factuelles serait « moins *rêvé*, c'est-à-dire plus proche de l'action et par là même plus banal, plus capable de se modeler²²¹ » : « Chez nous, c'était l'évacuation. Les soldats prenaient nos maisons d'assaut. Les gens s'enfermaient à clé, se cachaient. Le bétail hurlait, les enfants pleuraient. Comme si c'était la guerre ! Et le soleil brillait... » (LS, p. 40) Et « [c]ompléter un souvenir par des détails plus personnels ne consiste pas du tout à juxtaposer mécaniquement des souvenirs à ce souvenir, mais à se transporter sur un plan de conscience plus étendu, à s'éloigner de l'action dans la direction du rêve²²² », en quête du noyau de la mémoire profonde.

Pour Bergson, « [u]n être humain qui *rêverait* son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passée²²³. » Cet individu « ne sortirait jamais du particulier, et même de l'individuel. Laisant à chaque image sa date dans le temps et sa place dans l'espace, il verrait par où elle *diffère* des

²²⁰ *Ibid.*, p. 269-270.

²²¹ *Ibid.*, p. 271.

²²² *Ibid.*, p. 272.

²²³ *Ibid.*, p. 172.

autres et non par où elle leur ressemble²²⁴. » Au contraire, celui « qui répudierait cette mémoire avec tout ce qu'elle engendre *jouerait* sans cesse son existence au lieu de se la représenter véritablement : automate conscient, il suivrait la pente des habitudes utiles qui prolongent l'excitation en réaction appropriée²²⁵. » Dans ce que Bergson appelle « la vie normale²²⁶ », ces deux états extrêmes de la mémoire « se pénètrent intimement, abandonnant ainsi, l'un et l'autre, quelque chose de leur pureté originelle. Le premier se traduit par le souvenir des différences, le second par la perception des ressemblances : au confluent des deux courants apparaît l'idée générale²²⁷. » Pour le témoin de *La supplication* Nikolai Fomitch Kalouguine, cette impression d'une « vie normale » a cependant disparu depuis l'explosion de Tchernobyl : « Dès les premiers jours, les sentiments étaient que nous n'avions pas seulement perdu la ville, mais la vie entière... » (LS, p. 44) Ce sentiment de perte nous ramène à l'effet d'aveuglement de la mémoire qui se traduirait par une impression générale d'incompréhension : « Mais ce qui se passe aujourd'hui, je ne parviens pas à me le fourrer dans le crâne... Tout est empoisonné ? L'important, pour nous, c'est de comprendre comment vivre maintenant. » (LS, p. 127) Si les difficultés d'expression signifient une incapacité pour le témoin à se « représenter véritablement²²⁸ » Tchernobyl, nous concevons dès lors à l'aide de Bergson que l'impression générale d'incompréhension pourrait avoir été causé par un débalancement radical de l'équilibre qui, au temps de « la vie normale », subsistait entre les deux états extrêmes de la mémoire. Cette perturbation se traduirait plus précisément dans *La supplication* par la complète subordination du « souvenir des différences²²⁹ » à la « perception des ressemblances²³⁰ ». Ainsi, les différentes qualités sensibles qui définissaient chacune des images extérieures du monde matériel d'avant la catastrophe se confondent désormais sous l'emprise de la radioactivité : « Tout semblait lié à la mort... » (LS, p. 75) Si, comme le rappelle Bergson, « nous percevons les ressemblances avant les individus qui se ressemblent, et, dans un agrégat

²²⁴ *Ibid.*, p. 172-173.

²²⁵ *Ibid.*, p. 172.

²²⁶ *Ibid.*, p. 173.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 172.

²²⁹ *Ibid.*, p. 173.

²³⁰ *Ibid.*

de parties contiguës, le tout avant les parties²³¹ », on peut donc penser que la propagation de la radioactivité dans chaque image de la matière aurait pour effet de faire régresser la mémoire à un stade originel. La reconnaissance attentive des rescapés de Tchernobyl devient ainsi, dans *La supplication*, une quête du souvenir oublié des différences. L'actualisation de ce souvenir favorisera l'émergence, sous différentes formes uniques, de ce que nous appellerons, toujours inspirés par Bergson, des idées générales inédites : « J'ai envie de philosopher. Tous ceux avec qui je parle de Tchernobyl ont envie de philosopher. » (LS, p. 135)

3.2.2 L'émergence des idées générales

C'est donc en causant l'incapacité subite « d'une mémoire toute contemplative qui n'appréhende que le singulier dans sa *vision*²³² » que la perception pure de Tchernobyl ramènerait, par un effet de contrebalancement, à sa « pureté originelle²³³ » la mémoire « toute motrice qui imprime la marque de sa généralité à son *action*²³⁴. » C'est ainsi que les soldats et liquidateurs seront forcés d'abattre tous les chiens et chats qui furent abandonnés à l'intérieur de la zone de Tchernobyl après l'évacuation : « En chemin, nous croisons des chiens et des chats errants. Parfois, ils se comportaient bizarrement et fuyaient les gens. Je ne comprenais pas ce comportement jusqu'au moment où l'on nous a ordonné de tirer systématiquement sur eux... » (LS, p. 75) La domination de cette généralité imprimée sur l'action s'affirmera jusqu'au creusage de fosses communes dans lesquelles seront engouffrées l'ensemble des objets empoisonnés : « J'ai vu un homme dont on enterrait la maison devant ses yeux... [...] On enterrait des maisons, des puits, des arbres... On enterrait la terre... On la découpait, on en enroulait des couches... Je vous ai prévenue... Rien d'héroïque. » (LS, p. 96) Par l'intermédiaire de la perception pure, l'influence de cette généralité empoisonnée atteindra son point culminant en se répandant sur les corps humains qui, en tant qu'objets radioactifs, seront désormais tous désignés sous la même appellation : « Un médecin l'a examiné et a appelé l'un

²³¹ *Ibid.*, p. 183.

²³² *Ibid.*, p. 173.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

de ses collègues : "Encore un Tchernobyl". » (LS, p. 240) En pénétrant « l'esprit » des témoins, la radioactivité ira même jusqu'à uniformiser l'ensemble de leurs états de conscience ; c'est la naissance de Tchernobyl en tant que mystère. Alexievitch évoque cette uniformisation lorsqu'elle écrit :

Mes interlocuteurs m'ont souvent tenu des propos similaires : "Je ne peux pas trouver de mots pour dire ce que j'ai vu et vécu... Je n'ai lu rien de tel dans aucun livre et je ne l'ai pas vu au cinéma... Personne ne m'a jamais raconté des choses semblables à celles que j'ai vécues." De tels aveux se répétaient et, volontairement, je n'ai pas retiré ces répétitions de mon livre. En fait, il y a beaucoup de répétitions. Je les ai laissées. Je ne les ai pas enlevées non seulement à cause de leur véracité, de leur "vérité sans artifice", mais encore parce qu'il me semblait qu'elles reflétaient le caractère inhabituel des faits. (LS, p. 31)

Ce « caractère inhabituel des faits » nous renvoie au « sentiment confus de *qualité marquante* ou de ressemblance²³⁵ » qui, selon Bergson, se trouverait à l'origine à la fois « de la généralité pleinement conçue et de l'individualité nettement perçue²³⁶ ». Cette *qualité marquante* « d'où [l'esprit] part est une ressemblance sentie, vécue, ou, si vous voulez, automatiquement jouée. Celle où il revient est une ressemblance intelligemment aperçue ou pensée²³⁷. » Pour appliquer ce raisonnement de Bergson au contexte particulier de *La supplication*, commençons par rattacher le « sentiment confus de ressemblance » à l'impression générale d'incompréhension qui, après avoir été soumise à la première fonction de l'attention, sera non plus seulement vécue, mais aussi désormais « intelligemment aperçue ou pensée » dans l'image fondatrice du témoignage : « Tchernobyl est déjà un symbole... Une image. » (LS, p. 224) L'impression générale d'incompréhension que nous associons au mystère de Tchernobyl supposerait ainsi, pour reprendre les mots de Bergson, la « conscience d'une identité d'attitude dans une diversité de situations²³⁸. » Dans *La supplication*, ce phénomène se produit notamment au moment où l'opérateur de cinéma Sergueï Gourine observe, lors du « jour de l'évacuation » (LS, p. 39), la réaction de tous ceux qui assistent au départ des enfants « dans de grands cars de tourisme » (LS, p. 116) : « Je me suis aussitôt rendu compte que

²³⁵ *Ibid.*, p. 176.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 178-179.

²³⁸ *Ibid.*, p. 179.

j'avais déjà vu cela dans des films de guerre. Et que tous ceux qui se tenaient autour de moi se comportaient exactement de la même manière, comme dans ce film que nous avons tant aimé : *Quand passent les cigognes*. Une larme solitaire, de sobres mots d'adieu... » (LS, p. 116) En reprenant le langage de Bergson, nous dirons que c'est à partir de ce « genre » d'observations que le rescapé passera, « par un effort de réflexion accompli sur cette opération même, à l'*idée générale du genre*²³⁹ » qui, dans *La supplication*, correspondrait à ce que nous avons appelé la représentation globalisante de Tchernobyl. Au moment du témoignage, cette image globalisante amorce le phénomène de la reconnaissance attentive par lequel chaque rescapé va « de la ressemblance aux objets ressemblants, en brochant sur la ressemblance, ce canevas commun, la variété des différences individuelles²⁴⁰ », variété qu'exprimera ensuite, avec des traits de composition et d'ordre qui leur sont propres, l'ensemble des récits de *La supplication*. Finalement, le concept bergsonien de « *qualité marquante* » peut quant à lui être rattaché à la radioactivité sous l'emprise de laquelle se confondent désormais toutes les « individualités », c'est-à-dire l'ensemble des traits distinctifs qui définissent chacune des images empoisonnées que la reconnaissance attentive parviendra à reconstituer au moment du témoignage : « Mais vous devriez voir ces images... Les visages des premiers pompiers, noirs comme du charbon. Et leurs yeux... Les yeux de gens qui savent qu'ils nous quittent. (LS, p. 139) C'est en s'opposant à cette uniformisation, par la radioactivité, des composantes de la matière, des corps humains contaminés et des états de conscience que la reconnaissance attentive réactualise les empreintes émotionnelles par lesquelles les souvenirs-images expriment leur individualité : « Ils ne pouvaient pas comprendre une chose. Ou ne le voulaient pas... Je devais savoir que ce n'était pas notre faute... La faute de notre amour... » (LS, p. 92)

Considérons maintenant la forme initiale de ce type de souvenirs-images, qui est celle du souvenir pur, que Bergson tient pour « la représentation d'un objet absent²⁴¹ ». Sur ce point, la conception bergsonienne du souvenir rejoint les métaphores platoniciennes de l'empreinte de cire et de l'oiseau du colombier : la figure de cire, en tant que « représentation d'un objet

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 183-184.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

absent », trouve son équivalent dans le souvenir pur, lequel, par le mouvement de la reconnaissance attentive, sera appelé à s'incarner en image-souvenir qui prendra ensuite son envol vers ce que nous avons appelé « le vaste colombier de *La supplication*. » Mais, en tenant l'âme pour « le noyau de la mémoire profonde », c'est-à-dire, conformément à nos analyses précédentes, en lui attribuant essentiellement le rôle de la conservation des empreintes émotionnelles des souvenirs, il nous est dorénavant possible de distinguer la figure de cire du souvenir pur. Dans le cadre de *La supplication*, si les souvenirs purs se réfèrent à toute « représentation d'un objet absent », les empreintes émotionnelles laissées dans l'âme correspondraient quant à elles aux empreintes de cire platoniciennes. Ainsi, tandis que le souvenir pur demeurerait de l'ordre de la mémoire pure, les empreintes de cire, en symbolisant les émotions conservées, relèveraient quant à elles de son noyau, qui est l'âme. Et comme il est dit, chez Platon, que « la cire qu'on a dans l'âme est profonde, abondante, lisse et pétrie comme il faut²⁴² », alors nous pouvons conclure que les empreintes émotionnelles qui y sont gravées « sont pures, suffisamment profondes et durent longtemps²⁴³. »

Dans une perspective bergsonienne, l'empreinte émotionnelle tout juste redécouverte redonne au souvenir pur qui l'a vu naître dans le temps vécu sa « coloration affective²⁴⁴ ». Quant à elle, la reconnaissance attentive s'emploie à redessiner les contours de l'image : « Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception²⁴⁵. » En s'actualisant dans l'action du témoignage, ces « images passées, reproduites telles quelles avec tous leurs détails et jusqu'à leur coloration affective²⁴⁶ » ne se contenteront pas seulement d'évoquer les événements originaires de Tchernobyl ; elles inspireront aussi aux témoins une nouvelle espèce d'idées générales inédites dont la vocation est de porter directement au langage les empreintes émotionnelles des souvenirs : « Avant, j'étais heureuse.

²⁴² Platon, *Théétète – Parménide*, op. cit., p. 143-144.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 116.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 148.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

Tous mes enfants viennent de l'amour. Je les ai eus comme ça : garçon, garçon, garçon, puis fille, fille. Je ne peux plus rien dire... J'ai envie de pleurer. » (LS, p. 71) Ou encore : « Je ressens un mélange d'étonnement et d'horreur, d'envie et de joie et même de désir de revanche. Une fois, je me suis surprise à penser que j'observe de la même manière la chienne enceinte des voisins ou une cigogne dans son nid... Ma fille... » (LS, p. 92) Pour Bergson, l'essence de l'idée générale « est de se mouvoir sans cesse entre la sphère de l'action et celle de la mémoire pure²⁴⁷. » En retraversant les milliers de plans de conscience qui la séparent de la perception, la reconnaissance attentive donnera aux « représentations juste assez de l'image et juste assez de l'idée pour qu'elles puissent concourir utilement à l'action²⁴⁸ » du témoignage en se constituant à la fois du souvenir pur et de son empreinte émotionnelle : « Je donnai naissance à un garçon. Maintenant, j'ai quelqu'un pour qui vivre et respirer. » (LS, p. 29) Contrairement à l'image globalisante de la zone de Tchernobyl, les idées générales inédites imprégnées d'émotions n'ont pas été imposées par une menace extérieure. Elles s'incarneront dans ce que Bergson appelle des « actions libres²⁴⁹ ». Ces dernières ont la particularité de ne pouvoir « appartenir qu'à des êtres capables de fixer, de loin en loin, le devenir sur lequel leur propre devenir s'applique, de le solidifier en moments distincts, d'en condenser ainsi la matière et, en se l'assimilant, de la digérer en mouvements de réaction qui passeront à travers les mailles de la nécessité naturelle²⁵⁰. » C'est par l'idée générale inédite, qui est la cristallisation de l'empreinte émotionnelle dans la parole du témoignage, que le phénomène de la reconnaissance attentive vient solidifier « le devenir » du rescapé de Tchernobyl. Cette cristallisation de l'émotion ne vient pas sans la manifestation d'un sentiment de liberté, car, comme l'affirme Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, « [c]'est de l'âme entière [...] que la décision libre émane ; et l'acte sera d'autant plus libre que la série dynamique à laquelle il se rattache tendra davantage à s'identifier avec le moi fondamental²⁵¹ », notion qui se réfère chez « le penseur de la durée²⁵² » à ce que nous pourrions appeler le mouvement de

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 180.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 125-126.

²⁵² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 192.

la conscience humaine. Chez Alexievitch, l'acte de raconter devient une « action libre » au moment où la conscience du témoin se reconnaît dans la série dynamique d'empreintes émotionnelles qui s'unissent à son mouvement. Voyons maintenant comment ce phénomène se manifeste dans le témoignage de Larissa Z., mère d'une « fillette » (LS, p. 89) qui « n'est pas comme tout le monde. » (LS, p. 89) Depuis son retour « de la maternité » (LS, p. 89), la rescapée de Tchernobyl tremble chaque fois que son mari l'embrasse, « la nuit. » (LS, p. 89) Le monologue « sur de vieilles prophéties » (LS, p. 89) devient une « action libre » dès l'instant où la conscience de cette mère reconnaît comme partie intégrante de sa durée le flot de peur et de culpabilité qui s'y déverse en provenance de la mémoire et dont l'importance est attestée par son influence sur l'acte de perception : « Nous n'avons pas le droit... Le péché... La peur... J'ai entendu les médecins parler entre eux : "Si l'on montre cela à la télé, aucune mère ne voudra plus accoucher." Voilà ce qu'ils ont dit de notre fille... Comment faire l'amour après cela ? » (LS, p. 89)

3.3 Le mouvement de la remémoration

Comme l'indique Denis Forest, Bergson suppose à la reconnaissance attentive un mouvement contraire appelé « la remémoration²⁵³ », qui déterminerait « la manière dont la mémoire quitte le présent, au lieu de le rejoindre pour l'éclairer²⁵⁴ » :

Mais [notre souvenir] demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnaitrions jamais pour un souvenir²⁵⁵.

Comme l'affirme Paul Ricœur, la remémoration suppose « la survivance des images²⁵⁶ », laquelle renvoie « à un état de latence du souvenir de l'impression première dont l'image a dû

²⁵³ Forest, Denis, « Introduction », *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 23.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 148.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 147.

se constituer en même temps que l'affection originaire²⁵⁷. » Ainsi, « ce que nous avons une fois vu, entendu, éprouvé, appris, n'est pas définitivement perdu, mais survit, puisque nous pouvons le rappeler et le reconnaître. Il survit. Mais où²⁵⁸ ? » Pour Denis Forest, « [l]'idée bergsonienne d'une mémoire intégrale serait celle d'une conservation sans récipient, d'un contenu sans contenant. Les différents plans de conscience eux-mêmes se distinguent simplement par l'état de dilatation et de concentration de chaque épisode mémoriel²⁵⁹. » Toute l'entreprise de Bergson, nous dit Ricœur, « consiste à remplacer la question "où [survivent les souvenirs] ?" par la question "comment²⁶⁰ ?" » Frédéric Worms ajoute : « la question du "lieu" de [...] conservation [du passé] a été remplacée par celle de l'acte qui l'assure, et qui assure aussi sa reproduction ou son action concrète²⁶¹ ». Cet acte n'est rien d'autre que la mémoire elle-même qui, chez Bergson, implique à la fois le phénomène de la reconnaissance attentive et son mouvement contraire, la remémoration : « je ne restituerai [au souvenir] son caractère de souvenir qu'en me reportant à l'opération par laquelle je l'ai évoqué, virtuel, du fond de son passé²⁶². » Ainsi, je sais que le souvenir survit dans la mémoire parce que j'ai la capacité de le reconnaître. Si l'opération du rappel est un succès et que le souvenir parvient à se matérialiser en oiseau dans ma conscience, la restitution de sa virtualité originelle est ensuite assurée par le mouvement de la remémoration.

Malgré cette absence de descriptions du lieu psychique de la mémoire chez Bergson, rien n'empêche de nous imaginer un espace délimité par les « mille et mille plans de conscience différents²⁶³ » en nous référant, avec Paul Ricœur, aux « puissantes images du "lieu" dans les *Confessions* d'Augustin, comparant la mémoire à de "vastes palais", à des "entrepôts" où les souvenirs sont emmagasinés²⁶⁴ ». Aux confins des plans de conscience les plus étendus, aux

²⁵⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 562.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 563.

²⁵⁹ Forest, Denis, « Introduction », op. cit., p. 33.

²⁶⁰ Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 563.

²⁶¹ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, op. cit., p. 156.

²⁶² Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 154-155.

²⁶³ *Ibid.*, 272.

²⁶⁴ Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 564.

bornes de la rêverie, se trouverait le « palais » du noyau de la mémoire profonde, dans lequel seraient gravées les empreintes émotionnelles des souvenirs purs. Cet état de latence nous ramène à la forme spécifique de l'oubli que nous avons caractérisé, avec Ricœur, de réserve ou de ressource. Ce « trésor d'oubli²⁶⁵ » correspond bien, chez Alexievitch, aux souvenirs purs dont les empreintes émotionnelles se trouveraient à l'origine de « [c]e que l'homme a appris, deviné, découvert sur lui-même et dans son attitude envers le monde (LS, p. 30-31) ; et les témoins doivent suivre le chemin tracé par ces empreintes de cire pure dans le palais augustinien du noyau de la mémoire profonde, qui est bien celui de leur *âme*.

C'est à la vue de ces images que nous concluons notre étude phénoménologique de la mémoire du temps vécu. Nous arrivons maintenant aux bornes de notre quatrième chapitre, qui analysera l'état temporel du présent dans lequel prendra forme l'acte de raconter. Chez Alexievitch, l'acte poétique de mise en intrigue répond à l'expérience temporelle vive du témoignage. C'est la « thèse de la réciprocité entre narrativité et temporalité²⁶⁶ » que Paul Ricœur développe dans *Temps et récit* qui nous fera passer de la parole du témoignage à sa reconfiguration par l'écriture des monologues de *La supplication*. La première partie de cette thèse « est consacrée à la théorie du temps chez saint Augustin, la seconde [...] à la théorie de l'intrigue chez Aristote²⁶⁷. » Dans le cadre de *La supplication*, nous soutiendrons tout d'abord, à l'aide de la réappropriation de la méditation augustinienne sur le temps par Ricœur, que le déroulement du témoignage se subordonne entièrement à la dimension temporelle de la mémoire du témoin. Au contraire, la configuration narrative des textes de *La supplication* inversera ce rapport de subordination en mettant cette fois la mémoire du temps vécu au service de la mise en intrigue par laquelle s'accomplira la poétique d'Alexievitch.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 541.

²⁶⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁷ *Ibid.*

CHAPITRE IV

ÉTAT TEMPOREL DU PRÉSENT DANS L'ACTE DE RACONTER

4.1 La théorie du temps chez saint Augustin

Après avoir considéré l'enrichissement de l'image globalisante de Tchernobyl par la mémoire des survivants dans *La supplication*, nous allons maintenant examiner l'écoulement de la parole dans le présent du témoignage. Ce passage d'une étape à l'autre nous est facilité par Augustin qui, comme le mentionne Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, a su lier « l'analyse de la mémoire à celle du temps dans les livres X et XI des *Confessions*²⁶⁸. » Ainsi, pour faire suite à notre discussion avec Bergson sur le mouvement par lequel la reconnaissance attentive est parvenue à prolonger en images les souvenirs purs des témoins de *La supplication*, la lecture de la méditation augustinienne sur le temps par Ricœur nous aidera à définir l'état temporel du présent dans lequel prendra forme l'acte de raconter. Comme le remarque l'auteur de *Temps et récit*, Augustin en vient rapidement dans sa méditation « à chercher un *site* pour les choses futures et passées en tant qu'elles sont racontées et prédites. Toute la suite de l'argumentation se tiendra dans l'enceinte de cette question, pour aboutir à situer "dans" l'âme les qualités temporelles impliquées dans la narration et la prévision²⁶⁹. » Ainsi, l'âme chez Alexievitch ne nous évoquera dès lors plus seulement un lieu dans lequel ont été gravées les

²⁶⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 117.

²⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 30.

empreintes émotionnelles des souvenirs purs ; il faut désormais aussi lui reconnaître une extension temporelle qui enveloppe le présent des témoins au moment où ils racontent leurs images-souvenirs.

Si, comme l'observe Ricœur, « [n]arration [...] implique mémoire, et prévision implique attente²⁷⁰ », c'est parce que le temps présent est pensé par Augustin comme une « extension de l'âme humaine²⁷¹ ». C'est ainsi que ce dernier en vient à poser l'existence de « trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes du temps, et je ne les vois pas ailleurs : le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision [ou l'attention] ; le présent du futur, c'est l'attente²⁷². » (20, 26) Au moment du témoignage de *La supplication*, l'âme se constituerait donc, selon les mots de Ricœur, dans un « présent élargi et dialectisé²⁷³ » qui inclurait à la fois la mémoire, l'attention et l'attente. Dans cette mémoire intégrée à la temporalité du présent, les souvenirs purs de Bergson sont appelés par Ricœur des « images-empreintes²⁷⁴ », lesquelles sont dotées chez Augustin du « pouvoir de faire référence à des choses passées²⁷⁵ » : « quand on raconte des choses vraies mais passées, c'est de la mémoire qu'on tire, non les choses elles-mêmes, qui ont passé, mais les mots conçus à partir des images qu'elles ont gravées dans l'esprit, comme des empreintes, en passant par les sens. » (18, 23) Quant à leurs formes actualisées en images par la reconnaissance attentive, que nous avons déjà comparées aux oiseaux du colombier de Platon, nous les ferons désormais aussi correspondre dans *Temps et récit* aux « images-signes²⁷⁶ » dont la perception par l'attente permet à Augustin « de prédire les choses futures ainsi conçues dans l'esprit. » (18, 24) Dans cette conception du triple présent,

²⁷⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 31.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁷² Augustin (saint), *Les Confessions VIII-XIII*, trad. E. Tréhorel, G. Bouissou sur le texte de M. Skutella, Paris, Études augustiniennes, coll. « Bibliothèque augustinienne », 1992 [1934], 690 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

²⁷³ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 32.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

l'attente « est ainsi l'analogie de la mémoire²⁷⁷ » dans la mesure où elle « consiste en une image qui existe déjà [...] ; mais cette image n'est pas une empreinte laissée par les choses passées, mais un "signe" et une "cause" des choses futures qui sont ainsi anticipées, pré-perçues, annoncées, prédites, proclamées d'avance²⁷⁸ ». En affirmant à Alexievitch qu'il est sur le point de dire quelque chose, un témoin de *La supplication* nous indique qu'il a d'abord anticipé en termes d'images-signes la parole à venir de son propre récit : « Je vais vous dire, il est plus désagréable d'achever que de tuer. » (LS, p. 105) Un peu plus loin, le témoin exprime à nouveau cette capacité d'anticiper les mots à venir : « Je vais vous dire : l'homme meurt comme un animal. Je l'ai vu à plusieurs reprises, en Afghanistan... » (LS, p. 105) Les souvenirs actualisés dans la conscience des témoins afin d'enrichir l'image globalisante de Tchernobyl sont donc des images-signes qui « proclament d'avance » la parole du témoignage. Après avoir été racontées, ces dernières vont ensuite se laisser glisser vers les profondeurs de la mémoire pure en retrouvant progressivement leur forme d'image-empreinte, jusqu'à s'imprégner complètement de la virtualité originelle du souvenir pur, dans l'immensité du rêve.

Paul Ricœur nous fait ainsi voir dans l'extension augustinienne de l'âme humaine une « quasi-spatialité²⁷⁹ » constituée par une succession d'images-signes qui s'écoulent en images-empreintes pendant l'acte de raconter. Sous cette perspective, le temps n'est rien d'autre que la conscience en mouvement, dont la « structure multiple du triple présent²⁸⁰ » enveloppe les souvenirs qui sont racontés dans *La supplication*. Mais, insiste Ricœur, cette « inhérence du temps à l'âme ne prend tout son sens qu'une fois éliminée par voie argumentative toute thèse qui mettrait le temps dans la dépendance du mouvement physique²⁸¹. » Il faut donc « contraindre l'investigation à chercher dans l'âme seule, donc dans la structure multiple du triple présent, le fondement de l'extension et de la mesure²⁸² » : « C'est en toi, mon esprit, que

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 31-32.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁸² *Ibid.*, p. 36.

je mesure les temps. » (27, 36) Ainsi, quand Augustin « dit que le temps est plutôt la mesure du mouvement que le mouvement lui-même, ce n'est pas à un mouvement régulier des corps célestes qu'il pense, mais à la mesure du mouvement de l'âme humaine²⁸³. »

Pour en venir à cette dimension de la mesure dans le contexte spécifique de *La supplication*, reportons-nous à la conception bergsonienne de la « durée toute pure²⁸⁴ » qui, dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, se réfère à « la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs²⁸⁵. » Selon l'auteur de *Matière et mémoire*, le souvenir lui-même tend à s'incarner en état de conscience au moment où il emprunte « sa vie et sa force à la sensation présente où il se matérialise²⁸⁶ », c'est-à-dire lorsqu'il s'actualise en image-signe. La reconnaissance attentive lève donc le voile de la séparation entre « état présent » et « états antérieurs » en prolongeant les images-empreintes en images-signes dont la réunion dans la « masse confuse²⁸⁷ » de la représentation globalisante de Tchernobyl nous évoque, « fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie²⁸⁸. » Nous repérons ainsi dans l'écriture des témoignages de *La supplication* les reflets d'une durée pure, qui confère au présent la teinte du passé. Ces reflets apparaissent notamment lorsque les témoins utilisent des verbes conjugués au présent de l'indicatif²⁸⁹ en racontant des actions qui se sont pourtant déroulées dans leur vie passée : « Je rentre à la maison... Après tout cela... Ma femme m'écoute, puis elle me dit tout bas : "Je t'aime, mais je ne te donnerai pas mon fils. Je ne le donnerai à personne. Ni à Tchernobyl, ni à la Tchétchénie... À personne !" Elle est déjà habitée par cette peur... » (LS, p. 143) Ou encore : « Les jambes du pantalon sont trop courtes. Mais l'œdème sur son visage a déjà disparu... On leur administrait une perfusion pour

²⁸³ *Ibid.*, p. 38-39.

²⁸⁴ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 74.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 74-75.

²⁸⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, *op. cit.*, p. 142.

²⁸⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

²⁸⁹ C'est aussi le cas en russe.

cela. Je lui demande : - Et où donc as-tu disparu si soudainement ? Il veut m'embrasser. – Reste assis. (Le médecin le retient loin de moi.) On ne s'enlace pas ici. » (LS, p. 16)

Dans cette conception de la durée pure, Frédéric Worms remarque que « [l]es "données immédiates" ne sont pas données "à" une conscience qui s'en distinguerait, mais sont bien les données "d'une" conscience qui les unit sans s'en séparer, qui est et qui fait ces données dans leur succession même²⁹⁰. » En nous inspirant de Bergson, nous dirons que si les souvenirs peuvent s'emboîter dans la narration de *La supplication*, c'est parce qu'ils se pénètrent d'abord réciproquement dans la conscience du témoin. C'est ce qui expliquerait qu'une image-souvenir puisse se composer à la fois d'insectes en mouvement et de bruits militaires : « Des fourmis courent sur le tronc d'arbre, tandis que des voitures militaires rugissent tout autour. Des soldats. Des hurlements, des jurons. Le vrombissement des hélicoptères... Et elles continuent de courir... [...] Nous allons disparaître et elles ne s'en rendront même pas compte. » (LS, p. 129-130) C'est cette inhérence commune des images à la durée pure de sa conscience qui inciterait le journaliste Anatoli Chimanski à les concevoir comme les parties constituantes d'un seul souvenir : « Je revenais de la zone et seule cette image est demeurée claire dans ma mémoire le reste de la journée... » (LS, p. 129) Dans une perspective bergsonienne, ce qui permet au témoin de décrire en diverses images la temporalité inhérente aux « souvenirs dominants²⁹¹ », aussi appelés par Bergson des « points brillants²⁹² », n'est rien d'autre que l'effort de contraction par lequel sa mémoire, « pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée²⁹³ ». Chaque images-signes ou image-empreinte des témoins est donc fondamentalement une durée contractée. Elles seront toujours captées par la perception comme les parties constituantes du mouvement de l'âme qui, par l'intermédiaire de la reconnaissance attentive, alimente sa continuité en puisant les souvenirs-images dans les profondeurs de la mémoire. En d'autres termes, nous dirons que la perception attentive du témoin de *La supplication* se nourrit

²⁹⁰ Frédéric Worms, « Présentation », *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 9.

²⁹¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 190.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, 76.

continuellement des qualités temporelles des souvenirs purs qui sont sur le point de s'envoler vers la parole du témoignage : « Je me suis efforcé de retenir ces jours dans ma mémoire... » (LS, p. 156) Ou encore : « C'est comme si je n'étais pas partie... Chaque jour, je me promène à travers mes souvenirs. Le long des mêmes rues, des mêmes maisons. C'était une bourgade si paisible... » (LS, p. 145)

Ainsi, ce qui est appelé par Ricœur le « mouvement de l'âme humaine » nous évoque le concept de durée pure chez Bergson. Mais celle-ci ne se contente pas seulement de nous faire voir dans la constitution du mouvement augustinien de l'âme une succession de souvenirs qui y expriment leurs qualités temporelles ; elle nous révèle aussi le rôle essentiel que jouent les empreintes émotionnelles dans l'écoulement de cette durée intérieure. C'est ainsi que nous comparions, dans nos analyses précédentes, la consistance émotionnelle des souvenirs racontés selon la position hypothétique des plans de conscience sur lesquels ils se trouvaient au moment de leur découverte par la reconnaissance attentive. Au sujet de ce raisonnement, rappelons qu'un souvenir dont la narration se constitue principalement d'informations factuelles aurait laissé une faible empreinte émotionnelle dans le noyau de la mémoire profonde au moment de son passage originare : « Parfois, un sanglier sort de la forêt jusque dans le jardin. Et, d'autres fois, c'est un cerf. Les gens viennent rarement. À part les miliciens. » (LS, p. 54) À l'inverse, un souvenir pur dont l'actualisation inspire au témoin l'expression d'une « idée générale inédite » aurait originarement gravé une empreinte qui, selon les mots de Bergson, « occupe une grande place dans l'âme²⁹⁴ » : « Je fais souvent un rêve : je marche avec mon fils dans Pripiat ensoleillée. Maintenant, c'est une ville fantôme. Nous marchons et regardons les roses. Il y avait beaucoup de roses, là-bas, d'énormes parterres de roses... J'étais si jeune... Mon fils était si petit... J'aimais... » (LS, p. 156)

Ainsi, dans le cadre de *La supplication*, si les qualités temporelles des souvenirs constituent le temps pendant lequel a lieu le témoignage, les empreintes émotionnelles modulent quant à elles le degré d'intensité sans cesse variable du mouvement de la conscience. Ce qui est appelé par Bergson *intensité pure* se réfère « à une certaine qualité ou nuance dont

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

se colore une masse plus ou moins considérable d'états psychiques, ou, si l'on aime mieux, au plus ou moins grand nombre d'états simples qui pénètrent l'émotion fondamentale²⁹⁵ » que nous situons dans le « noyau de la mémoire profonde ». En traversant les plans de conscience la séparant de la perception présente, l'émotion inhérente au souvenir tendra donc à répandre son degré d'intensité, ou encore sa coloration affective sur l'ensemble des « éléments psychiques²⁹⁶ » qui constituent la durée, « les teignant pour ainsi dire de sa propre couleur²⁹⁷ ». Il en résulte que l'ensemble des « idées, [...] souvenirs²⁹⁸ » et « états de conscience en général²⁹⁹ » du rescapé « s'orienteront, en plus ou moins grand nombre, dans une direction déterminée³⁰⁰. » Au moment de l'entrevue, la conscience du témoin fera ensuite « cristalliser en mots prononcés³⁰¹ » toutes « les modifications progressives survenues dans la masse confuse des faits psychiques coexistants. Mais c'est là un changement de qualité, plutôt que de grandeur³⁰². » Dans *La supplication*, nous repérons un nombre important de ces changements qualitatifs à la lecture du témoignage d'Elena, la première voix solitaire, qui commence son monologue par la description de souvenirs imprégnés d'un sentiment d'amour : « Nous étions jeunes mariés. Dans la rue, nous nous tenions encore par la main, même si nous allions au magasin... Je lui disais : "Je t'aime". Mais je ne savais pas encore à quel point je l'aimais... Je n'avais pas idée... » (LS, p. 11) L'actualisation de ces empreintes émotionnelles dans la conscience d'Elena propulse le phénomène de la reconnaissance attentive dans des profondeurs où se terrent les souvenirs de la terrible maladie contractée par son mari Vassili dès qu'il fut exposé aux radiations qui s'échappèrent de la centrale lors de la nuit de l'explosion : « Je l'ai vu... Tout gonflé, boursoufflé... Ses yeux se voyaient à peine. » (LS, p. 12) Cette masse de souvenirs évoquant l'être aimé malade se colore d'une qualité, ou encore d'une intensité qui s'élève de l'âme et que la parole du témoin cristallise en pensées sur la mort : « Nombre de

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 6.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 180.

³⁰² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 7.

médecins, d'infirmières et, surtout, d'aides-soignantes de cet hôpital tomberaient malades, plus tard... Mourraient... Mais alors, personne ne le savait... » (LS, p. 12) C'est cette intensité variable de l'émotion tout juste réactualisée qui détermine la direction du témoignage en faisant redécouvrir à la conscience du témoin les derniers moments passés à l'hôpital, le décès de Vassili, puis les rêves qui ont imaginé le temps à venir d'une enfant grandie : « Vassia vient, tout habillé de blanc, et appelle Natacha. Notre fille dont je n'ai pas encore accouché. Elle est déjà grande. Elle a vite poussé. Il la lance en l'air, sous le plafond, et ils rient... Et je les regarde en pensant que le bonheur est tellement simple. Je rêve... » (LS, p. 27) Le souvenir de l'annonce qu'on fit à Elena de la mort de son bébé quatre heures à peine après l'accouchement provoquera sur la durée de sa conscience de nouveaux changements qualitatifs qui se traduiront par l'accroissement du degré d'intensité pure : « Vous voulez me la prendre pour la science et je hais votre science ! Je la hais ! [...] Ce ne sont pas les vraies paroles... Non, pas les vraies... Après une hémorragie cérébrale, je ne peux pas crier. Ni pleurer. Voilà pourquoi ce ne sont pas les vraies paroles... » (LS, p. 27) Ce surgissement de nouvelles empreintes émotionnelles dans la conscience d'Elena placera sur le chemin de la reconnaissance attentive le souvenir de la naissance de son fils : « Maintenant, j'ai quelqu'un pour qui vivre et respirer. Il comprend tout très bien : "Maman, si je pars chez mamie pour deux jours, tu pourras respirer ?" Non, je ne pourrai pas ! » (LS, p. 29) La conclusion du témoignage nous indiquera finalement que l'empreinte émotionnelle de l'amour a été plus déterminante que celle de la mort : « Les gens n'ont pas envie d'entendre parler de la mort. De l'horrible... Mais moi, je vous ai parlé d'amour... De comment j'aimais. » (LS, p. 30)

Avant de nous engager plus loin avec Ricœur dans la méditation augustinienne sur le temps, résumons ce qui vient d'être dit avec Bergson. Tout d'abord, nous remarquons que le témoignage de *La supplication* est une cristallisation de la durée pure, laquelle est constituée par les qualités temporelles des souvenirs qui sont découverts par la reconnaissance attentive. D'autre part, la chronologie et le rythme des souvenirs racontés au moment du témoignage sont régis par les changements qualitatifs que les empreintes émotionnelles font subir à la durée de la conscience. Ces deux remarques attirent notre attention sur le versant actif qui, au moment du témoignage, régite toute la passivité de l'écoulement du temps dans la conscience. Comme le remarque Ricœur en citant Augustin, « [i]l n'y aurait en effet de futur qui diminue, pas de

passé qui s'accroît, sans un "esprit qui fait cette action [...]" (28, 37)³⁰³. » Au centre de la structure multiple du triple présent se trouve la perception attentive qui, après s'être focalisée sur l'image globalisante de Tchernobyl, imprime l'extension temporelle des images-signes en mots prononcés dans le témoignage. Comme le remarque Ricœur, « c'est le terme "passer" qui », chez Augustin, « suscite cette capture [des images-signes] dans la quasi-spatialité³⁰⁴ » temporelle de la conscience : « C'est au moment où ils passent que nous mesurons les temps, quand nous les mesurons en les percevant. » (16, 21) Pour Augustin, les souvenirs actualisés en images-signes seraient perçus par les témoins comme des impressions : « L'impression, que les choses en passant font en toi, y demeure après leur passage, et c'est elle que je mesure quand elle est présente, non pas ces choses qui ont passé pour la produire » (27, 36) Ainsi, nous dirons que la mesure chez Augustin se réfère dans le cadre de *La supplication* à la perception temporelle des impressions qui passent : « J'ai travaillé durement et honnêtement toute ma vie. J'ai vécu selon ma conscience. [...] D'abord, j'ai attendu le retour des gens. Je pensais qu'ils allaient revenir. Personne ne partait pour toujours, seulement pour quelque temps. Maintenant, j'attends la mort... » (LS, p. 37)

4.1.1 Le temps comme distension de l'esprit

C'est cette dimension de la mesure qui fait germer dans l'esprit d'Augustin l'intuition que l'extension du temps est en réalité une distension : « Par suite, il m'est apparu que le temps n'est pas autre chose qu'une distension, mais de quoi ? je ne sais, et il serait surprenant que ce ne fût pas de l'esprit lui-même. » (26, 33) Selon Ricœur, pour comprendre cette « distension de l'âme³⁰⁵ », il faut chercher « dans le passage même, dans le transit³⁰⁶ » des « temps qui passent » (26, 33), « à la fois la *multiplicité* du présent et son *déchirement*³⁰⁷ » : « Il reste donc

³⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 45.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁰⁷ *Ibid.*

à penser le triple présent *comme* distension et la distension *comme* celle du triple présent³⁰⁸. » Pour accomplir cette dernière étape, l'auteur de *Temps et récit* entreprend d'attacher à la « triplicité³⁰⁹ » augustinienne la notion de « *distentio animi*³¹⁰ », dont le but est de faire « contraster la passivité de l'impression avec l'activité d'un esprit tendu en des directions opposées, entre l'attente, la mémoire et l'attention [et non plus la vision]. *Seul un esprit ainsi diversement tendu peut être distendu*³¹¹. » Ce contraste entre passivité et activité, entre extension et distension, s'impose avec une accentuation particulière dans chaque témoignage de *La supplication*. Cela s'expliquerait par le fait que les témoins, depuis le premier contact avec les radiations, ont l'impression négative de subir la passivité du temps au lieu de participer de manière active à son écoulement : « On ne peut plus boire de lait. Ni cuisiner des haricots. On nous interdit de cueillir des champignons ou des baies. On nous demande de tremper la viande dans l'eau pendant trois heures. [...] On nous dit que même l'eau est contaminée. Pourtant, on ne peut pas vivre sans eau. » (LS, p. 61) Ou encore : « Dans la nuit, il m'arrive de rester éveillée jusqu'à l'aube. Et de penser, de penser. Cette nuit aussi, je suis restée assise toute la nuit sur mon lit, courbée comme un crochet, et puis je suis sortie pour voir comment allait être le soleil. Que puis-je vous dire d'autre ? » (LS, p. 37) Ainsi, la narration de ces deux passages nous révèle des temps essentiellement perçus en termes d'impressions passives qui, en monopolisant l'attention des témoins, masquent ce que Ricœur appelle la « face active du processus³¹² » de la distension. Dans le cadre de *La supplication*, l'enrichissement de l'image globalisante de Tchernobyl par les souvenirs personnels des survivants doit conduire à l'expression, dans le témoignage, du versant actif de la perception temporelle des impressions qui passent : « Tout vit ici. Absolument tout ! Le lézard vit, la grenouille vit. Et le ver de terre vit. Et il y a des souris ! Tout y est ! C'est surtout au printemps, que c'est beau. J'adore quand les lilas fleurissent. Les fleurs de merisier sentent si bon. » (LS, p. 42) Par son dynamisme, ce passage nous évoque l'ensemble des opérations actives qui, selon Ricœur, sont comprises dans l'exemple augustinien de la récitation par cœur d'un vers : « composer à l'avance, confier à la

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹¹ *Ibid.*, p. 44-45.

³¹² *Ibid.*, p. 45.

mémoire, commencer, parcourir, autant d'opérations actives que doublent dans leur passivité les images-signes et les images empreintes³¹³. » Comme le remarque Ricœur, « on se méprend sur le rôle de ces images si on néglige de souligner que réciter est un acte qui procède d'une attente tournée vers le poème entier puis vers ce qui reste du poème jusqu'à ce que [...] l'opération soit épuisée³¹⁴. » En suggérant une analogie entre le témoignage et la récitation d'une prière, le titre même de *La supplication* nous évoque cette épuration progressive des images-signes qui prennent leur envol depuis l'attente vers la prise de parole : « Je ne vous ai pas tout raconté... Pas jusqu'au bout. J'ai été heureuse... À la folie. Peut-être ne faut-il pas donner mon nom... Il y a des mystères... On récite des prières dans le mystère... » (LS, p. 249) Comme le constate Ricœur, « nous cessons d'être dupes de la représentation de deux lieux dont l'un se remplit à mesure que l'autre se vide, dès que nous dynamisons cette représentation et que nous discernons le jeu d'action et de passion qui s'y dissimule³¹⁵. » C'est ainsi que la « passivité qui double le procès entier³¹⁶ » du triple présent « accompagne de son ombre trois actions³¹⁷ » de l'esprit ; dans une perspective augustinienne, ce dernier « attend et il est attentif et il se rappelle, de sorte que ce qu'il attend, traversant ce à quoi il est attentif, passe dans ce qu'il se rappelle. » (28, 37) La distension de l'esprit consiste alors aux yeux de Ricœur dans « le contraste même entre [les] trois tensions³¹⁸ » que sont l'attente *dans* laquelle se retrouvent les images-signes appelées à s'envoler dans la sphère de l'action, la mémoire qui garde du passage de chaque oiseau une image-empreinte, et l'attention, qu'Augustin désigne désormais par « intention présente » (27, 36) ; son rôle est « de faire passer le futur dans le passé, en faisant croire le passé par diminution du futur, jusqu'à ce que par l'épuisement du futur tout soit devenu passé » (27, 36).

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

Ce contraste entre trois tensions inhérentes à l'activité de l'esprit conduit finalement Ricœur à envisager le triple présent sous la perspective d'une « dialectique entre distension et intention³¹⁹ » : « La théorie du triple présent, reformulée en termes de triple intention, fait jaillir la *distentio* de l'*intentio* éclatée³²⁰. » Cette reformulation nécessite que nous nous référions à l'exemple augustinien du chant, qui « a pour thème la dialectique de l'attente, de la mémoire et de l'attention, considérées non plus isolément, mais en interaction. Il n'est plus alors question d'images-empreintes, ni d'images anticipantes, mais d'une action qui abrège l'attente et allonge la mémoire³²¹. » Appliqué au cadre de *La supplication*, l'exemple augustinien du chant nous fait penser au titre de l'œuvre littéraire lui-même qui, en russe, est *Prière de Tchernobyl* et en accentue donc la dimension spirituelle. Certes, *La supplication* est une prière³²² récitée, mais également chantée dans une mélodie de souvenirs qui s'écoulent dans la parole en suivant la direction inspirée au mouvement de la conscience par les empreintes émotionnelles. L'exemple augustinien du chant nous ouvre ainsi sur la dimension musicale du témoignage. Citons le paragraphe entier qui, aux yeux de Ricœur, est le « joyau³²³ » du livre XI des *Confessions* d'Augustin :

Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant ; mais, quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attention est là, présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire. (28, 38)

Reprenons maintenant chacune des étapes de cet exemple en nous plaçant cette fois dans la peau de l'ingénieur chimiste Ivan Nikolaïevitch Jmykhov, qui commence son témoignage en tendant son attente vers l'image globalisante de Tchernobyl afin d'amorcer le mouvement

³¹⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 121.

³²⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 46.

³²¹ *Ibid.*, p. 47.

³²² Le terme russe dans le titre est « *molitva* », ce qui veut dire littéralement « prière ».

³²³ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 46.

de la reconnaissance attentive : « Je me suis efforcé de retenir ces jours dans ma mémoire... Il y avait beaucoup de sensations nouvelles... La peur... Je me suis lancé dans l'inconnu, comme si c'était la planète Mars. » (LS, p. 156) En réaction à l'enrichissement de cette toile de fond par les premiers souvenirs actualisés, l'intention présente du témoin fait s'écouler la parole du témoignage en commençant à prélever dans le bassin tendu de l'attente les images-signes dont la temporalité sera perçue en termes d'impressions : « Le 22 juin 1986, avec mes effets personnels, une gamelle et une brosse à dents, je suis arrivé au point de rassemblement. Nous étions très nombreux pour un temps de paix et cela m'a surpris. Des images de films de guerre ont défilé devant mes yeux. » (LS, p. 156-157) Quant à la mémoire, telle un immense filet elle s'étend sous l'action du témoignage afin de capturer une image-empreinte de chaque souvenir qui passe dans l'attention du témoin. Ainsi, comme le remarque Ricœur, « [l]'attente et la mémoire sont elles-mêmes dites toutes deux être "tendues", la première vers l'ensemble du poème avant le commencement du chant, la seconde vers la partie déjà écoulée du chant ; quant à l'attention³²⁴, » ou « intention présente », « sa tension consiste tout entière dans le "transit" actif de ce qui était futur vers ce qui devient passé. C'est cette action combinée de l'attente, de la mémoire et de l'attention, qui "avance, avance"³²⁵ » jusqu'à ce que l'action tout entière du témoignage ne soit plus que mémoire : « Ce qui est resté dans ma mémoire de cette période ? L'ombre de la démence... La manière dont nous creusions... J'ai noté dans mon journal ce que j'ai compris. Dès les premiers jours, j'ai su à quel point il était facile de devenir poussière. » (LS, p. 163)

4.1.2 Discordance temporelle

Envisagée sous la perspective du chant augustinien, la distension se définit dès lors aux yeux de Ricœur comme « la faille, la non-coïncidence des trois modalités de l'action³²⁶ ». Quant à elle, l'impression paraît « être encore conçue comme l'envers passif de la "tension"

³²⁴ *Ibid.*, p. 47.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

même de l'acte, fût-il muet, de réciter³²⁷ ». En examinant plus attentivement ce rapport entre l'impression et la distension, Paul Ricœur constate « que les trois visées temporelles se dissocient dans la mesure où l'activité intentionnelle a pour contrepartie la passivité engendrée par cette activité même et que, faute de mieux, on désigne comme image-empreinte ou image-signe³²⁸. » Ainsi, dans la distension, « [c]e ne sont pas seulement trois actes qui ne se recouvrent pas, mais c'est l'activité et la passivité qui se contrarient, pour ne rien dire de la discordance entre les deux passivités, attachées l'une à l'attente, l'autre à la mémoire³²⁹. » Pour repérer le surgissement de la discordance dans le contexte précis du témoignage de *La supplication*, prenons comme point de départ la passivité accrue qui, en se manifestant sous la forme d'une impression négative, fait subir aux témoins l'écoulement du temps : « Je crains la pluie... Voilà ce que c'est, Tchernobyl. Je crains la neige... Et la forêt. Ce n'est pas une abstraction, une déduction, mais un sentiment qui gît au plus profond de moi-même. Tchernobyl se trouve dans ma propre maison. » (LS, p. 172) Alors que son homologue, l'impression générale d'incompréhension, concernait dans nos analyses précédentes les sensations inédites qui continuent, des années après l'explosion du réacteur, d'être suscitées par Tchernobyl, ce que nous appelons « impression négative de passivité accrue » se réfère exclusivement à la perception temporelle des témoins. Depuis les perceptions matérielles de la matière empoisonnée, la passivité enveloppe continuellement l'attention du rescapé de Tchernobyl au lieu de suivre le mouvement d'écoulement dans la structure multiple du triple présent : « Si les savants ne savent rien, si les écrivains ne savent pas, alors c'est à nous de les aider par notre vie et notre mort. C'est ce que pense maman... Mais moi, j'aimerais ne pas y penser, j'aimerais être heureuse. Pourquoi ne puis-je pas être heureuse ? » (LS, p. 108) C'est en répondant à l'empoisonnement du temps par Tchernobyl que l'activité intentionnelle du témoignage vient contrarier la passivité de l'impression : dans l'acte de raconter, la distension du temps vers les directions opposées de la mémoire, de l'attente et de l'intention exprime une volonté de libérer l'attention en l'inondant de souvenirs personnels, comme pour faire passer dans le courant du temps l'impression négative de passivité qui se refuse à quitter le présent des témoins : « Je

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 47-48.

veux vivre après Tchernobyl et ne pas mourir de Tchernobyl. Je veux comprendre... » (LS, p. 128) En d'autres termes, la distension dissocie les trois visées temporelles de la mémoire, de l'attente et de l'intention présente afin de provoquer, par un effet de discordance, des failles dans la fixation de l'impression négative de passivité qui, à l'image du nuage noir de Tchernobyl, recouvre de son ombre la conscience du témoin. Dans *La supplication*, cette discordance atteint son point culminant si l'on se met à considérer les empreintes émotionnelles actualisées, dont l'intensité variable influence l'orientation de la narration du témoignage. Chez Alexievitch, c'est le retour de l'émotion qui, depuis le passé et au prix de la discordance temporelle, parvient à percer l'enveloppe de passivité négative afin d'illuminer l'attention recouverte d'ombre, ne serait-ce que pour la durée d'une perception : « Comme j'étais heureuse ! Nous avons pu aller à la mer. Il y avait autant de mer que de ciel. La mer était partout. [...] des couleurs fortes... Je me rappelle que la mer était partout, comme le ciel. Très, très bleue. Et il était à mes côtés. » (LS, p. 239)

CHAPITRE V

LA CONFIGURATION NARRATIVE DE *LA SUPPLICATION*

5.1 L'acte poétique de mise en intrigue de la mémoire déclarée

Avec ce chapitre, nous atteignons finalement le sujet vers lequel nous tendons depuis le début de nos investigations, à savoir la configuration narrative du temps raconté dans *La supplication*. C'est à la discordance temporelle du témoignage que va répondre, par un effet de concordance, l'acte poétique de mise en intrigue, que nous examinerons dès maintenant à l'aide de la lecture de la *Poétique* d'Aristote par Ricœur, qui trouve « dans le concept de mise en intrigue (*muthos*) la réplique inversée de la *distentio animi* d'Augustin³³⁰. » Ce dernier « gémit sous la contrainte existentielle de la discordance. Aristote discerne dans l'acte poétique par excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur la discordance³³¹. » Même si son travail d'écrivaine consiste essentiellement à remanier des documents archivés, Svetlana Alexievitch nous apparaîtra dès lors comme une « compos[iti]rice d'intrigues³³² » (1451 b 27) au sens où l'entend Aristote dans sa *Poétique*, car « [à] supposer même que [le poète] compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète » (51 b 29-30). L'écrivaine biélorusse agence et « monte », au sens cinématographique, la temporalité humaine afin de « mettre sous les yeux³³³ » (1411 b 24) du lecteur une qualité émotionnelle dont la signification plénière ne peut être saisie de manière

³³⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 66.

³³¹ *Ibid.*

³³² Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1969, (1451 b 27). Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

³³³ Aristote, *Rhétorique t. III*, op. cit., cité par Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1975, p. 388.

directe par l'expérience vive du témoignage. Ainsi, notre analyse se donnera désormais pour visée la découverte de la signification de la qualité émotionnelle qui est restituée par la configuration narrative du temps raconté dans *La supplication*, configuration dont l'opératrice est Svetlana Alexievitch.

5.1.1 La *mimèsis* et le *muthos* de La supplication

Pour en venir à l'application du concept de configuration narrative au contexte spécifique de *La supplication*, voyons d'abord à l'aide de Ricœur « comment Aristote liait *mimesis* et *mythos* dans son concept de la *poiesis* tragique. La poésie, disait-il, est une imitation des actions humaines ; mais cette *mimesis* passe par la création [...] d'une intrigue³³⁴, » à savoir « la fable, le *muthos*³³⁵ », ou *mythos* selon les translittérations. Alors que le « concept d'activité mimétique (*mimèsis*)³³⁶ » se réfère à « l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue³³⁷ », le *muthos* est cette intrigue même envisagée dans sa structuration, « qui présente des traits de composition et d'ordre qui manquent aux drames de la vie quotidienne³³⁸. » Nous dirons donc que la *mimèsis* englobe le *muthos* dans la mesure où celui-ci n'est que « l'agencement [poétique] des faits³³⁹ » par lequel l'activité mimétique, en tant que « représentation d'action³⁴⁰ », se fait tragédie, ou drame poétique. Comme le remarque l'auteur de *Temps et récit*, « si nous traduisons *mimèsis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la *mimèsis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction³⁴¹ » : l'activité mimétique déployée

³³⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 308.

³³⁵ *Ibid.*, p. 52.

³³⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 66.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 308.

³³⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 72.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

dans *La supplication* est « la *mimèsis*-invention³⁴² », ou encore « la *mimèsis*-création³⁴³ » d'une mémoire du temps vécu qui a été déclarée dans un témoignage. Ainsi, c'est parce que chaque monologue de *La supplication* est une intrigue qui « imite », ou encore « représente » l'action du témoignage que nous les analyserons en fonction du modèle aristotélicien de la poésie tragique. Le rôle de la configuration narrative du temps raconté est précisément d'accomplir cette « jonction entre *mythos* et *mimesis*³⁴⁴ », que Ricœur, dans *La métaphore vive*, tient pour « l'œuvre de toute poésie³⁴⁵. »

Comme le remarque l'auteur de *Temps et récit*, le « processus actif d'imiter ou de représenter³⁴⁶ » qui définit le sens de la *poiesis* chez Aristote est « un "faire" sur un "faire" — les "agissants" du chapitre II³⁴⁷ » de la *Poétique*. Dans le cadre de *La supplication*, le témoin est un être agissant dont la mémoire déclarée nous est apparue, dans notre premier chapitre, comme un marquage d'images-souvenirs qui reflètent, sous la forme de passages passés, les perceptions originaires des événements de Tchernobyl. Dans une perspective aristotélicienne, l'être agissant de *La supplication* est donc un chroniqueur dans la mesure où il nous « dit ce qui a eu lieu » (1451 b 4) dans son passé : « J'ai marché pendant deux semaines... Avec ma vache... Les gens ne voulaient pas me laisser entrer chez eux... J'ai dû passer les nuits dans la forêt... » (LS, p. 51) Ou encore : « Moi, j'ai rencontré un loup. Nous sommes restés à nous regarder l'un l'autre, face à face. Puis il a fait un bond de côté et s'est enfui... Ma chapka s'est dressée sur ma tête. » (LS, p. 53) En empruntant le vocabulaire de Ricœur, nous dirons que ce passé se définit à la fois par les souvenirs-images du « temps de l'âme³⁴⁸ » tel qu'on le retrouve chez Augustin et les événements constitutifs d'un « temps du monde³⁴⁹ » qui « nous circonscrit, nous enveloppe et nous domine, sans que l'âme ait la

³⁴² *Ibid.*, p. 94.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 308.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 69.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁴⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁹ *Ibid.*

puissance de l'engendrer³⁵⁰. » Dans cette nouvelle conception du temps à laquelle Aristote adhère, « l'esprit [...] trouve la succession dans les choses avant de la reprendre en lui-même ; il commence par la subir et même par la souffrir, avant de la construire³⁵¹. » La douloureuse perception de cette succession dans les choses est un « vécu préverbal³⁵² », que Ricœur appelle aussi « expérience vive, traduisant l'*Erlebnis* de la phénoménologie husserlienne³⁵³ ». Dans le cadre de *La supplication*, le temps du monde englobe l'ensemble des expériences vives de Tchernobyl : « Nous avons tout vécu, connu toutes les souffrances... » (LS, p. 47) Ou encore : « À part nous, personne ne sait ce qui s'est vraiment passé là-bas. Nous n'avons pas tout compris, mais nous avons tout vu. » (LS, p. 88) Ce « vécu préverbal » est ensuite reconstitué par la mémoire dans le temps de l'âme qui s'écoulera, au moment du témoignage, dans la structure multiple du triple présent. C'est cette forme cristallisée du temps de l'âme dans le témoignage que nous appelons avec Aristote la chronique, et qui sera ensuite reconfigurée par l'acte poétique de mise en intrigue. Dans une perspective aristotélicienne, le *muthos* de *La supplication* raconte donc comment « pourrait avoir lieu dans l'ordre du nécessaire et du vraisemblable » (1451 a 38) la chronique, dont la reconstitution du vécu préverbal équivaut à une réinscription du temps du monde par le temps de l'âme.

Selon Aristote, « la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique ; la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier » (1451 b 6-7). Entendons par général « ce qu'un certain type d'hommes fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement » (1451 b 9). Paul Ricœur précise : « le possible, le général ne sont pas à chercher ailleurs que dans l'agencement des faits, puisque c'est cet enchainement qui doit être nécessaire ou vraisemblable³⁵⁴. » La poésie fait « surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique³⁵⁵. » Dans le cadre de *La supplication*, non

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

³⁵² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 29.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 84.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

seulement l'accidentel se rapporte à l'explosion de Tchernobyl, mais il concerne également l'action du témoignage dans la mesure où l'actualisation des empreintes émotionnelles nécessite plusieurs voyages de la reconnaissance attentive dans l'immensité virtuelle de la mémoire pure. Selon ses propres affirmations, l'écrivaine biélorusse rencontre « la même personne plusieurs fois. Il faut d'abord, en effet, la libérer de la banalité qu'elle a en elle³⁵⁶. » C'est parce qu'elle restreint l'ouverture, puis l'ascension du temps de l'âme vers la sphère de l'action que cette banalité doit être éliminée par Alexievitch, dont les interventions pendant l'entrevue favorisent l'intensification de la reconnaissance attentive chez le rescapé de Tchernobyl. Cette participation de l'écrivaine biélorusse à la progression de la chronique « est l'amorce de l'universalisation³⁵⁷ », pour reprendre le vocabulaire de Ricœur. Le « "faire" universalisant³⁵⁸ » de *La supplication*, qui est « inventé, poétique³⁵⁹ », s'imisce dès l'étape du témoignage dans le « faire effectif, éthique³⁶⁰ » de l'être agissant en orientant la chronique vers le surgissement de l'essentiel qui sera ensuite agencé et monté dans un tout intelligible et significatif. Cet essentiel se compose à la fois de souvenirs-images gonflés d'émotions et de pensées qui expriment la coloration affective du noyau de la mémoire profonde : « Des centaines de kilomètres de terre arrachée, dénudée, stérile. Les maisons, les remises, les arbres, les routes, les jardins d'enfants, les puits restaient comme nus... Le matin, il fallait se raser, mais chacun avait peur de se regarder dans un miroir, de voir son propre reflet. » (LS, p. 159) Ce que l'écrivaine biélorusse appelle « l'histoire des âmes³⁶¹ » se réfère chez Aristote au général, ou encore à l'universel. Mais, chez Alexievitch, le général a la particularité de germer au cœur même du singulier. L'acte poétique de mise en intrigue cultive les germes de l'universel pour finalement les intégrer dans un *muthos* dont la composition intelligible approfondira la temporalité déjà cristallisée dans le témoignage enregistré. Chez l'écrivaine biélorusse, c'est la constitution émotionnelle des souvenirs racontés qui mesure le degré

³⁵⁶ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 85.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 82-83.

³⁶¹ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 14.

d'approfondissement de la temporalité humaine. La mise en intrigue des témoignages est une universalisation des empreintes émotionnelles.

5.1.2 La « surélévation » de la temporalité humaine par le *muthos* de *La supplication*

Comme le remarque Paul Ricœur dans sa description de la *mimêsis* aristotélicienne, « le *muthos* n'est pas seulement un réarrangement des actions humaines dans une forme plus cohérente, mais une composition qui surélève ; par-là, la *mimêsis* est restitution de l'humain, non seulement selon l'essentiel, mais en plus grand et en plus noble³⁶². » Ainsi, « dans la tragédie, à la différence de la comédie, l'imitation des actions humaines est une imitation qui magnifie. La comédie, dit Aristote, "veut représenter les hommes inférieurs (*kheirous*)" ; la tragédie "veut les représenter supérieurs (*beltones*) aux hommes de la réalité" (1448 a 17-18)³⁶³. » C'est par une universalisation des empreintes émotionnelles que la *mimêsis* de *La supplication* restitue l'humain, tandis que l'acte poétique de mise en intrigue « magnifie », ou encore « surélève » le temps de l'âme en le déchargeant du poids de sa « banalité ». L'approfondissement de la temporalité humaine par le *muthos* de *La supplication* est donc à la fois une « restitution et un déplacement vers le haut³⁶⁴ », pour reprendre les mots de Ricœur. Mais, chez Alexievitch, c'est le phénomène bergsonien de la reconnaissance attentive qui, au terme d'une intensification progressive de son activité, amorce ce « déplacement vers le haut » en parvenant à déterrer l'âme des témoins. Le « thème [augustinien] de la *distension* et de l'*intention*³⁶⁵ » fait découvrir à Paul Ricœur la fonction que joue cette intensification dans l'acte poétique de mise en intrigue, qui est « [d']extraire de l'expérience même du temps des ressources de hiérarchisation interne dont le bénéfice n'est pas d'abolir la temporalité mais de l'approfondir³⁶⁶. » Dans le cadre de *La supplication*, ces « ressources de hiérarchisation interne » nous rappellent la structuration bergsonienne de la mémoire pure en milliers de plans

³⁶² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 57.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 64.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

de conscience sur lesquels se répartissent, en fonction de leur consistance émotionnelle, l'ensemble des souvenirs-images du témoin. Dès l'étape du témoignage, la poétique d'Alexievitch exploite cette structuration hiérarchique en orientant la reconnaissance attentive du rescapé de Tchernobyl vers le « palais de l'âme ». L'acte poétique de mise en intrigue poursuit cette exploitation des étages successifs de la « mémoire-représentation » par une opération de filtration qui capture l'essentiel du témoignage. Cette élimination de la « banalité » prépare la « surélévation » de la temporalité humaine par un *muthos* qui la déploie « selon des niveaux de temporalisation toujours moins "distendus" et toujours plus "tendus" [...] (29, 39)³⁶⁷ », pour reprendre une réappropriation du vocabulaire d'Augustin par Ricœur. L'expérience vive de Tchernobyl incarne le niveau de temporalisation le plus « distendu » de *La supplication*. Au moment où le réacteur explose, des millions de radionucléides s'échappent « du trou du diable » (LS, p. 30) pour aller s'accumuler dans un nuage radioactif sous lequel « la pluie s'est mise à tomber, sans discontinuer. » (LS, p. 38) En provoquant une impression d'aveuglement sur la mémoire, cette source inépuisable de discordance interrompt l'écoulement progressif des souvenirs dans le bassin de l'attente qui, désormais laissé à lui-même, fait voir au témoin la mort du temps : « Autour de nous, on ne parle que de la mort. Les enfants pensent à la mort, alors qu'il s'agit d'une chose à laquelle on réfléchit à la fin de la vie, pas au début. » (LS, p. 196) Ou encore : « Mais maintenant, après Tchernobyl, tout a changé. Le monde a changé, il ne semble plus éternel, comme avant. Soudain, la Terre est devenue petite. Nous avons été privés de l'immortalité : voilà ce qui nous est arrivé » (LS, p. 198) Malgré le premier effet de concordance que la poétique génère sur l'expérience vive de Tchernobyl en aidant la reconnaissance attentive à surmonter ce que nous avons appelé « l'impression négative de passivité accrue du temps », le témoignage demeure aussi sous l'emprise d'une discordance temporelle, qui cette fois culmine dans le surgissement de l'émotion. C'est en harmonisant l'essentiel que le *muthos* vient réparer la discordance du témoignage. Le niveau de temporalisation le plus « tendu » est finalement atteint par l'universalisation des empreintes émotionnelles, qui est la forme finale de la *mimèsis* de *La supplication*.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

Mais le concept de « surélévation » ne se réfère pas seulement à l'approfondissement de la temporalité humaine par le *muthos* de *La supplication* ; il désigne aussi, au moment de l'expérience vive de Tchernobyl, le soulèvement d'un « élan héroïque » (LS, p. 76) au sein du « peuple biélorusse » (LS, p. 215), soulèvement qui a lui-même été suscité par la mise en intrigue de la « Grande Guerre patriotique » par le « Parti communiste³⁶⁸ ». Nous repérons des manifestations de ce caractère héroïque dans le monologue de Sergueï Vassilievitch Sobolev, qui rappelle que « deux-cent-neuf unités militaires ont été envoyées pour liquider les conséquences de la catastrophe. Cela fait près de trois-cent-quarante-mille hommes. Un véritable enfer, pour ceux qui ont nettoyé le toit... » (LS, p. 136) Munis de « tabliers en plomb » (LS, p. 136) et de « bottes ordinaires en similicuir » (LS, p. 136-137), les soldats devaient monter sur le toit de la centrale afin de « ratisser le combustible nucléaire et le graphite du réacteur mélangés à des morceaux de béton et de charpente... Vingt à trente secondes pour charger un bard et autant pour balancer les décombres du toit. À lui seul, le bard pesait une quarantaine de kilos. » (LS, p. 137) Surnommés les « "robots verts" (à cause de la couleur de leur uniforme) » (LS, p. 137), tous ces militaires « utilisaient du foin pour se faire des paillasses, dans les tentes. Or, ce foin, ils le prenaient dans des meules, près du réacteur. » (LS, p. 137) Ces « jeunes gars [...] sont en train de mourir actuellement, mais ils comprennent que, s'ils n'avaient pas fait tout cela... » (LS, p. 137) Certes, les soldats devaient obéir aux ordres : « Je suis un militaire. Quand on me donne des ordres, je dois obéir... » (LS, p. 76) Ou encore : « J'ai reçu des ordres et j'y suis allé. Il le fallait ! J'étais membre du parti. Les communistes, en avant. Telle était la situation. » (LS, p. 82) Mais, selon une voix du « chœur des soldats » (LS, p. 74), « il y a tout de même eu un élan héroïque. Bien sûr, il n'était pas totalement spontané : les adjoints politiques faisaient des discours. On en parlait à la radio, à la télé. » (LS, p. 76-77) En venant renforcer le *muthos* de la Grande Guerre patriotique par la proposition de « la mort comme moyen de donner un sens à la vie » (LS, p. 138), la propagande soviétique a sans doute joué un rôle essentiel dans le soulèvement de cet « élan héroïque » : « il faut être là où il y a du danger, il faut défendre la patrie. Ai-je appris autre chose à mes élèves : aller de l'avant, se jeter dans le feu, défendre, se sacrifier. » (LS, p. 144) Comme l'affirme Alexievitch,

³⁶⁸ Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, op. cit., p. 103.

la « civilisation soviétique³⁶⁹ » a intériorisé une « psychologie de militaires³⁷⁰ », avec ses « propres conceptions du bien et du mal, des héros et des martyrs³⁷¹ » : « Au fond, nous sommes des guerriers. Soit nous étions en guerre, soit nous nous préparions à la faire. Nous n'avons jamais vécu autrement. [...] Même en temps de paix, tout était comme à la guerre³⁷². » Dans *La supplication*, plusieurs liquidateurs font mention de cette « psychologie de militaires » en racontant leurs souvenirs de Tchernobyl, cette « guerre par-dessus toutes les guerres » (LS, p. 58) : « En réalité, nous nous comportons comme les détachements punitifs pendant la guerre. Nous suivions le schéma d'une opération militaire : nous arrivions, encerclions le village et les chiens s'enfuyaient vers la forêt au premier coup de feu. » (LS, p. 103) Ou encore : « La solitude de la liberté, je la connais. Nous la connaissons tous, nous qui travaillions au réacteur. Comme dans une tranchée en première ligne... La peur et la liberté ! » (LS, p. 184) Pour Sergueï Vassilievitch Sobolev, cet élan héroïque dont le soulèvement a été encouragé par la propagande soviétique serait pourtant le fruit d'un « sens de l'abnégation. En cela, personne ne nous arrive à la cheville... » (LS, p. 138) Sous cette perspective, le soldat « se surélève » dans la zone de Tchernobyl au moment où il s'oublie lui-même dans l'accomplissement d'un acte de bravoure : « Le colonel Iarochouk... Il marchait dans la zone en déterminant les limites des points de plus forte contamination. En d'autres termes, on l'employait comme un robot biologique, dans le vrai sens du terme. Il le savait très bien, mais il remplissait son devoir avec ses dosimètres » (LS, p. 136). Citons aussi le cas du « colonel Vodolajski... Un héros de la Fédération de Russie enterré en terre biélorusse. Lorsqu'il a dépassé la dose maximale, il n'a pas voulu être évacué. [...] Il a fait lui-même cent vingt vols et balancé sur la centrale entre deux cents et trois cents tonnes de sable. Quatre à cinq vols par jour. » (LS, p. 139)

Cette « surélévation » de l'humain dans un temps du monde qui l'enveloppe et le domine ne touche pas exclusivement les militaires ayant été envoyés dans la zone pour liquider les conséquences de la catastrophe ; elle concerne le « peuple biélorusse » (LS, p. 215) en général,

³⁶⁹ Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, op. cit., p. 22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

³⁷² *Ibid.*, p. 19.

y compris les « scientifiques d'aujourd'hui » (LS, p. 128), lesquels « sont également victimes de Tchernobyl » (LS, p. 128), ainsi que les « centaines de gens qui proposaient bénévolement leur sang ou leur moelle épinière... » (LS, p. 98) Ainsi, la vue du nuage radioactif qui couvrait tout Minsk convainc Valentin Alexeïevitch Borissevitch, un ancien chef de laboratoire, de prévenir à tout prix sa famille de la menace radioactive, malgré les avertissements de ses supérieurs : « Ma fille, après ses cours au conservatoire, se promenait en ville avec des amis. Elle mangeait des glaces. Téléphoner pouvait m'attirer des problèmes : me valoir le retrait de mon habilitation au secret. Mais je n'ai pas pu me retenir et j'ai décroché le combiné. » (LS, p. 177) Citons aussi le cas du professeur Vassili Borissovitich Nesterenko qui, après avoir été victime d'un infarctus et malgré les nombreuses menaces répétées dont il a fait l'objet, continue d'assister une population gravement touchée par les radiations : « Nous examinons les enfants dans les villages... Garçons et filles... Mille cinq cents, deux mille, trois mille microröntgens... Plus de trois mille... Ces filles ne pourront jamais être mères. » (LS, p. 217) Les récits des deux voix solitaires sont aussi très riches en représentations du « sens de l'abnégation » mentionné par Sergueï Vassilievitch Sobolev. C'est ainsi qu'Elena refuse, malgré les nombreuses mises en garde des infirmières, de quitter la sphère de l'action au centre de laquelle se trouve son mari gravement irradié à l'hôpital : « Il couchait nu, juste recouvert d'un drap léger que je changeais tous les jours. Le soir, il était tout couvert de sang. Lorsque je le soulevais, des morceaux de peau restaient collés sur mes mains. » (LS, p. 23) Elena nous décrit ensuite les deux derniers jours passés au chevet de son mari : « Je lui ai soulevé le bras et l'os a bougé, car la chair s'en était détachée. Des morceaux de poumon, de foie lui sortaient par la bouche... Il s'étouffait avec ses propres organes internes... J'enroulais ma main dans une bande et la lui mettais dans la bouche pour en extraire ces choses... » (LS, p. 25) Mentionnons finalement le récit de Larissa Z., dont la fille Katia, à la naissance, « n'était pas un bébé, mais un sac fermé de tous les côtés, sans aucune fente. Les yeux seuls étaient ouverts. Sur sa carte médicale, on a noté : "Née avec une pathologie multiple complexe : aplasie de l'anus, aplasie du vagin, aplasie du rein gauche..." » (LS, p. 89) Malgré la résistance que lui opposent nombre de médecins et de fonctionnaires, Larissa parvient à obtenir un certificat qui confirme « le lien entre des petites doses de radiations ionisantes et [la] terrible maladie » (LS, p. 91) de Katia. Depuis ce jour, elle demeure en quête d'une clinique étrangère qui voudrait s'occuper de sa fille :

J'écris que l'on presse l'urine toutes les demi-heures, avec les mains, que l'urine passe à travers des trous minuscules dans la région du vagin. Si on ne le fait pas, son rein unique cessera de fonctionner. [...] Personne ne connaît l'importance des petites doses de radiations sur l'organisme d'un enfant. Je leur demande de prendre ma fillette, même pour des expériences... Je ne veux pas qu'elle meure... (LS, p. 91)

5.2 La configuration narrative des textes de *La supplication*

Chez Alexievitch, la restitution de l'humain et son « déplacement vers le haut » sont assurés par deux opérations majeures de configuration narrative. La plus apparente est la juxtaposition des témoignages qui ont été sélectionnés afin de constituer l'œuvre littéraire finale. La co-traductrice de *La supplication* en France Galia Ackerman fait remarquer que ce « roman des voix », ainsi que *La guerre n'a pas un visage de femme* et *Les cercueils de zinc*, « combinent de longs monologues avec des séquences de courts extraits de témoignages qui forment une sorte de "chœurs", en allusion à la tragédie grecque³⁷³. » Le titre de chacun de ces monologues est toujours une affirmation énigmatique qui a été extraite du témoignage avant d'avoir été possiblement modifiée par l'écrivaine. En voici trois exemples : « Monologue sur ce dont on peut parler avec les vivants et les morts » (LS, p. 37), « Monologue sur de vieilles prophéties » (LS, p. 89), ou encore « Monologue sur un témoin qui avait mal aux dents et qui a vu Jésus tomber et gémir » (LS, p. 94). L'ensemble des témoignages reconfigurés se répartit en trois chapitres intitulés « La terre des morts » (LS, p. 35), « La couronne de la création » (LS, p. 89), et « Admiration de la tristesse » (LS, 153). Chacun de ces chapitres se termine par un agencement spécifique de courts extraits de témoignages appelés respectivement par Alexievitch « Le chœur des soldats » (LS, p. 74), « Le chœur populaire » (LS, p. 143), et « Le chœur des enfants » (LS, p. 227). Finalement, rappelons que *La supplication* s'ouvre et se termine avec les deux monologues livrés par les voix solitaires de deux femmes. En guise de prologue et de conclusion, celles-ci racontent les derniers moments passés à l'hôpital en compagnie de leurs maris qui, après avoir été tous les deux exposés à des doses très élevées de radiations, sont morts « de la façon la plus horrible... » (LS, p. 247)

³⁷³ Galia Ackerman, Frédéric Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *op. cit.*, p. 31.

La seconde opération de configuration narrative impliquée dans le montage de *La supplication* est l'agencement des paragraphes et des phrases qui constituent chacun des monologues. Selon ses propres affirmations, Alexievitch guette durant les témoignages « le moment où [les rescapés de Tchernobyl] sont en état de choc, quand ils évoquent la mort ou l'amour³⁷⁴ », que « leur pensée s'aiguise³⁷⁵ » et qu'ils « sont tout entiers mobilisés³⁷⁶. » L'écrivaine capture les points culminants de discordance, là où l'empreinte émotionnelle du souvenir éclaire l'attention du témoin en dynamisant l'écoulement passif du temps. Elle découpe les témoignages pour ne garder que les épisodes dans lesquels la coloration affective des images-souvenirs va se manifester avec un haut degré d'intensité : « Tchernobyl... Voilà. La route s'étire... Le ruisseau coule... Il coule tout simplement. Et cela a eu lieu... J'ai ressenti la même impression lorsque l'un de mes proches est mort. Il y a du soleil, les oiseaux volent... Les hirondelles... Une ondée passe... Et il n'est plus là. » (LS, p. 114) Dans le *muthos* de *La supplication*, le témoin lui-même ainsi que tous les « êtres agissants » qui apparaissent dans son monologue sont des « caractères » (1450 a 6) au sens où l'entend Aristote lorsqu'il qualifie « les personnages en action » (1450 a 6). Comme le remarque Ricœur en se référant à l'analyse aristotélicienne des « six parties constitutives » (1450 a 7-9) de la tragédie, le caractère « est ce qui confère à l'action sa cohérence par une sorte de "préférence" unique, sous-jacente à l'action (1450 b 7-9)³⁷⁷. » Dans *La supplication*, la « préférence » de Svetlana Alexievitch pour les souvenirs-images qui composent la représentation d'action des monologues est attestée par les émotions du caractère : « Certains ont entrepris d'enterrer leurs biens. Moi aussi, j'ai plié mes habits, les diplômes d'honneur pour mon travail honnête et les quelques sous que j'avais économisés. Quelle tristesse ! Quelle peine rongait mon cœur ! » (LS, p. 39) Chez l'écrivaine biélorusse, le « caractère » confère à l'action sa « cohérence » en la recouvrant d'une émotion : « J'avais déjà un enfant. Un fils. Lorsqu'il est né, j'ai cessé d'avoir peur de la mort. J'ai compris le sens de ma vie... » (LS, p. 116)

³⁷⁴ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *op. cit.*, p. 14.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, (1450 b 7-9), cité par Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 51.

Cette participation du caractère au déroulement de l'action fait intervenir dans notre analyse de *La supplication* « les notions de point de vue et de voix narrative³⁷⁸ » que Paul Ricœur incorpore « au problème de la composition narrative³⁷⁹ » dans le second tome de *Temps et récit*. Tout d'abord, le point de vue « désigne dans un récit à la troisième ou à la première personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages et des personnages les uns vers les autres³⁸⁰. » Entendons par narrateur la « projection fictive de l'auteur réel dans le texte lui-même³⁸¹. » C'est ce regard de l'écrivaine biélorusse vers ses propres personnages qui nous dit comment « l'étude de la notion de point de vue peut être incorporée à celle de la configuration narrative³⁸² » dans le contexte spécifique de *La supplication*. En reprenant la reformulation par Ricœur d'une idée originairement développée par Boris Ouspenski dans sa « *poétique de la composition*³⁸³ », nous dirons d'abord que la « possibilité d'adopter des points de vue variables³⁸⁴ » donne à Alexievitch l'occasion, « systématiquement exploitée par [elle], de [les] varier [...] à l'intérieur de la même œuvre, de les multiplier et d'en incorporer les combinaisons à la configuration de l'œuvre³⁸⁵. » *La supplication* nous apparaîtra dès lors comme une combinaison de récits à la première personne dont la représentation d'action est prise en charge par une réappropriation subjective du point de vue interne des rescapés de Tchernobyl.

³⁷⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1984, p. 165.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 176.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 181.

³⁸² *Ibid.*, p. 177.

³⁸³ Boris Ouspenski, *A Poetics of Composition, The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1973, cité par Paul Ricœur dans *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 177.

³⁸⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 177.

³⁸⁵ *Ibid.*

Ayant eu accès à « 41 heures d'entretiens de l'écrivain[e] avec la majorité des témoins qui figurent dans *La supplication*³⁸⁶ », Galia Ackerman remarque ainsi « à quel point les entretiens filmés ont été modifiés dans le livre³⁸⁷ ». Selon elle, « cela est particulièrement vrai pour l'interview de Valentina Panassevitch³⁸⁸ », la deuxième voix solitaire. Au cours de l'entrevue, l'écrivaine biélorusse « commente le récit de Valentina par des phrases qui, dans le livre, sont placés dans la bouche de cette dernière³⁸⁹. » Ainsi, non seulement la réappropriation des points de vue internes des témoins par Alexievitch implique le découpage, puis l'agencement et le montage de leur parole, mais elle donne lieu à des insertions de la voix de l'écrivaine dans certains monologues. Ce nouveau paramètre de la configuration narrative nous fait directement accéder à la dimension fictionnelle (ou littéraire) par laquelle « l'auteur réel³⁹⁰ » de *La supplication*, pour reprendre les mots de Ricœur, « disparaît en se faisant narrateur immanent à l'œuvre – voix narrative³⁹¹. » Comme ce dernier le mentionne dans *Temps et récit*, « les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu³⁹². » La présence de la voix narrative de *La supplication*, que nous tenons pour une imitation créatrice de la parole des rescapés de Tchernobyl, témoigne donc de la possibilité que des impressions personnelles de l'écrivaine biélorusse se soient directement immiscées à l'intérieur même du contenu des monologues. Alors que l'expérience temporelle vive du témoignage est l'expression d'une véritable succession de souvenirs-images, la composition du monologue nous fait ainsi

³⁸⁶ Galia Ackerman, « L'œuvre de Svetlana Alexievitch : témoignage ou fiction? », dans Hélène Mélat (dir.), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXI^e siècle*, Paris, Centre d'études slaves et Institut d'études slaves, 2006, p. 230.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 230.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 230-231.

³⁹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 310.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, p. 344.

découvrir « le passé de la voix narrative³⁹³ », au cœur de laquelle s'anime une « double tension³⁹⁴ » : « soumission à la réalité *et* invention fabuleuse ; restitution *et* surélévation³⁹⁵. »

5.2.1 La « référence métaphorique » de *La supplication*

L'identification de cette « double tension » qui caractérise la *mimesis* réclame une discussion plus approfondie sur celle-ci, dont le déploiement dans *La supplication* implique, pour reprendre les mots de Ricœur, « la suspension de la fonction référentielle, telle qu'elle est exercée dans le discours ordinaire³⁹⁶, » c'est-à-dire « descriptif³⁹⁷ ». Chez Alexievitch, nous entendons par « discours descriptif³⁹⁸ » le témoignage lui-même dont la référence, qui est la mémoire du rescapé telle qu'elle s'est cristallisée dans la « suite épisodique³⁹⁹ » de la parole, est appelée à être « suspendue » par l'acte poétique de mise en intrigue. Cet « effacement de la référence descriptive – effacement » par lequel « le langage [est renvoyé] à lui-même⁴⁰⁰ – » ou plutôt la « succession⁴⁰¹ » de la parole à elle-même est « la condition négative pour que soit libéré un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe⁴⁰² » dans un témoignage. Jugée insuffisante pour restituer la signification d'une empreinte émotionnelle, la mémoire dont l'expression passe par la « dimension épisodique⁴⁰³ » de la parole doit donc être « suspendue » au profit du déploiement d'une activité mimétique par le moyen d'un *muthos* qui libère « un mode plus fondamental de

³⁹³ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit.*, p. 186.

³⁹⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 57.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 190.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 279.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 151.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 129

référence⁴⁰⁴ » que nous qualifions avec Ricœur de « métaphorique⁴⁰⁵ ». Ce dégagement de la « référence métaphorique⁴⁰⁶ », ou encore « poétique⁴⁰⁷ » du monologue place le *muthos* et la *mimesis* dans un rapport d'équivalence en assurant « la quasi-identification⁴⁰⁸ » entre les deux opérations que sont l'agencement des souvenirs et l'imitation de la mémoire du temps vécu, qui devient le passé tel que raconté par la voix narrative.

Cette « quasi-identification » par le dégagement de la référence métaphorique ne doit cependant pas masquer la distinction qui subsiste entre les « deux concepts empruntés à Aristote, celui de mise en intrigue (*muthos*) et celui d'activité mimétique (*mimèsis*)⁴⁰⁹ », pour reprendre les mots de Ricœur. Nous présumons que la justification de cette distinction est à chercher au cœur même du « dynamisme constitutif de la configuration narrative⁴¹⁰ » que nous décomposons en deux mouvements contraires, l'un attribuable à la *mimèsis*, et l'autre au *muthos*. Sur le chemin de cette conviction, nous supposons à l'activité mimétique un mouvement orienté vers l'avenir dans la mesure où elle « ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans [...] le lecteur⁴¹¹ » qui en appréciera les qualités structurelles et émotionnelles. Quant au mouvement que nous prêtons à l'opération du *muthos* chez Alexievitch, il ne peut qu'être orienté vers les mémoires archivées qu'elle découpe et reconfigure, et donc corrélativement vers la composition des « structures internes du texte⁴¹² ». C'est en parvenant à faire naître de cette reconfiguration elle-même la représentation poétique d'une émotion que le *muthos* de *La supplication* libère la référence métaphorique. En nous inspirant d'une réappropriation du vocabulaire de Mary Hesse par Ricœur dans *La métaphore vive*, nous dirons que l'universalisation des empreintes

⁴⁰⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 288.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 71.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹² *Ibid.*, p. 98.

émotionnelles, qui est le stade final de la *mimèsis* chez Alexievitch, « est le nom de la "référence métaphorique⁴¹³" » de *La supplication*. Cette hypothèse nous est suggérée par le rapprochement que le critique Northrop Frye propose « entre le poétique et l'hypothétique⁴¹⁴ » dans son ouvrage intitulé *Anatomie de la critique*⁴¹⁵, rapprochement que reprend l'auteur de *La métaphore vive* dans les termes suivants : « le langage poétique, "tourné vers le dedans" et non vers "le dehors", structure un *mood*, un état d'âme, qui n'est rien hors du poème lui-même : il est ce qui reçoit forme du poème en tant qu'agencement de signes⁴¹⁶. » Dans le cadre de *La supplication*, cette notion « d'état d'âme » correspond à la représentation poétique d'une émotion que l'agencement des souvenirs élève au rang d'hypothétique par un approfondissement de la temporalité humaine. Northrop Frye tient cette structuration du « *mood* » par le *muthos* pour un « mouvement "vers le dedans⁴¹⁷" » qui, comme le mentionne Ricœur, « désigne seulement le décrochage de la référence coutumière, l'élévation du sentiment à l'hypothétique, la création d'une fiction affective⁴¹⁸ ». Quant au « mouvement "vers le dehors⁴¹⁹" », que nous attribuons à la *mimèsis*, il « marque l'intersection du monde du texte et du monde [...] du lecteur. L'intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique⁴²⁰. » Ce point d'intersection marque la réception, par le lecteur, de la « référence métaphorique » de « l'œuvre littéraire⁴²¹ », « c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle⁴²². » La référence métaphorique doit ainsi être libérée par le *muthos* avant d'être portée par une *mimesis* dont le « mouvement "vers

⁴¹³ Mary Hesse, *Models and Analogies in Science*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1966, repris par Paul Ricœur dans *La métaphore vive, op. cit.*, p. 308.

⁴¹⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive, op. cit.*, p. 308.

⁴¹⁵ Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. G. Durand, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970 [1957], 454 p.

⁴¹⁶ Paul Ricœur, *La métaphore vive, op. cit.*, p. 308-309.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 136.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 106.

⁴²² *Ibid.*, p. 148.

le dehors" » vise à « ouvrir [au lecteur de *La supplication*] l'accès à la réalité sur le mode de la fiction et du sentiment⁴²³. » Ainsi se révèle à nous le « paradoxe du poétique⁴²⁴ » qui, comme le mentionne l'auteur de *La métaphore vive*, « tient tout entier en ceci que l'élévation du sentiment à la fiction est la condition de son déploiement mimétique⁴²⁵. » Chez Alexievitch, restituer une empreinte émotionnelle, c'est extraire un « état d'âme » de la mise en intrigue des souvenirs, car « [s]eule une humeur mythifiée⁴²⁶ », c'est-à-dire agencée « ouvre et découvre le monde⁴²⁷ » du lecteur.

Nous effleurons ainsi pour la première fois les effets propres à la réception du « roman des voix » par la lecture, effets dont nous apprécierons au moment venu la variété et la portée en suivant à l'aide de Ricœur et du cinéaste russe Andreï Tarkovski le parcours de la *catharsis* aristotélicienne telle qu'elle s'applique au cas de *La supplication*. Pour tracer une esquisse de cette analyse de la *catharsis* qui désigne l'horizon de toute notre recherche, reportons-nous dès maintenant au « [m]onologue sur des victimes et des prêtres » (LS, p. 218), dans lequel l'humeur de « Natalia Arsenievna Roslova, présidente du comité de femmes de Moguilev, "enfants de Tchernobyl" » (LS, p. 227) nous apparaît comme une composante essentielle du *muthos* : « Nous savons maintenant que nous pouvons boire du thé autour d'une table, parler et rire sans nous apercevoir que la guerre a commencé... Que nous n'allons même pas nous rendre compte de notre propre disparition... » (LS, p. 220) Nous postulons que cette « impression de disparaître sans s'en rendre compte » n'est pas « l'état d'âme » lui-même, dont l'expression est à chercher non pas dans une phrase prise isolément, mais dans l'agencement poétique des souvenirs que le témoin devenu personnage garde de son appartenance à un « petit cercle » (LS, p. 221) de « [l]'intelligentsia locale » (LS, p. 221) : « Nous vivions notre propre vie, en nous isolant de ce qui nous entourait. C'était une forme de protestation. Nous ne lisions pas la *Pravda*, mais nous passions de main en main le magazine *Ogoniok*. C'était l'époque où

⁴²³ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 289.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*

l'on commençait à relâcher les rênes et cela nous procurait une joie intense. » (LS, p. 221) Pour découvrir la signification de l'empreinte émotionnelle que l'état d'âme représente, le lecteur doit ainsi se laisser guider par une voix narrative qui se rappelle « les discussions infinies autour de la table » (LS, p. 221) en compagnie des membres de l'intelligentsia locale : « Nous étions nostalgiques. De quoi ? Quelque part vivaient des acteurs et des stars de cinéma... J'avais envie d'être Catherine Deneuve, de mettre une robe idiote et d'aller chez le coiffeur... La nostalgie de la liberté... Cet autre monde... Ce monde étranger... Comme une forme de liberté... » (LS, p. 221) L'empreinte émotionnelle est ainsi restituée par l'état d'âme que l'agencement de la mémoire déclarée produit en rattachant « l'impression de disparaître » telle qu'elle s'est manifestée dans la conscience du témoin devenu personnage à un sentiment de nostalgie que Natalia tient pour une « fuite de la réalité » (LS, p. 221) : « Dans notre cercle, quelqu'un a sombré dans la boisson... [...] Personne ne croyait que l'on pouvait abattre le mur du Kremlin... Qu'il allait s'effondrer... Et puisqu'il en était ainsi, nous nous foutions de ce qui se passait ailleurs que chez nous... Nous vivions dans notre monde illusoire... » (LS, p. 221) Chez Alexievitch, l'acte poétique de mise en intrigue fait donc briller la qualité émotionnelle de l'état d'âme en reconfigurant une temporalité que l'activité mimétique, pour reprendre une expression de Ricœur, « refigure⁴²⁸ » ensuite dans la conscience du lecteur. En effet, c'est par « son pouvoir de refiguration⁴²⁹ » que la *mimèsis* à la fois atteste le dégagement de la référence métaphorique et accomplit sa « fonction heuristique⁴³⁰ », qui est de transmettre par la lecture la signification d'une empreinte émotionnelle.

5.2.2 La concordance discordante de *La supplication*

Afin de resserrer notre analyse sur cette « refiguration » poétique du temps par la configuration narrative des textes de *La supplication*, reportons-nous au « modèle [...] de concordance discordante⁴³¹ » qui, aux yeux de Ricœur, s'affirme le mieux dans « le phénomène

⁴²⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 108.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 94.

⁴³⁰ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 308.

⁴³¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 86.

central de l'action tragique qu'Aristote dénomme "renversement" [...] de la fortune à l'infortune⁴³² ». Alexievitch procéderait ainsi à une « exploration des voies par lesquelles⁴³³ » Tchernobyl « jette les hommes de valeur, contre toute attente, dans le malheur⁴³⁴ » ou même la mort. Comme l'affirme Ricœur en citant Aristote, le renversement « du bonheur au malheur par une série d'évènements enchainés selon le vraisemblable ou le nécessaire » (1451 a 13-14) « prend du temps et règle l'étendue de l'ouvrage. L'art de composer consiste à faire paraître concordante cette discordance⁴³⁵ » qui à la fois qualifie la perception pure de Tchernobyl et se manifeste dans le surgissement de l'émotion au moment du témoignage. Dans le *muthos* de *La supplication*, « le "l'un à cause [...] de l'autre" l'emporte [...] sur le "l'un après [...] l'autre" (52 a 18-22)⁴³⁶ » de l'expérience temporelle vive, car « [c]'est dans la vie que la discordance ruine la concordance, non dans l'art tragique⁴³⁷. »

Comme le rappelle Ricœur dans son analyse de « la théorie du *muthos* tragique⁴³⁸ » chez Aristote, « [l]es renversements caractéristiques de l'intrigue complexe sont [...] le *coup de théâtre* (*péripétéia*) [...] et la *reconnaissance* (*anagnôrisis*), à quoi il faut ajouter l'*effet violent* (*pathos*)⁴³⁹ ». Pris dans sa définition la plus large, le coup de théâtre aristotélicien est le renversement qui « inverse l'effet des actions » (1452 a 22). Cette inversion est à rattacher « aux changements de fortune les plus inattendus et orientés vers le malheur⁴⁴⁰ » ou même la mort. Ces changements de fortune doivent parvenir à provoquer un « effet de surprise⁴⁴¹ » que l'auteur de *Temps et récit* définit « par le rapport à l'attente créée par le cours interne de

⁴³² *Ibid.*, p. 88.

⁴³³ *Ibid.*, p. 94.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

l'intrigue : le renversement est dans *notre* attente [de lecteur], mais créé par l'intrigue⁴⁴² ». Dans le cadre de *La supplication*, nous dirons à l'aide de Ricœur que le coup de théâtre survient au cours de la description, par la « voix narrative », des « incidents discordants que l'intrigue tend à rendre nécessaires et vraisemblables⁴⁴³ » malgré le caractère inédit des perceptions pures de Tchernobyl et la modification de la temporalité du témoignage par l'agencement poétique des souvenirs-images. Chez Alexievitch, ces « incidents discordants » ont la particularité de toujours se référer à des drames personnels qui appartiennent au passé de la réalité factuelle : « Les habitants de Tchernobyl parviennent à avoir des enfants. Mais, en guise de sang, ces derniers ont dans les veines un liquide jaune inconnu. » (LS, p. 134) En effet, cet « incident discordant » nous renvoie à un « vécu préverbal » qui, après avoir directement agi sur la conscience du rescapé de Tchernobyl, a été reconstitué par sa mémoire sous la forme de souvenirs-images appelés à se réactualiser dans un témoignage dont l'enregistrement a été déposé dans une archive pour finalement être remanié par l'acte poétique de mise en intrigue. En tant que « renversement dans le sens de la fortune à l'infortune⁴⁴⁴ », le coup de théâtre de *La supplication* est donc « l'imitation créatrice » du basculement qui, après avoir fait sombrer toute une existence dans le malheur ou la mort, a été reconstitué dans une temporalité capturée, puis reconfigurée par Alexievitch.

Quant à « l'effet violent (*pathos*)⁴⁴⁵ », il est considéré par Aristote comme « un ingrédient de l'imitation ou de la représentation de la *praxis*⁴⁴⁶ », terme que Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, traduit par « la réalité humaine fondamentale⁴⁴⁷ ». Dans le cadre de *La supplication*, le terme de *praxis* désigne à la fois l'acte de témoigner et l'ensemble des actions par lesquelles les témoins ont réagi à l'empoisonnement des images par Tchernobyl. Selon une interprétation de Gerald Frank Else qui est mentionnée par l'auteur de *Temps et récit*, l'effet

⁴⁴² *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 90-91.

⁴⁴⁷ *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 102.

violent « met seulement le comble à l'effroyable [...] dans l'intrigue complexe⁴⁴⁸. » Dans *La supplication*, cet « ingrédient » de l'imitation créatrice se réfère à l'expérience vive d'une souffrance qui, une dizaine d'années après la catastrophe nucléaire, continue d'affecter la conscience des rescapés de Tchernobyl : « Pouvez-vous imaginer sept petites filles totalement chauves en même temps ? Elles étaient sept dans la chambre... Non, c'est assez ! Je ne peux pas continuer ! Lorsque je raconte cela, j'ai l'impression de commettre une trahison. C'est mon cœur qui me le dit. » (LS, p. 46)

Voyons maintenant comment l'effet violent vient se raccorder au coup de théâtre dans la description d'un incident discordant de *La supplication*. Un militaire dont la voix fait partie du « chœur populaire » (LS, p. 143) se rappelle les instructions qui ont été fournies aux nouveaux soldats par le « responsable de la préparation militaire pour les civils » (LS, p. 147) : « pas de sous-vêtements, une combinaison en coton, comme celles des cuisiniers, couverte d'une pellicule de protection, des gants, un masque de gaze sur le visage. » (LS, p. 147) Ce témoin devenu personnage décrit ensuite dans un court monologue les images-souvenirs qui ont capté son attention dès l'atterrissage de son hélicoptère « près d'un village » (LS, p. 147) situé « dans la zone contaminée » (LS, p. 147) : « Des gosses se roulaient dans le sable comme des moineaux... Avec des brindilles ou des cailloux dans la bouche, sans culottes, les fesses nues... Mais les ordres étaient de ne pas entrer en contact avec la population, ne pas soulever de panique... » (LS, p. 147) Ce coup de théâtre prépare la révélation de l'effet violent qui vient conclure la description de l'incident discordant : « Et maintenant je vis avec cela... » (LS, p. 147) Cette déclaration finale du monologue évoque au lecteur les marques inoubliables d'une douleur qui s'est gravée dans l'*âme* du rescapé au moment de la perception pure de ces images empoisonnées. C'est donc en exprimant une souffrance héritée de la perception des images du passé et qui demeure toujours aussi vive au moment du témoignage que l'effet violent de *La supplication* vient mettre le comble au caractère effroyable de l'incident discordant : « Pourquoi Tchernobyl a sauté ? Certains disent que c'est la faute des scientifiques. Ils attrapent Dieu par la barbe et Lui, Il se moque de nous. Et c'est à nous de souffrir ! » (LS, p. 57)

⁴⁴⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 90.

Reportons-nous maintenant au récit constitué par les « Trois monologues sur une peur très ancienne » (LS, p. 62), dans lequel le témoin « Svetlana » (LS, p. 63), originaire « de Douchanbe » (LS, p. 62), se souvient du passé où elle était « infirmière dans une maternité » (LS, p. 62) pendant la guerre civile qui opposait « les Tadjiks du Pamir [aux] Tadjiks de Kouliab » (LS, p. 64). Un premier coup de théâtre survient au moment où elle se souvient du groupe de « civils [...] armés de pistolets-mitrailleurs » (LS, p. 62) qui a forcé son bus à s'arrêter afin de procéder à un « contrôle d'identité » (LS, p. 62) : « Ils ont vérifié les papiers et poussé deux hommes dehors. Et là, près des portes, ils ont tiré sur eux. Ils n'ont même pas pris la peine de les emmener un peu de côté. » (LS, p. 63) L'effet violent vient ensuite compléter cette description de l'incident discordant en évoquant le caractère toujours aussi vif des empreintes émotionnelles que ces images-souvenirs ont gravées dans le « noyau de la mémoire profonde » au moment de la perception pure : « Je n'aurais jamais pu le croire, mais je l'ai vu... J'ai vu comment on a fait descendre ces deux hommes. L'un était jeune et beau. Il leur criait, en tadjik et en russe, que sa femme venait d'accoucher, qu'il avait trois enfants en bas âge. [...] Il est tombé. Il leur baisait les pieds. » (LS, p. 63) Mais, contrairement à l'exemple tiré du « chœur populaire », cet effet violent ne conclut pas le monologue de Svetlana ; il oriente plutôt l'attention de la voix narrative vers la description d'un autre incident discordant à l'issue de laquelle un nouvel effet violent se raccordera à un second coup de théâtre : « Je ne dois pas en parler... J'attends un bébé... Mais je vais vous raconter... Seulement ne dites pas mon nom, juste mon prénom, Svetlana. J'ai de la famille là-bas... On les tuera. » (LS, p. 63) Svetlana continue ainsi son monologue en racontant comment des bandits « qui étaient armés et portaient des masques noirs » (LS, p. 64) sont entrés dans l'hôpital où elle effectuait un « service de nuit. » (LS, p. 64) Ils ont ordonné aux infirmières de leur révéler l'origine ethnique d'une « femme qui accouchait difficilement, dans la douleur... » (LS, p. 64) Devant l'absence de réponses, « ils ont saisi le bébé – qui n'est resté que quelques minutes en ce bas monde – et l'ont jeté par la fenêtre ! » (LS, p. 65) L'effet violent est cette fois directement évoqué par la mention, par l'écrivaine elle-même, des larmes du témoin devenu personnage :

Je suis infirmière. J'ai vu plus d'une fois mourir des enfants... Mais là... Je n'ai pas le droit de me souvenir de telles choses. (*Elle pleure.*) Comment vivre ? Comment donner naissance après cela ? (*Elle pleure.*) Cette histoire à la maternité m'a fait attraper un eczéma sur les bras. Je n'avais plus envie de me lever du lit... (*Elle pleure.*) (LS, p. 65)

Les monologues de *La supplication* qui ne font pas partie d'un « chœur de voix » contiennent donc plusieurs coups de théâtre et effets violents. Ce trait de composition caractéristique de l'intrigue chez Alexievitch est prescrit par une activité mimétique qui ne garde du témoignage que les points culminants de discordance, là où l'empreinte émotionnelle de l'image-souvenir est parvenue à se cristalliser dans la parole du rescapé de Tchernobyl. Dans le *muthos* de *La supplication*, la référence du coup de théâtre à un « vécu préverbal » est le moyen de l'effet violent, qui est l'imitation créatrice d'une expérience vive de la souffrance.

5.2.3 La *catharsis* aristotélicienne

Chez Alexievitch, ces multiples agencements entre « changements de fortune orientés vers le malheur » ou la mort et représentations poétiques de la souffrance doivent parvenir à opérer sur le lecteur une *catharsis*, que Ricœur, en accord avec les commentateurs Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traduit par « épuration⁴⁴⁹ » des « deux émotions tragiques⁴⁵⁰ » qui sont identifiées par Aristote dans sa *Poétique* : « l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable » (53 a 3-5). Selon l'auteur de *Temps et récit*, cette épuration « consiste précisément en ceci que le plaisir propre de la tragédie procède de la pitié et de la frayeur. Elle consiste donc dans la transformation en plaisir de la peine inhérente à ces émotions⁴⁵¹ » que le lecteur exprime aux personnages de *La supplication*. Toutefois, même si elle « a son siège⁴⁵² » dans le lecteur, l'épuration de la pitié et de la frayeur « est construite dans le drame, dans la qualité des incidents destructeurs et douloureux pour les personnages eux-mêmes⁴⁵³. » Plus précisément, c'est au moment où il « [fait] sortir de (*ex*) l'agencement des faits⁴⁵⁴ » la tristesse et la peur des personnages que le *muthos* de *La supplication* représente poétiquement les « deux émotions tragiques » : « D'où

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

nous est-il venu, ce malheur ? (*Elle pleure.*) Notre vie est si précaire... J'aimerais bien ne pas pleurer, mais les larmes coulent toutes seules... » (LS, p. 39) Ou encore : « Je lui ai apporté le miroir, le plus petit que j'avais. Il s'est regardé, s'est pris la tête dans les mains et a commencé à se balancer dans le lit... Je me suis élancée vers lui pour le consoler. » (LS, p. 242)

En nous réappropriant les mots de Ricœur, nous postulons que « les émotions proprement tragiques [de la pitié et de la frayeur] s'épanouissent⁴⁵⁵ » dans la conscience du lecteur au moment où ce dernier découvre les sentiments des personnages, et que c'est par cette correspondance émotionnelle entre le lecteur et le personnage de *La supplication* « que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible⁴⁵⁶. » Cette correspondance émotionnelle est prolongée par l'épuration des deux émotions tragiques, ou encore leur « purification⁴⁵⁷ » selon une traduction de Else à laquelle se réfère aussi l'auteur de *Temps et récit*. Quant au « souci de l'intelligibilité⁴⁵⁸ », il est « propre à la recherche de complétude et de totalité⁴⁵⁹ » qui anime « l'invention d'une intrigue [...] par la vertu⁴⁶⁰ » de laquelle « des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète⁴⁶¹. » Dans *La supplication*, cette intrigue doit son « unité temporelle » à la reconfiguration poétique d'une mémoire douloureusement marquée « par les circonstances, [...] les renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine⁴⁶² » : « Mes grands-parents me disent qu'ils n'ont pas eu d'enfance parce qu'il y avait la guerre. Leur enfance, c'est la guerre. Et la mienne, c'est Tchernobyl. Je viens de là-bas... Vous êtes écrivain, mais jusqu'ici aucun livre ne m'a aidée, ne m'a permis de comprendre. » (LS, p. 107-108)

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁵⁷ G. F. Else, *Aristotle's Poetics : the Argument*, Harvard University Press, 1957, cité par Paul Ricœur dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁵⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 11.

Tandis que la dimension émouvante du monologue de *La supplication* répond au « plaisir pris à éprouver frayeur et pitié⁴⁶³ », qui culmine dans l'effet violent, la reconfiguration poétique de la mémoire du temps vécu doit quant à elle satisfaire le « plaisir pris à comprendre⁴⁶⁴ » une intrigue, auquel répondent les renversements de fortune en révélant « l'issue de l'action⁴⁶⁵ ». Comme le mentionne Ricœur, ce « plaisir d'apprendre est en effet la première composante du plaisir du texte. Aristote le tient pour un corollaire du plaisir que nous prenons aux imitations et aux représentations, lequel est une des causes naturelles de l'art poétique, selon l'analyse génétique du chapitre IV⁴⁶⁶ » de la *Poétique*. Ainsi, « l'épuration », ou encore la « purification » des deux émotions tragiques passe toujours par la découverte de l'agencement poétique de souvenirs-images qui est propre à l'unité temporelle de chaque monologue de *La supplication*. Pour reprendre une expression de Else à laquelle se réfère l'auteur de *Temps et récit*, c'est en « compagnons d'humanité également faillibles⁴⁶⁷ » que les lecteurs se laissent guider par la voix narrative de *La supplication* dans une étendue poétique d'images-souvenirs qui leur fera découvrir toute la souffrance inhérente au « quasi-passé temporel⁴⁶⁸ » des rescapés de Tchernobyl : « Un garçon était avec moi, à l'hôpital... [...] Il me dessinait des oiseaux. Des maisons. Il est mort. Il n'avait pas peur de mourir... Tu vas dormir très, très longtemps et tu ne te réveilleras jamais... J'ai rêvé que je mourais. J'ai entendu dans le rêve ma maman pleurer. Et je me suis réveillée. » (LS, p. 229)

Mais tout n'a pas encore été dit sur ce « plaisir pris à comprendre » une intrigue, que nous rattachons à une forme d'appréciation plus générale encore à laquelle Aristote fait allusion dans sa *Poétique* lorsqu'il affirme que « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsque l'on dit : celui-là, c'est lui » (48b 13-17). Ainsi, la découverte de l'unité temporelle d'une intrigue ne vient pas

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 102-103.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁶⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit., p. 344.

sans la reconnaissance de toutes les « choses » qu'elle représente en « images » dont le sens, pour reprendre les mots de Ricœur, signifie « tout le contraire du décalque d'un réel préexistant⁴⁶⁹ », ou de « quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la *mimèsis* platonicienne⁴⁷⁰. » Chez Aristote, l'activité mimétique ne copie pas les choses ; elle les « imite » en produisant des « quasi-choses⁴⁷¹ » au sens de « représentations en images » (47 a 19). Dans le langage de Frédéric Worms, il ne s'agit désormais plus « [d]'inscrire toute notre représentation, tous les caractères de notre conscience, dans le monde⁴⁷² » de Tchernobyl comme nous l'avons principalement fait dans notre premier chapitre avec Bergson ; dans l'acte poétique de mise en intrigue, « appeler les choses des images⁴⁷³ », c'est au contraire « transformer le monde en représentation⁴⁷⁴ ».

Pour appliquer cette nouvelle conception de l'image au cadre spécifique de *La supplication*, reportons-nous tout d'abord à « l'un des derniers traités de rhétorique, *les Figures du discours*, de Pierre Fontanier⁴⁷⁵ », que Ricœur soumet à l'examen dans *La métaphore vive* et dont l'intérêt pour notre investigation réside dans « le primat⁴⁷⁶ » qu'il accorde « au mot et, plus précisément, au nom, à la dénomination, dans la théorie de la signification⁴⁷⁷ ». Selon Fontanier, le nom s'applique toujours à une idée qui, par rapport au mot, « est dans la position du principe⁴⁷⁸ » : « La pensée se compose d'idées et l'expression de la pensée par la parole se

⁴⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 93.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Frédéric Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, op. cit., p. 30.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Pierre Fontanier, *les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Science », 1968, cité par Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, op. cit., p. 63.

⁴⁷⁶ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 64.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

compose de mots⁴⁷⁹. » Entendons par idées « les objets que voit notre esprit⁴⁸⁰ » à la lecture du texte de *La supplication*. Comme le mentionne Ricœur, la « prééminence du nom⁴⁸¹ » est ainsi « assurée par celle de l'idée substantive⁴⁸² », que Fontanier tient pour « l'idée individuelle elle-même en tant qu'elle se rapporte immédiatement à tel objet particulier et individuel existant à titre de substance⁴⁸³ ». Pour s'appliquer à une idée substantive, le nom commun doit donc être employé au sens littéral, qui « tient aux mots pris à la lettre, aux mots entendus selon leur acception dans l'usage ordinaire : c'est par conséquent celui qui se présente immédiatement à l'esprit de ceux qui entendent la langue⁴⁸⁴ ». Dans la conscience humaine, le sens littéral est au nom commun ce que l'idée substantive est à la « substance », qui est un fragment de la matière au sens de Bergson, que Frédéric Worms définit par « la totalité des corps étendus (c'est-à-dire qui occupent un espace à trois dimensions) et de leurs relations nécessaires⁴⁸⁵ ». Dans le cadre de *La supplication*, cette « totalité » de « corps étendus » se réfère à « la zone de Tchernobyl » (LS, p. 37) elle-même avec son « sarcophage, une tombe gigantesque où ne git qu'une seule personne : le chef opérateur Valeri Khodemtchouk qui est resté sous les décombres tout de suite après l'explosion. » (LS, p. 86) Autour de cette « pyramide du XXe siècle » (LS, p. 86), « il ne reste plus que des tombes... Des tombes tout autour... Des camions-bennes rugissent... Des bulldozers... Les maisons qu'on abat... Les fossoyeurs travaillent sans relâche... L'école, le soviet municipal, les bains publics ont été enterrés. » (LS, p. 58) La totalité de « corps étendus » que l'on retrouve à l'intérieur de la « zone de Tchernobyl » comprend aussi les « maisons, les remises, les arbres, les routes, les jardins d'enfants, les puits » (LS, p. 159) ainsi que l'ensemble des « biens matériels » (LS, p. 138), y compris « des robes, des chaussures, des chaises, des accordéons, des machines à coudre » (LS, p. 82), à quoi s'ajoutent finalement « une quantité incroyable de petites silhouettes humaines » (LS, p. 88) et d'animaux : « Des chevreuils, des sangliers, maigres et somnolents. Ils bougeaient comme s'ils étaient filmés au

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 41.

⁴⁸¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 69.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 42.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸⁵ Frédéric Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, op. cit., p. 41.

ralenti. Ils mangeaient l'herbe qui poussait là et ne comprenaient pas. Ils ne comprenaient pas qu'il fallait partir... Partir avec les gens... » (LS, p. 87) Le lecteur de *La supplication* prend ainsi plaisir à reconnaître individuellement chacun de ces noms communs employés au sens littéral ainsi que l'idée substantive à laquelle il s'applique et qui, par le canal des souvenirs racontés, se rapporte au « corps étendu » tel qu'il a été originairement perçu à titre de « substance » par le rescapé de Tchernobyl.

Cependant, le sens littéral de tout nom commun employé dans *La supplication* resterait à l'état de pure potentialité si le mot n'était pas identifié dans une phrase par le lecteur. En effet, comme le mentionne Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, « le mot [pris isolément] n'a encore qu'une signification potentielle, faite de la somme de ses sens partiels, définis eux-mêmes par les types de contextes où ils peuvent figurer. Ce n'est que dans la phrase donnée, c'est-à-dire dans une instance de discours, au sens de Benveniste⁴⁸⁶, » que les mots prennent « une signification actuelle⁴⁸⁷. » Nous tenons cette « dépendance de la signification de mot à la signification de phrase⁴⁸⁸ » pour un corollaire de la thèse selon laquelle une « unité linguistique quelconque n'est reçue telle que si on peut l'identifier dans une unité de degré supérieur : le phonème dans le mot, le mot dans la phrase⁴⁸⁹. » Pour reprendre les mots de celui que Ricœur appelle le « grand sanscritiste français⁴⁹⁰ », la « phrase constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme de ses parties ; le sens inhérent de ce tout est réparti sur l'ensemble des constituants⁴⁹¹ », c'est-à-dire des mots qui en font partie. On pourrait donc penser que la modification de la parole du rescapé par le *muthos* de *La supplication* entraînerait une variation « poétique » du sens qui se répartit au sein des mots de la phrase et que, par conséquent, l'idée substantive pourrait être reçue dans la conscience du lecteur en tant que l'imitation créatrice de sa manifestation dans le témoignage. Mais, chez Alexievitch, l'idée substantive du nom

⁴⁸⁶ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 165-166.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « TEL » 1966, p. 123.

commun employé dans le témoignage ne peut être tenue pour une image dans la mesure où le sens littéral ne subit aucune altération dans son passage de la parole à l'agencement poétique des phrases qui composent chaque monologue. Il faut donc chercher l'image ailleurs, en commençant par quitter le « cadre du mot⁴⁹² » pour passer à « l'unité de phrase⁴⁹³ » qui, comme l'affirme Émile Benveniste dans le premier volume des *Problèmes de linguistique générale*, « est la vie même du langage en action⁴⁹⁴. » Cette considération de la phrase est le point de départ de notre dernier chapitre qui, pour en arriver à une identification de la forme que prend l'image chez Alexievitch, nous ramène aux « caractères temporels⁴⁹⁵ » de l'intrigue. Disons-le d'emblée : nous tenons l'image de *La supplication* pour le canal par lequel le « temps de l'âme » passe de sa « configuration narrative » à sa « refiguration » dans la conscience du lecteur. Le but ultime de cette « refiguration » du « temps de l'âme » est de faire culminer la *catharsis*, dont le stade final est la « reconnaissance » au sens d'Aristote, que nous distinguerons du phénomène bergsonien de la reconnaissance attentive qui s'est retrouvé au centre des analyses de notre troisième chapitre. Toujours à l'aide de Ricœur, nous postulons que l'épuration de la pitié et de la frayeur par la description de l'incident discordant est la condition nécessaire pour que le lecteur de *La supplication* puisse reconnaître les « universaux⁴⁹⁶ » de la mort et surtout de l'amour, que le cinéaste russe Andreï Tarkovski tient pour « la valeur positive et centrale qui fait vivre l'homme⁴⁹⁷. » Cette application du concept de reconnaissance au sens d'Aristote au cadre spécifique de *La supplication* fera ainsi déboucher notre investigation sur l'identification d'une signification réactualisée par la découverte de chacune des représentations poétiques du sentiment de l'amour qui naissent de l'agencement poétique des phrases en images. Ce point final de notre recherche s'autorisera un détour par la pensée de Tarkovski, en faisant intervenir à la fois ses écrits théoriques ainsi que son film *Stalker*, dont la trame narrative et les images cinématographiques placeront sous un

⁴⁹² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 87.

⁴⁹³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 130.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 128.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹⁷ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 230.

éclairage nouveau le parcours de la *catharsis* qui est à la fois construite et suscitée par l'acte poétique de mise en intrigue chez Alexievitch.

CHAPITRE VI

POÉTIQUE DU TEMPS SCULPTÉ DANS *LA SUPPLICATION*

Pour en arriver à une identification de la forme que prend la notion d'image à l'intérieur du cadre spécifique de *La supplication*, prenons donc comme point de départ « l'unité de phrase » qui, comme le rappelle Émile Benveniste, marque l'entrée « dans un autre univers, celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours⁴⁹⁸. » Entendons par discours « des actes de langage de dimension égale ou supérieure à la phrase⁴⁹⁹ », pour reprendre les mots de Ricœur. Le monologue de *La supplication* peut ainsi être tenu pour un « acte de langage » dont chaque phrase nous apparaîtra désormais sous les traits d'une « figure » au sens où l'entend Pierre Fontanier lorsqu'il compare la structure du « discours » à celle d'un « corps » : « le discours, bien que n'étant pas un corps, mais un acte de l'esprit, a pourtant, dans ses différentes manières de signifier et d'exprimer, quelque chose d'analogue aux différences de formes et de traits qui se trouvent dans les vrais corps⁵⁰⁰ ». La notion de figure désigne ainsi chez Fontanier « les formes, les traits ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune⁵⁰¹ ». Sous cette perspective, nous dirons donc que la représentation poétique de l'écoulement des empreintes émotionnelles nécessite le découpage

⁴⁹⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 130.

⁴⁹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 9.

⁵⁰⁰ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 63.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 64, 179.

et l'agencement de la parole en phrases par lesquelles le monologue de *La supplication* s'éloigne du témoignage qui en est « l'expression simple et commune. » Même si elle n'altère pas le sens littéral des mots employés par les témoins, cette modification de la chronologie de la parole confère au souvenir les traits d'une image au sens d'imitation créatrice dans la mesure où elle le représente sous une nouvelle forme temporelle qui est fixée par la narration. À la manière du cinéaste russe Andreï Tarkovski, Svetlana Alexievitch « sculpte⁵⁰² » la mémoire déclarée par le témoin pour en extraire des « figures » que nous qualifions de temporelles dans la mesure où c'est toujours la durée du souvenir raconté qui est explicitement visé par l'acte poétique de mise en intrigue. Deux convictions se dégagent ainsi de cette application de la notion de figure au cadre spécifique de *La supplication*. La première dit qu'il faut entendre par image une « imitation créatrice » de la forme temporelle par laquelle le souvenir s'est cristallisé dans la parole du rescapé au moment du témoignage. La seconde conviction est que toute représentation poétique d'un souvenir reçoit son statut d'image de l'agencement poétique des phrases en tant que figures temporelles. C'est pour confirmer la validité de ces convictions que nous faisons dès maintenant intervenir dans notre investigation les conceptions du temps et du rythme chez Tarkovski, à l'aide duquel nous conduirons à son stade final la *catharsis* telle qu'elle se manifeste à la lecture de *La supplication*.

6.1 Les conceptions du temps et du rythme chez Tarkovski

Pour Tarkovski, « [l]e temps est la condition d'existence de notre "moi"[, c'est-à-dire de notre conscience]. Il est son atmosphère vitale. Il s'évanouit pour raison d'inutilité quand se rompent les liens entre la personne et les conditions de son existence, quand survient ce qu'on appelle la mort⁵⁰³ ». Le cinéaste russe « ne considère pas ici le temps linéaire, qui signifie avoir le temps de faire quelque chose, de réaliser tel ou tel acte, qui est un résultat⁵⁰⁴ » ; il s'intéresse

⁵⁰² Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 204.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 68.

« à la cause⁵⁰⁵, » c'est-à-dire « à ce qui féconde⁵⁰⁶ » « la conscience humaine⁵⁰⁷ », laquelle « est tributaire du temps. Elle n'existe qu'à travers lui⁵⁰⁸. » Tarkovski opère ainsi une distinction entre « un ordre inexorable et nécessaire⁵⁰⁹ », dans lequel « [l]es causes et les résultats sont liés et se déterminent les uns par rapport aux autres⁵¹⁰ », et un temps auquel il attribue un caractère de « réversibilité⁵¹¹ » : « Tout effet nous amène à remonter à sa source, à ses causes. En d'autres termes, nous remontons le temps par la conscience. [...] Et l'homme retourne en ce sens dans son passé.⁵¹² » Même s'il est « une catégorie subjective⁵¹³ » de l'*âme* que nous tenons pour le noyau de la mémoire, le temps prend « dans le monde matériel⁵¹⁴ » la forme du « passage d'un état à un autre⁵¹⁵ » : « Le temps que nous vivons se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps⁵¹⁶. » Tarkovski nous ramène ainsi à la distinction opérée par Ricœur entre la « conception cosmologique⁵¹⁷ » d'un « temps du monde » au sens d'Aristote, et la « conception psychologique⁵¹⁸ » d'un « temps de l'âme » par laquelle Augustin a fondé « l'école du regard intérieur⁵¹⁹ » qui plaide « pour le caractère originaire et primordial de la mémoire individuelle⁵²⁰. » Comme le remarque l'auteur de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ce plaidoyer est renforcé par le fait que « dans la mémoire paraît résider le lien originel de la

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 70.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 69.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁵¹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit., p. 21.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 117.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 115.

conscience avec le passé⁵²¹. » C'est en tenant ce « lien originel » pour le temps lui-même que Tarkovski vient apporter sa contribution à « la tradition du regard intérieur⁵²² » : « Le temps et la mémoire se fondent l'un dans l'autre comme les deux faces d'une même médaille. Il n'est pas de mémoire sans temps⁵²³. » Cette antériorité de la mémoire par rapport à la conscience confirme le primat du passé sur le présent dans la détermination de la « réalité [...] telle que l'homme la ressent et la voit, soit la vie authentique⁵²⁴ » : « En un certain sens le passé est plus réel, ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir.⁵²⁵ » La découverte de la « vie authentique » par la conscience passe ainsi toujours par le prisme de la mémoire qui se fond continuellement dans le temps.

Pour Tarkovski, cette matérialisation continue du passé dans l'état temporel du présent engage la conscience dans une « quête perpétuelle de la vérité⁵²⁶ », c'est-à-dire du « sens de la vie⁵²⁷ », que le cinéaste tient pour « une tentative de se retrouver soi-même⁵²⁸ ». Chez Alexievitch, nombre de monologues font directement mention de ce caractère primordial et éminemment personnel du cheminement « de l'âme humaine⁵²⁹ » vers la découverte d'elle-même : « Mon dernier désir, c'est que vous écriviez la vérité. Mais ma vérité à moi, pas la vôtre... Pour que ma voix reste⁵³⁰... » Ou encore, dans *La supplication* : « J'ai voulu comprendre, là-bas, [à Tchernobyl,] ce qui était vrai à l'intérieur de moi-même, et ce qui était faux. » (LS, p. 115-116) La mise en intrigue des souvenirs par laquelle Alexievitch raconte ce cheminement vers le noyau de la mémoire trouve un correspondant dans « l'articulation de

⁵²¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 68.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵³⁰ Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, *op. cit.*, p. 249.

plans à intensité temporelle volontairement différente⁵³¹ » par Tarkovski, pour qui « l'essentiel du travail d'un réalisateur⁵³² » est de « sculpter dans le temps⁵³³ » :

Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un "bloc de temps", d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique. Une opération de sélection en réalité commune à tous les arts⁵³⁴.

Ainsi, elle aussi, à la manière d'une sculptrice, Svetlana Alexievitch « s'empare » du témoignage pour en extraire des « figures temporelles » qui devront « se révéler comme les composants » de l'imitation créatrice du souvenir, imitation que nous tenons pour un équivalent de l'image cinématographique telle que théorisée par Tarkovski : « L'image est cinématographique si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle, dès le premier plan tourné. Aucun objet, même "mort" - aucune table, aucune chaise, aucun verre -, ne peut être filmé isolément dans un plan comme s'il se trouvait en dehors du temps⁵³⁵. » L'image cinématographique imite ainsi la mémoire en se fondant dans le temps « qui s'écoule à l'intérieur même des plans⁵³⁶. » Quant au montage, il « n'engendre pas quelque qualité nouvelle, mais ne fait que révéler ce qui existait déjà dans les plans à monter. Le montage est anticipé au cours du tournage⁵³⁷, » de la même manière que la configuration narrative des textes de *La supplication* est anticipée dès l'étape du témoignage au moment duquel la qualité émotionnelle du souvenir doit se cristalliser dans la parole du témoin pour que la poétique du temps sculpté puisse finalement en accomplir la restitution. Le montage des images cinématographiques peut ainsi se comparer au raccordement des incidents discordants par la mise en intrigue de *La supplication*, tandis que la « sculpture » de la parole en « figures

⁵³¹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 145.

⁵³² *Ibid.*, p. 75.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵³⁷ *Ibid.*

temporelles » correspond à la composition des plans que le réalisateur « articule [...] pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donne la vie⁵³⁸. » Entendons par rythme « la fluidité du cours de la vie reproduit dans le plan⁵³⁹ » cinématographique qui, tout comme la figure chez Alexievitch, fait s'écouler le temps par lequel l'image du souvenir s'incorpore à la « représentation d'action », pour reprendre le concept d'Aristote. Ce n'est donc pas le raccordement des incidents discordants qui détermine le rythme de *La supplication*, mais l'agencement des figures propre à l'imitation créatrice de chaque souvenir. Cette variété de rythmes à l'intérieur d'un seul monologue vient ainsi complexifier le travail du *muthos* qui, pour bien structurer les émotions en « états d'âme » (au sens de Northrop Frye), doit constamment adapter la fluidité du temps en fonction de chaque souvenir destiné à s'incorporer à la « représentation d'action » d'un monologue. Toute la qualité émotionnelle de *La supplication* réside dans cette variation constante du rythme par lequel la voix narrative fait percevoir au lecteur un « état d'âme » pour chaque souvenir raconté. Enseignante de « littérature russe » (LS, p. 123), « Nina Konstantinovna » (LS, p. 123) commence ainsi son monologue en décrivant les faiblesses physiques et psychologiques des élèves auxquels elle récite « des vers de Pouchkine sur le bel automne (LS, p. 126) : « Lorsqu'on les met en rang, s'ils restent debout quinze ou vingt minutes, ils s'évanouissent, saignent du nez. On ne peut ni les étonner ni les rendre heureux. Ils sont toujours somnolents, fatigués. Ils sont pâles, et même gris. Ils ne jouent pas, ne s'amusent pas. » (LS, p. 123) L'état d'âme qui naît de cet agencement de figures temporelles est directement évoqué par la voix narrative dans la partie finale de la description du souvenir, alors que Nina brosse un tableau des effets négatifs des radiations sur l'apprentissage des enfants : « Comme si je dessinais avec de l'eau sur une vitre : je suis seule à savoir ce que représente mon esquisse. Personne ne le devine, ne l'imagine. » (LS, p. 123) Le prochain paragraphe vient prolonger cette « fluidité du cours de la vie » en l'adaptant au souvenir dont l'imitation poétique culmine dans la production d'un nouvel état d'âme que l'enseignante de littérature russe perçoit comme une impression de vivre éternellement à proximité de la mort : « Mais Tchernobyl est désormais tout le temps avec nous... Une jeune femme enceinte

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 144.

est morte soudain, sans cause apparente. Le pathologiste n'a pas établi de diagnostic. Une petite fille de onze ans s'est pendue. Sans raison. Une petite fille... » (LS, p. 124) Ce rythme réglé par une accumulation d'états d'âme liés à la pensée de la mort est finalement renversé par un « appel de la beauté⁵⁴⁰ » qui tire son origine des profondeurs de la mémoire et que nous tenons avec Tarkovski pour l'expression d'un « besoin d'aimer⁵⁴¹ » : « Avant, nous ne voyions même pas le monde autour de nous. Il était comme le ciel, comme l'air. Comme si quelqu'un l'avait donné à tout jamais et ne dépendait pas de nous. Comme s'il devait exister toujours. J'aimais me coucher sur l'herbe, dans la forêt, et admirer le ciel. » (LS, p. 126)

Ainsi, nous observons que le plan cinématographique et la figure temporelle remplissent une fonction commune, qui est d'exprimer la fluidité des « images artistiques⁵⁴² », et que « l'état d'âme » n'est rien d'autre que le « tissu émotionnel⁵⁴³ » par lequel cette fluidité transmet la signification poétique de la coloration affective d'un souvenir. En nous appuyant sur Tarkovski, pour qui le rythme est « l'élément fondateur du cinéma⁵⁴⁴ », nous postulons que le « pouvoir de refiguration » de la *mimesis* est entièrement fondé sur cette fluidité dont la « sculpture » par le *muthos* de *La supplication* a pour effet de libérer une « référence métaphorique » du temps. C'est ce dégagement d'une référence métaphorique du temps qui confère à l'activité mimétique de *La supplication* le pouvoir de faire reconnaître au lecteur les universaux de la mort et de l'amour auxquels nous réservons maintenant les dernières lignes de notre investigation.

6.2 La reconnaissance du sens de l'amour

Nous arrivons ainsi au seuil de la dernière étape de toute notre recherche, qui tient cette *reconnaissance* du sentiment de l'amour pour le point culminant de la *catharsis* telle qu'elle

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*, p. 134.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 142.

est construite et suscitée par la poétique du temps sculpté dans *La supplication*. Comme le mentionne Paul Ricœur dans *Temps et récit*, la reconnaissance au sens d'Aristote se définit par le « changement de l'ignorance en connaissance⁵⁴⁵. » Son rôle est « de *compenser* l'effet de surprise contenu dans la *péripétéia* par la lucidité qu'elle instaure. En échappant à l'auto-déception, le héros entre dans sa vérité et le spectateur dans la *connaissance* de cette vérité⁵⁴⁶. » Cette réappropriation du concept aristotélicien de reconnaissance par Ricœur nous ramène à la correspondance émotionnelle que prolonge l'épuration, ou encore la « purification » de la pitié et de la frayeur qui sont adressées par le lecteur de *La supplication* au témoin devenu personnage. En s'y écoulant au rythme de la référence « métaphorique » du temps, cette épuration des deux émotions tragiques prépare la conscience du lecteur au « plaisir de la reconnaissance⁵⁴⁷ » qui, selon l'auteur de *Temps et récit*, « présuppose [...] un concept prospectif de vérité selon lequel inventer, c'est retrouver⁵⁴⁸. » Ce qui est ultimement « retrouvé » par « l'invention » de chaque monologue de *La supplication*, c'est le sentiment de l'amour, qui doit ensuite être perçu par le lecteur comme « un réel bouleversement purificateur⁵⁴⁹ », pour reprendre les mots de Tarkovski. Selon ce dernier, la *catharsis* est en effet un « bouleversement » provoqué par l'actualisation d'une certaine « idée de l'amour⁵⁵⁰ ». Pour identifier cette conception spécifique de l'amour à laquelle nous adhérons dans notre analyse finale de *La supplication*, il faut remonter au 19^e siècle en Russie, qui vit la naissance de grands écrivains tels que Tolstoï et Dostoïevski, auxquels s'identifie Tarkovski dans ses écrits théoriques : « Il était primordial pour moi d'établir mon appartenance à une tradition, à une culture, à un cercle d'hommes ou d'idées. De grande signification sont ainsi pour moi ces traditions de la culture russe qui tirent leur origine de Dostoïevski⁵⁵¹. » Ou encore, au sujet de l'auteur de *Guerre et paix* : « Le fait que Tolstoï n'ait pas été un aussi brillant styliste que Bounine, que ses romans n'aient pas l'élégance et la perfection de n'importe quelle nouvelle

⁵⁴⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 89.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 55.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 226.

de ce dernier, ne signifie pas pour autant que Bounine ait été plus grand que Tolstoï⁵⁵². » Plusieurs monologues de *La supplication* se réfèrent aussi à l'œuvre de ces deux grands écrivains : « Chez Tolstoï, Pierre Bezoukhov était tellement bouleversé par la guerre qu'il avait le sentiment d'avoir changé à tout jamais, tout comme le monde qui l'entourait. Mais le temps passant, il finit par se dire : "Je vais continuer à tancer mon cocher, comme avant ; je vais ronchonner, comme avant." » (LS, p. 35) Citons aussi cette référence au personnage principal de *L'Idiot* de Dostoïevski : « Le prince Mychkine disait : "Peut-on voir un arbre et ne pas être heureux ?" C'est ainsi... J'aime penser. Et, le plus souvent, l'homme se plaint au lieu de réfléchir... » (LS, p. 73) Et finalement, ce dernier extrait, qui se rapporte à un célèbre passage de *Crime et châtiment* : « Vous vous souvenez de Dostoïevski ? Il parlait d'un homme qui fouettait un cheval sur ses yeux dociles. Un fou ! Pas sur la croupe, mais sur ses yeux dociles... » (LS, p. 122) Comme le mentionne le philosophe Nikolaï Berdiaev, qui associe à la littérature russe, par rapport aux littératures mondiales, un « caractère beaucoup plus moral, et même inconsciemment chrétien⁵⁵³ », la création de Dostoïevski vient « d'un désir ardent de contribuer au salut du peuple, de l'humanité, du monde entier, et d'une pitié, d'une compassion pour l'homme voué à l'injustice et à l'asservissement⁵⁵⁴. » Selon Berdiaev, le développement de ce « thème social russe⁵⁵⁵ » doit aussi beaucoup à un important penseur contemporain de Dostoïevski, Vladimir Soloviev, pour qui le « sens de l'amour humain en général est *la justification et le salut de l'individualité par le sacrifice de l'égoïsme*⁵⁵⁶. » C'est cette définition que nous retenons pour notre analyse de la reconnaissance aristotélicienne telle que nous l'appliquerons à la conclusion de *La supplication*. Cette étape finale de notre recherche prend comme point d'appui le film *Stalker*, dans lequel Tarkovski cherche à « concrétiser l'idée de l'amour⁵⁵⁷ » qui, selon lui, « n'a de sens que dans le sacrifice. Le contraire donc du

⁵⁵² *Ibid.*, p. 146.

⁵⁵³ Berdiaev, Nicolas, *L'idée russe : Problèmes essentiels de la pensée russe au XIXe et début du XXe siècle*, trad. H. Arjakovsky, Paris, Maison Mame, 1969, p. 33.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁵⁶ Vladimir Soloviev, « Le sens de l'amour », *Essais de philosophie esthétique*, trad. B. Marchadier, Paris, O.E.I.L., coll. « Sagesse chrétienne », 1985, p. 37.

⁵⁵⁷ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 51.

pragmatisme⁵⁵⁸. » C'est donc sous l'angle de cette « idée de l'amour » que nous nous proposons dès maintenant d'explorer le film de Tarkovski, par lequel nous redécouvrons le monologue final de *La supplication*.

6.2.1 Lecture croisée de *Stalker* et de *La supplication*

En 1973, soit plus d'une dizaine d'années avant la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, Tarkovski découvre « la nouvelle fantastique *Pique-nique au bord du chemin* des [frères] Strougatski⁵⁵⁹ » et, comme il l'écrit dans son *Journal*, pense déjà « en faire un formidable scénario⁵⁶⁰ » qui aura finalement pour titre *Stalker*, « du verbe anglais *to stalk* : marcher à pas de loup⁵⁶¹. » Ce choix final du titre désigne le protagoniste qui, malgré la vive opposition de sa femme et les cinq dernières années de prison que son métier lui a values, se prépare dès la première scène du film à quitter à nouveau son foyer pour aller servir sa vocation de passeur. En effet, le *Stalker* vient tout juste d'accepter de guider « deux personnages, un écrivain [...] et un scientifique [...], à travers une zone mystérieuse, jusqu'à une chambre où leurs vœux les plus chers seraient exaucés⁵⁶² », pour reprendre la présentation du scénario traduit en français par Paul Lequesne. Comme l'explique le personnage du scientifique tout juste après l'arrivée des trois hommes dans « la Zone⁵⁶³ », celle-ci aurait apparu miraculeusement « [i]l y a environ vingt-cinq ans⁵⁶⁴, » après qu'une météorite « se serait abattue ici, réduisant le village en cendres⁵⁶⁵... » Cette météorite n'a jamais pu être retrouvée, car tous les soldats qui ont été envoyés sur les lieux de l'écrasement ont mystérieusement disparu. Devant cette menace invisible et inexplicable, les autorités interdirent l'accès de la population à « la Zone » qui fut

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, trad. Anne Kichilov, Paris, Philippe Rey, 2017 [1993], p. 69.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁶² Andreï Tarkovski, « *Stalker* », *Œuvres cinématographiques complètes II*, trad. P. Lequesne, Paris, Exils Éditeur, 2001, p. 220.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 235.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

aussitôt entouré de barricades et de cordons de police, de la même manière que le gouvernement soviétique, pendant la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, ordonna aux militaires « de ne pas laisser les habitants du coin retourner dans les villages interdits » (LS, p. 76) : « On dressait des barrages sur les routes, on construisait des postes, des miradors. » (LS, p. 76) Ces « évacués de Tchernobyl » (LS, p. 225), « comme liés à leur terre par un cordon ombilical » (LS, p. 227), trouvèrent néanmoins le moyen de se faufiler « à pas de loup » dans la zone contaminée afin de se réinstaller dans leur maison après avoir été déplacés « dans des bourgades de type européen » (LS, p. 225). Cet attachement profond des « habitants du coin » pour « leur terre » est évoqué par « l'état d'âme » qui anime le Stalker au moment où ce dernier retrouve la nature foisonnante de « la Zone » et « l'odeur de la rivière⁵⁶⁶ » : « Eh bien voilà, nous sommes chez nous. [...] Ce coin est d'une beauté incroyable⁵⁶⁷... » L'agitation et le regard brillant du Stalker contrastent avec l'indifférence du scientifique et l'insensibilité de l'écrivain qui, « bougonnant⁵⁶⁸ », se plaint de la température : « Une beauté incroyable... Tu parles ! Du brouillard, il fait sombre et on n'y voit rien⁵⁶⁹. » Ce contraste entre le ravissement du Stalker, que Tarkovski décrit comme « un serviteur, un croyant, un fidèle de la "Zone"⁵⁷⁰ », et l'impassibilité de ses compagnons nous fait penser à la séquence finale du monologue de « Natalia Arsenievna Roslova » (LS, p. 227), qui se rappelle un échange avec un Allemand alors qu'elle s'apprêtait à rentrer d'une excursion humanitaire dans une région contaminée : « "Quel joli coin !" dis-je à nos hôtes. Le soleil [...] éclaire la forêt, les champs, comme pour nous dire au revoir. "Oui, répond l'un des Allemands qui parle russe. C'est un joli coin, mais contaminé." [...] Et je comprends que je suis la seule à aimer ce coucher de soleil. Parce que c'est ma terre. » (LS, p. 226-227) Ce lien affectif avec la « terre » est aussi attesté dans *La supplication* par nombre de rescapés de Tchernobyl pour qui « [l']obligation de partir a été comme un coup colossal porté à leur psychisme » (LS, p. 225) : « Et j'avais alors une telle nostalgie... Parfois, je rêvais de ma cour : j'attachais la vache et la trayais, la trayais... Et puis, je me réveillais. Je n'avais pas envie de me lever. J'étais encore ici. Tantôt ici, tantôt là-bas. »

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986, op. cit.*, p. 155.

(LS, p. 48) Ou encore : « Empoisonnée par la radiation ou non, elle reste ma patrie. À aucun autre endroit, on n'a besoin de nous. Même l'oiseau aime son nid... » (LS, p. 48) Même si ce sentiment de nostalgie n'est pas partagé par les personnages en apparence insensibles de l'écrivain et du scientifique, on peut s'interroger sur les véritables raisons qui les ont incités à vouloir se rendre dans « la Zone ». Au début du film, le scientifique prétexte une simple curiosité professionnelle, tandis que l'écrivain dit être en manque d'inspiration. L'invocation de cette raison superficielle par l'écrivain masque le véritable motif de sa visite, auquel il fait inconsciemment allusion en méditant, pour reprendre les mots de Tarkovski, « sur l'ennui de vivre dans un monde régi par des lois immuables, où même le hasard est le résultat de quelque loi restée encore inaccessible à notre entendement⁵⁷¹. » En effet, comme le suggère le réalisateur russe dans *Le temps scellé*, « c'est d'ailleurs peut-être pour cela que l'Écrivain s'en va vers la Zone, pour y trouver l'inconnu, en être étonné, émerveillé⁵⁷². » C'est précisément pour éveiller chez ses compagnons cette capacité d'émerveillement qui a été enterrée sous « l'état désespéré de notre monde⁵⁷³ » que le Stalker accepte de les guider au péril de sa vie à travers « les espaces étranges de la Zone⁵⁷⁴ », jusqu'à ce qu'ils atteignent les profondeurs de la « chambre où, leur dit-on, leurs vœux les plus secrets seront exaucés⁵⁷⁵. »

Dès leur arrivée dans « la Zone », le Stalker ne manque en effet aucune occasion de rappeler à ses deux compagnons les prétendus dangers qui les guetteront tout au long de leur parcours vers « la chambre » : « La Zone, c'est un système très complexe... de pièges, si on veut, qui tous sont mortels. [...] Les anciens pièges disparaissent tandis qu'en surgissent de nouveaux, les endroits sûrs deviennent impraticables, et le chemin tantôt se fait plus simple et aisé, tantôt se complique de manière impossible⁵⁷⁶. » Après avoir contourné les patrouilles policières et échappé aux tirs de soldats embusqués derrière des barricades militaires, l'écrivain

⁵⁷¹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁷⁶ Andreï Tarkovski, « Stalker », *Œuvres cinématographiques complètes II*, *op. cit.*, p. 240.

et le scientifique se conformeront ainsi dès leur entrée dans « la Zone » à un ensemble de règles dictées par le Stalker, qui les oriente toujours dans une direction précise quoique sinueuse en utilisant des écrous métalliques qu'il lance devant lui : « On ne passe pas par ici. D'une manière générale, dans la Zone, la ligne droite n'est jamais le plus court chemin. Plus la route est longue, moins il y a de risque⁵⁷⁷... » Même si l'existence de cette menace demeure toujours contestable, sa potentialité est suggérée par certaines occurrences, dont les manifestations vraisemblablement délibérées du vent au moment où l'écrivain désobéit au Stalker quant au chemin à suivre ainsi que l'absence de parfum des fleurs qui, comme nous l'avons appris à la lecture de *La supplication*, est un signe attestant la présence de radiations : « Devant ma caméra, des gens travaillaient dans les vergers en fleurs, mais je sentais que quelque chose m'échappait. Que quelque chose clochait. Et soudain, cela m'a frappé de plein fouet : il n'y avait pas d'odeurs ! Le verger était en fleurs, mais il ne sentait rien ! » (LS, p. 114-115) Mentionnons finalement le cas de la fille du Stalker, « Ouistiti⁵⁷⁸ », dont les jambes sont paralysées depuis la naissance et que le scientifique, en raison de cette malformation, appelle « une mutante... comme on dit dans les journaux, "une victime de la Zone⁵⁷⁹"... » Le monologue de l'enseignante de littérature Nina Konstantinovna atteste en effet que cette forme de paralysie est un effet de l'empoisonnement du corps par les radiations : « Mon mari et moi étions gênés de nous l'avouer l'un à l'autre, mais nous commençons à perdre l'usage de nos jambes. Tout le monde autour de nous se plaignait, même nos amis, de ne plus avoir la force de marcher, d'avoir envie de s'allonger au milieu de la route. » (LS, p. 124) Malgré ces différentes allusions à la présence de radiations, « la Zone » de *Stalker* se démarque de celle de Tchernobyl par la dépendance de sa menace physique à la disposition psychologique de ses visiteurs, comme le suggère Tarkovski dans *Le temps scellé* : « La Zone, c'est la vie. Et l'homme qui passe à travers se brise ou tient bon. Tout dépend du sentiment qu'il a de sa propre dignité, et de sa capacité à discerner l'essentiel de ce qui ne l'est pas⁵⁸⁰. » Le Stalker parle donc au nom du réalisateur russe lui-même lorsqu'il fait correspondre les manifestations de « la

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁸⁰ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 232.

Zone » à l'état de la conscience humaine : « C'est cela, la Zone. On pourrait même croire qu'elle est capricieuse. Et de fait, elle est à chaque instant telle que nous la modelons avec notre conscience⁵⁸¹ ... » Quelle forme de vie peut être modelée par la conscience, nous interrogeons-nous, si ce n'est la mémoire elle-même ? En effet, nous tenons « la Zone » de *Stalker* pour la représentation poétique d'une mémoire morcelée, qui a perdu son emprise sur le présent. La véritable catastrophe se révèle ainsi être une inversion du rapport de subordination entre le présent et le passé dans la détermination de ce que nous avons appelé avec Tarkovski la « vie authentique », laquelle tend désormais à s'identifier avec « l'état désespéré de notre monde. » Pour confirmer sa mainmise sur le passé, le présent va jusqu'à se confondre avec l'avenir dans l'acte de perception, empêchant par le fait même la mémoire de voir « tous les changements⁵⁸² » qui, autrefois, « se profilaient quelque part, très loin, par-delà l'horizon⁵⁸³ », pour reprendre les mots du personnage de l'écrivain.

6.2.2 Opposition entre la mémoire et la mort

Pour Tarkovski, il est donc primordial de « faire exploser le rapport au jour présent⁵⁸⁴ » en se tournant « vers le passé, où l'humanité a commis tant d'erreurs qu'elle est contrainte de vivre aujourd'hui comme dans un brouillard⁵⁸⁵. » En découvrant les images brumeuses de « la Zone », l'écrivain et le scientifique deviennent, tout comme les rescapés de Tchernobyl au moment de l'entrevue avec Alexievitch, les témoins actifs du « passé horrible de la société, un passé perdu dans une ombre mystique, reniée, même en tant que remords⁵⁸⁶ », pour reprendre le vocabulaire des auteurs hongrois András Bálint Kovács et Akos Szilágyi. À la surface de « la Zone », ce passé marqué par la souffrance est représenté par un ensemble de ruines et de débris. À titre d'exemple, une artillerie, un camion et une dizaine de tanks « reposent [...] en

⁵⁸¹ Andreï Tarkovski, « *Stalker* », *Œuvres cinématographiques complètes II*, op. cit., p. 241.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 252.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, op. cit., p. 164.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ András Bálint Kovács, Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andreï Tarkovski*, trad. V. Charaire, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1987, p. 130.

désordre⁵⁸⁷ » dans un champ, « les canons braqués dans différentes directions : certains, on ne sait pourquoi, sont dépourvus de chenilles, quelques-uns se sont enfoncés dans la terre jusqu'à la tourelle, les unes étroitement closes, les autres la trappe grande ouverte⁵⁸⁸. » Au cours de la progression des trois hommes dans les profondeurs de « la Zone », cette contemplation des vestiges de la mort tend à devenir une expérience personnelle de la souffrance qui, pour le personnage de l'écrivain, se concrétise dans un monologue qu'il oppose à la catastrophe en clamant l'engloutissement de sa mémoire par un présent dévorant :

Mettez-y votre âme, mettez-y votre cœur... ils vous boufferont et l'une et l'autre. Purgez votre âme d'une abjection, et ils s'en repaissent aussi bien... [...] Et ils sont une nuée à se presser autour de vous : journalistes, rédacteurs, critiques, gonzesses, par flots ininterrompus... [...] Je crèverai, et deux jours après on m'aura oublié et on commencera d'en bouffer un autre⁵⁸⁹.

Après avoir exprimé ce cri du cœur que nous qualifions de *cathartique* dans la mesure où il est l'expression d'une « purification » des émotions chez le personnage lui-même, l'écrivain est désormais prédisposé à se réapproprier sa capacité d'émerveillement. En reprenant une expression de Ricœur à laquelle nous avons fait appel dans notre analyse du temps chez Tarkovski, nous dirons que cette « purification » s'écoule au rythme avec lequel l'écrivain ressaisit graduellement le « lien originel » qui unit sa conscience au passé. Dans *Stalker*, Tarkovski matérialise ce « lien originel » par la sculpture du temps lui-même « et [de] son écoulement⁵⁹⁰, » qui doivent « se révéler et exister à l'intérieur même du plan⁵⁹¹. » C'est en évitant toute « rupture de temps entre les plans⁵⁹² » que le réalisateur russe parvient à créer une correspondance émotionnelle entre le spectateur et les trois personnages dont la progression vers « la chambre » est en réalité une exploration des profondeurs de leur *âme*. En tenant « la chambre » pour une imitation poétique de l'âme, qui est le noyau de la mémoire, notre analyse

⁵⁸⁷ Andreï Tarkovski, « Stalker », *Œuvres cinématographiques complètes II*, op. cit., p. 236.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁹⁰ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 227.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² *Ibid.*

de *Stalker* concorde avec celle des théoriciens du cinéma Andràs Bálint Kovács et Akos Szilágyi dans leur ouvrage intitulé *Les mondes d'Andreï Tarkovski* : « Dans *Stalker*, la Zone fonctionne comme dans *Solaris* l'océan pensant. Il s'agit donc de la véritable profondeur de l'âme, qui ne se manifeste sans doute jamais à la surface de la conscience, mais qui représente, selon Tarkovski, la vraie essence de l'homme⁵⁹³. » Selon les deux auteurs, cette exploration des profondeurs de l'âme « devient [dans *Stalker*] la dernière chance de retrouver l'amour, et la mémoire, la dernière forteresse de la vie. Car si nous perdons aussi la mémoire, la mort s'installe : la possibilité de créer un contact entre la personnalité et le monde disparaît⁵⁹⁴. » Ainsi, nous dirons que le retour de l'amour dans la conscience humaine est le résultat de l'évocation des souvenirs par laquelle « la mémoire s'oppose à la mort, à la destruction, à l'anéantissement⁵⁹⁵ » que représente pour Tarkovski et ses personnages l'enracinement de la catastrophe dans la réalité présente.

Pour Andràs Bálint Kovács et Akos Szilágyi, la mémoire telle que représentée dans le cinéma de Tarkovski est une « résurrection du passé, des morts, de la vie et de la culture mortes, et qui entraîne aussi la résurrection de celui qui se souvient⁵⁹⁶. » Ce « thème de la résurrection, de l'immortalité, a des liens profonds avec le célèbre "projet" de Nicolas Fiodorov, grand philosophe russe de la fin du siècle, qui essayait de justifier par l'éthique religieuse et par des arguments scientifiques l'hypothèse de la résurrection des morts⁵⁹⁷. » Le caractère de « réversibilité » que Tarkovski attribue au temps nous apparaît ainsi comme tributaire de cette « pensée [qui] a influencé presque tous les créateurs importants de la culture russe, de Maïakovski jusqu'à Andréï Platonov et Mikhaïl Boulgakov en passant par Pasternak et Khlebnikov⁵⁹⁸. » Dans *Stalker*, il faut entendre par « résurrection du passé » une « inversion du temps⁵⁹⁹ » qui s'amorce dès l'arrivée des trois hommes dans « la Zone » pour finalement

⁵⁹³ Andràs Bálint Kovács, Akos Szilágyi, *Les mondes d'Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 104.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*

aboutir, au terme d'une opposition de la mémoire à l'enracinement de la catastrophe, dans le retour de l'amour. C'est la femme du Stalker qui, en évoquant ses propres souvenirs dans un monologue final, vient confirmer ce retour de l'amour :

Vous savez, maman était tout à fait contre. Vous l'avez bien déjà compris, sans doute : c'est un innocent... Tout le voisinage se moquait de lui. Il paraissait si empoté, si pitoyable... [...] Mais que pouvais-je y faire ? J'étais certaine qu'avec lui, je serais bien. Je savais, bien sûr, qu'on connaîtrait bien des misères, seulement mieux vaut encore un bonheur pénible qu'une existence morose. [...] Et malgré tout je n'ai jamais eu de regrets et je n'ai jamais envié personne, simplement le destin est comme ça, la vie est comme ça, et nous sommes tels que nous sommes. Et si notre vie avait été exempte de malheurs, elle n'aurait pas été pour autant meilleure. Elle aurait été pire. Parce qu'il n'y aurait pas eu non plus de bonheur, il n'y aurait pas eu d'espoir⁶⁰⁰.

En justifiant l'amour par les souvenirs, la femme du Stalker ne se réfère pas seulement à une émotion, mais surtout, pour reprendre les mots de Tarkovski, à un « principe directeur capable de donner un sens à sa vie⁶⁰¹. » En tenant la « capacité d'aimer⁶⁰² » du personnage pour le « principe directeur » de toute son existence, le réalisateur russe accorde sa pensée avec celle de son prédécesseur Vladimir Soloviev, pour qui « la fonction véritable de l'amour ne consiste pas simplement à en éprouver le sentiment, elle est dans ce qui s'accomplit par ce moyen, elle est dans l'œuvre de l'amour⁶⁰³. » Nous concevons ainsi que l'empreinte émotionnelle d'un souvenir puisse se développer dans l'âme de la femme du Stalker jusqu'à répandre sa coloration affective sur l'ensemble de la mémoire qui, en se fondant dans le temps, engage la conscience du personnage dans la récitation d'un monologue qui est une « œuvre de l'amour » au sens de « principe directeur » de toute une vie.

Reportons-nous maintenant au monologue final de *La supplication*, au terme duquel nous reconnaissons aussi une certaine « idée de l'amour » en tant que « principe directeur » dont la concrétisation, pour reprendre les mots de Tarkovski, « n'a de sens que dans le sacrifice. » Pour en arriver à cette reconnaissance finale, nous suivrons chacune des étapes de la *catharsis* qui

⁶⁰⁰ Andreï Tarkovski, « Stalker », *Œuvres cinématographiques complètes II*, op. cit., p. 265-266.

⁶⁰¹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 232.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ Soloviev, Vladimir, « *Le sens de l'amour* », op. cit., p. 50-51.

est spécifiquement construite par le *muthos* dans la conclusion de *La supplication*. Cet itinéraire prend pour point de départ le « plaisir pris à comprendre » une intrigue, plaisir que la voix narrative suscite dès le début du monologue en décrivant les sentiments de Valentina Timofeïevna Panassevitch sans en déterminer les causes : « Tout récemment encore, j'étais si heureuse. Pourquoi ? J'ai oublié... C'est resté dans une autre vie. Je ne comprends pas... J'ignore comment revivre. Je l'ai voulu. Et voilà : je ris, je parle. J'étais tellement angoissée... Comme paralysée. » (LS, p. 237) C'est donc pour révéler les causes de ses propres états de conscience que Valentina Timofeïevna Panassevitch commence à remonter le temps en évoquant les souvenirs qu'elle conserve de « Micha » (LS, p. 249), un liquidateur qui, le « 19 octobre 1986 » (LS, p. 238), soit quelques mois après l'explosion du réacteur, est envoyé à Tchernobyl avec les sept personnes de son équipe : « Ils débranchaient l'électricité dans les villages évacués, grimpaient sur les poteaux... Dans des rues mortes... Tout le temps en haut... Il était grand, presque deux mètres. Quatre-vingt-dix kilos. Qu'est-ce qui pouvait abattre un tel homme ? » (LS, p. 238) Un premier incident discordant survient au moment où Valentina se rappelle la première opération que doit subir Micha quelques années après son retour de Tchernobyl : « On lui a entièrement retiré la thyroïde et le larynx, que l'on a remplacé par des tuyaux. Oui... (*Elle se tait.*) » (LS, p. 240) Nous tenons ce silence final pour l'expression d'un « effet violent » qui, en se raccordant à l'imitation créatrice du souvenir de l'opération tel qu'il s'est cristallisé dans le témoignage, amorce une correspondance émotionnelle entre le témoin devenu personnage et le lecteur de *La supplication*. Cette correspondance émotionnelle est ensuite prolongée par l'épuration des deux émotions tragiques qui s'écoulent dans la conscience du lecteur en suivant le rythme avec lequel les images s'incorporent à la représentation d'action de *La supplication* : « Nous nous efforcions de ne pas parler de Tchernobyl. C'était un sujet tabou. Je ne le laissais pas parler au téléphone. J'interceptais ses appels. Ses camarades mouraient l'un après l'autre... Un sujet tabou... » (LS, p. 241) La « référence métaphorique » du temps de l'âme « refiguré » par la *mimesis* de *La supplication* dans la conscience du lecteur fait découvrir à ce dernier la représentation poétique d'une mémoire qui, en s'opposant à la souffrance et à la mort, parvient à retrouver un souvenir de l'amour et à le restituer dans un « état d'âme » : « Oh ! Comme j'étais heureuse ! Nous avons pu aller à la mer. Il y avait autant de mer que de ciel. [...] Je me rappelle que la mer était partout, comme le ciel. Et il était à mes côtés. » (LS, p. 239) Un second incident discordant

survient ensuite au moment où Valentina se rappelle la seconde opération de Micha, qui doit cette fois se faire enlever « les ganglions lymphatiques, mais, sans eux, la circulation sanguine s'est dérégulée. Et son nez a bougé sur le côté, pour devenir trois fois plus gros qu'avant. Ses yeux aussi sont devenus différents. Ils se sont écartés et une lumière inconnue y est apparue » (LS, p. 242). Pour tenir tête à cette accumulation d'incidents discordants, la représentation poétique de la mémoire universalise le sentiment de l'amour en le restituant dans plusieurs états d'âme différents par l'évocation de nouveaux souvenirs : « Je suis née pour l'amour... À l'école, les filles rêvaient d'entrer à l'Institut, ou de partir sur un grand chantier du Komsomol. Moi, je voulais me marier. Aimer très, très fort, comme Natacha Rostova⁶⁰⁴. Rien qu'aimer. » (LS, p. 239-240) Ou encore : « Je lui ai demandé moi-même de m'épouser. Je lui ai dit : "Épouse-moi. Je t'aime tant." J'étais follement amoureuse. Un si beau gars... Je planais. Je lui ai dit : "Épouse-moi." (*Elle sourit.*) » (LS, p. 240) De simple sentiment, l'amour devient ainsi une idée que nous tenons avec Tarkovski pour le « principe directeur capable de donner un sens » à toute une existence. Dans le monologue final de *La supplication*, la cristallisation de cette idée, ou encore sa « sculpture » est symbolisée par l'arrêt de l'horloge au moment de la mort de Micha : « Quand il est mort, il était très chaud. On ne pouvait pas le toucher... J'ai arrêté l'horloge de la maison. Il était sept heures du matin. Elle est restée ainsi jusqu'à ce jour : impossible de la remonter... » (LS, p. 247) Après la mort de Micha, il reste son image dans le noyau de la mémoire, que nous appelons avec András Bálint Kovács et Akos Szilágyi « la dernière forteresse de la vie » et qui, au terme d'une intensification de la reconnaissance attentive au sens de Bergson, parviendra à se confondre avec la perception présente : « On m'a rapporté l'urne... [...] J'ai touché avec ma main ce qu'il y avait à l'intérieur : j'ai senti quelque chose de menu, comme des petits coquillages. [...] Jusque-là, lorsque je touchais à ses affaires après sa mort, je ne le sentais pas. Et soudain, à ce moment, c'était comme si je l'avais embrassé. » (LS, p. 248) Cette « résurrection du passé » est la réponse de la mémoire face à l'enracinement de la souffrance dans la réalité présente de Valentina, enracinement qui se manifeste non seulement par l'absence de Micha, mais aussi dans la maladie de leurs fils : « J'ai encore un fils... [...] Il est malade depuis longtemps. Il a grandi, mais il voit le monde avec les yeux d'un enfant de cinq ans... [...] Je vais le voir tous les week-ends. Il m'accueille

⁶⁰⁴ Héroïne de *Guerre et paix* de Léon Tolstoï.

en me disant : - Où est papa Micha ? [...] Qui d'autre peut bien me le demander ? Il l'attend... » (LS, p. 249) Toujours à l'aide des théoriciens du cinéma Andràs Bálint Kovács et Akos Szilágyi, nous tenons cette attente finale pour une « inversion du temps » par l'évocation du souvenir que Valentina et son fils partagent de Micha : « Alors, nous l'attendrons ensemble. Je réciterai en chuchotant ma supplication pour Tchernobyl et lui, il regardera le monde avec des yeux d'enfant... » (LS, p. 250) En répandant sa coloration affective sur les « perceptions pures » de Tchernobyl qui, littéralement, « signifie "la réalité noire" » (LS, p. 190), l'empreinte émotionnelle du souvenir de Micha vient remplir sa véritable fonction, qui est de rendre « effectivement immortel l'être aimé⁶⁰⁵ », selon cette expression de Vladimir Soloviev. Valentina fait ainsi de l'avenir une « œuvre de l'amour » en le sacrifiant à la mémoire qui « immortalise » Micha dans sa conscience.

⁶⁰⁵ Vladimir Soloviev, « Le drame de la vie de Platon », *Essais de philosophie esthétique*, trad. B. Marchadier, Paris, O.E.I.L., coll. « Sagesse chrétienne », 1985, p. 155.

CONCLUSION

Nous arrivons maintenant au terme de notre recherche que nous concluons par un rassemblement des résultats obtenus tout au long de son itinéraire. Tout d'abord, rappelons que la structuration de notre analyse n'a cessé d'être motivée par l'importance que revêt l'étape du témoignage dans l'activité poétique de Svetlana Alexievitch. Dans le cadre de *La supplication*, cette étape convoque trois perspectives non littéraires, à savoir la perception originaire de Tchernobyl, l'historiographie ainsi qu'une phénoménologie de la mémoire qui conjoint le phénomène bergsonien de la reconnaissance attentive et la lecture de la méditation augustinienne du temps par Ricœur dans *Temps et récit*. C'est donc pour souligner l'importance de l'étape du témoignage dans la « configuration narrative » des monologues que nous avons choisi pour point de départ la perception originaire de Tchernobyl en nous référant principalement dans notre premier chapitre à la théorie de la perception pure que Bergson élabore dans *Matière et mémoire*. Pour celui que Ricœur appelle « le penseur de la durée⁶⁰⁶ », la matière est composée par un ensemble d'images qui sont dotées de « qualités sensibles⁶⁰⁷ » que la conscience humaine a le pouvoir de convertir en représentations. Dans la « vie normale⁶⁰⁸ », cette conversion nécessite l'intervention continue de la mémoire qui guide la perception dans son prolongement des sensations en actions utiles. En qualifiant de « pure » la perception originaire de Tchernobyl, nous entendons définir à l'aide de Bergson ce qui fait la spécificité de l'état d'incompréhension enraciné dans la conscience des rescapés de Tchernobyl depuis le contact originaire de leur corps avec les radiations. Pour nous, cette impression générale d'incompréhension résulte d'un empoisonnement de la mémoire qui, depuis la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, n'est plus en mesure de guider la perception dans sa

⁶⁰⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 192.

⁶⁰⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 72.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 173.

compréhension de la matière et son dessin des actions utiles. C'est donc en s'opposant à la durée indéterminée de l'état pur des perceptions que l'action du témoignage vient solliciter la reconnaissance attentive de « souvenirs-images » qui, au moment de leur apparition mnémonique originelle, ont laissé des empreintes émotionnelles dans ce qu'Alexievitch et ses témoins appellent l'*âme* et que nous tenons à l'aide de Ricœur pour « le noyau de la mémoire profonde⁶⁰⁹ » : « Ma mémoire flanche un peu, mais mon âme se souvient de tout⁶¹⁰... » Ainsi, ce qui intéresse l'écrivaine biélorusse, ce n'est pas « l'histoire des faits, mais celle des âmes⁶¹¹ ». Dans notre second chapitre, le rôle de la perspective non littéraire de l'historiographie est justement de mettre à l'épreuve cette déclaration par laquelle Svetlana Alexievitch se défend de faire « un travail d'historien⁶¹² ». Il n'en demeure pas moins qu'à la suite de l'évènement de Tchernobyl, l'écrivaine biélorusse suit des *traces* qu'elle institue en *documents* par l'enregistrement des témoignages afin de constituer une *archive*. Chez Alexievitch, le souvenir est une *trace*, et l'*archive*, un ensemble de témoignages oraux enregistrés, qui sont des *documents*. C'est parce qu'il tient pour « référent ultime » non pas l'évènement de Tchernobyl en soi, mais toujours un ensemble de souvenirs, que le procès historiographique amorcé spécifiquement par l'enregistrement des témoignages de *La supplication* ne peut afficher son autonomie par rapport à la mémoire. Ce changement de « référent ultime » répond à la conception purement subjective d'une vérité fondamentalement morcelée en fragments que nous tenons pour les empreintes émotionnelles qui ont été gravées dans l'*âme* des témoins par leurs propres souvenirs au moment des perceptions originaires. Il résulte de cette conception que la restitution de chaque empreinte émotionnelle nécessite toujours de se conformer à la singularité avec laquelle chaque témoin perçoit la dimension temporelle de ses souvenirs que la reconnaissance attentive réactualise dans le présent du témoignage. C'est pour cette raison que nous avons remplacé le cadre analytique de l'historiographie par celui d'une phénoménologie de la mémoire qui, dans notre troisième

⁶⁰⁹ Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 571.

⁶¹⁰ Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, *op. cit.*, p. 294.

⁶¹¹ Svetlana Alexievitch, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹² *Ibid.*

chapitre, consiste principalement en l'application du phénomène bergsonien de la reconnaissance attentive au cas spécifique de *La supplication*.

En s'appuyant sur la lecture de *Matière et mémoire* par Frédéric Worms, notre phénoménologie de la mémoire présuppose tout d'abord que le témoignage de *La supplication* doit sa constitution à la « fixation⁶¹³ » d'une image globalisante de Tchernobyl qui, après s'être grossie des conversions de sensations inédites en représentations, s'est moulée sur les parois de la conscience du témoin. C'est cette étendue contaminée par les radiations qui serait à l'origine de l'impression générale d'incompréhension que nous rattachons désormais à une incapacité pour la mémoire de reconnaître tous les traits distinctifs qui définissent chacune des images de Tchernobyl. Dans la conscience du témoin, les images empoisonnées se confondent sous l'effet de la radioactivité qui, en tant que « *qualité marquante*⁶¹⁴ » au sens de Bergson, engloutit le souvenir oublié des différences que la reconnaissance attentive doit parvenir à retrouver dans le but de dissiper l'impression d'aveuglement qui empêche la mémoire de guider la perception dans sa compréhension de la matière empoisonnée. C'est par la réactualisation de son empreinte émotionnelle que le souvenir-image parvient à conserver son individualité par rapport à la « *qualité marquante* » sous le règne de laquelle il demeurerait enfoui avant d'être retrouvé par le phénomène de la reconnaissance attentive. Après s'être écoulées dans la conscience du témoin, ces manifestations de l'*âme*, c'est-à-dire du noyau de la mémoire vont finalement se cristalliser en « *idées générales inédites* » dans la parole du témoignage : « Nous sommes seuls. Nous sommes des étrangers. On ne nous enterre pas comme tout le monde, mais séparément, comme des visiteurs de l'espace... » (LS, p. 87) Ou encore : « Voilà pourquoi je n'ai pas peur, ici... Je n'ai pas peur de la terre ou de l'eau, j'ai peur de l'homme... Là-bas, pour cent dollars, on peut acheter une mitraillette au marché... » LS, p. 68)

C'est ce phénomène de la cristallisation de l'empreinte émotionnelle dans le témoignage qui se trouve au cœur de l'analyse de notre quatrième chapitre, dans lequel nous faisons correspondre notre application du phénomène de la reconnaissance attentive au cadre

⁶¹³ Frédéric Worms, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, op. cit., p. 121.

⁶¹⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 176.

spécifique de *La supplication* à la lecture de la méditation augustinienne du temps par Paul Ricœur. Cette partie centrale de notre investigation prend pour objet un « présent élargi et dialectisé⁶¹⁵ » par une extension temporelle que nous reconnaissons désormais à l'*âme* du témoin de *La supplication*. En se nourrissant des qualités temporelles de l'*âme*, le présent du témoignage se distendrait dans une structure multiple qui vise à dissocier « les trois visées temporelles⁶¹⁶ » de la mémoire, de l'attente et de l'attention afin de provoquer, par un effet de discordance, des failles dans la fixation d'une « impression négative de passivité » qui recouvre de son ombre la conscience du rescapé de Tchernobyl : « De mon point de vue, je qualifierais ce comportement de fatalisme léger. Par exemple, la première année, il était interdit de consommer ce qui poussait dans les potagers. Et pourtant, non seulement les gens en ont mangé, mais ils en ont même fait des conserves. » (LS, p. 125) Ou encore : « Cela fait deux ans que nous allons d'un hôpital à l'autre, mon garçon et moi. Je ne veux plus entendre parler de Tchernobyl. J'ai vu trop de choses... » (LS, p. 151) Dans cette « structure multiple du triple présent⁶¹⁷ », le rôle de l'attention, qu'Augustin appelle aussi « intention présente » (27, 36) est de diriger l'action du témoignage en prélevant du bassin de l'attente les images-souvenirs appelées à se cristalliser dans la parole du rescapé « jusqu'à ce que [...] l'opération soit épuisée⁶¹⁸ », pour reprendre les mots de Ricœur. Quant à la mémoire, telle un immense filet elle se tend sous l'action du témoignage pour récupérer toutes les images-souvenirs après leur réactualisation dans la conscience du témoin. En dynamisant le « mouvement de l'âme humaine⁶¹⁹ » par le moyen d'une distension du présent, l'activité intentionnelle du témoignage oppose ainsi à la passivité des perceptions temporelles empoisonnées le caractère discordant de l'empreinte émotionnelle auquel va ensuite répondre, par un effet de concordance, l'acte poétique de mise en intrigue de *La supplication*.

Divisé en deux parties, notre cinquième chapitre nous apparaît comme la réplique inversée de son prédécesseur dans la mesure où il révèle que la dimension temporelle de la mémoire

⁶¹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 32.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

doit passer au crible de l'activité mimétique (au sens d'Aristote) de *La supplication* après avoir déterminé le déroulement du témoignage. Ainsi, en se référant principalement à la lecture de la théorie aristotélicienne de l'intrigue par Ricœur dans *Temps et récit*, ce chapitre qui est le plus volumineux de notre investigation se concentre principalement sur les opérations de « configuration narrative » du temps raconté dans *La supplication*. Tout d'abord, Svetlana Alexievitch procède au découpage de la parole des rescapés afin de cultiver les fragments de mémoire gonflés d'émotions qu'elle agence ensuite dans un *muthos* dont la composition intelligible approfondira la temporalité déjà cristallisée dans le témoignage enregistré. Rappelons que nous tenons aussi cet approfondissement de la temporalité humaine pour une « surélévation » amorcée par le phénomène de la reconnaissance attentive qui, au terme d'une intensification progressive de son activité, est parvenu à déterrer l'âme du témoin pour que celle-ci, telle un oiseau du colombier de Platon, puisse à nouveau s'envoler vers le présent du témoignage. En enregistrant les entrevues, Alexievitch capture les réactualisations successives de l'âme qui doivent au *muthos* de *La supplication* de les avoir ensuite déchargées du poids de la banalité à laquelle elles demeuraient attachées dans la chronologie du témoignage.

Le degré d'approfondissement du « temps de l'âme » qui pour nous se mesure à la consistance émotionnelle des souvenirs racontés dans *La supplication* nécessite la suspension, par l'acte poétique de mise en intrigue, de la référence du témoignage, que nous tenons pour la mémoire du rescapé telle qu'elle s'est cristallisée dans la « suite épisodique⁶²⁰ » de sa parole, pour reprendre une expression de Ricœur. À l'aide de ce dernier, nous postulons que cet « effacement de la référence descriptive – effacement » par lequel « le langage [est renvoyé] à lui-même⁶²¹ – » ou plutôt la « succession⁶²² » de la parole à elle-même est « la condition négative pour que soit libéré un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe⁶²³ » dans un témoignage. C'est en libérant une « référence métaphorique » du temps par le moyen du *muthos* que l'activité mimétique se

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 150.

⁶²² *Ibid.*, p. 127.

⁶²³ *Ibid.*, p. 151.

donne les moyens de transmettre au lecteur de *La supplication* la signification d'une émotion. Pour libérer cette « référence métaphorique » du temps, la mise en intrigue des souvenirs doit parvenir à structurer leurs empreintes émotionnelles en « états d'âme » au sens de Northrop Frye. Chez Alexievitch, cette structuration exige que le *muthos* adapte constamment la fluidité, ou encore le rythme du temps en fonction de chaque souvenir destiné à s'incorporer à la représentation d'action d'un monologue. En effet, nous postulons que la restitution d'une empreinte émotionnelle naît toujours de l'agencement poétique de la parole en phrases que nous tenons pour des « figures temporelles » qui, en se raccordant les unes aux autres, produisent un rythme par lequel le souvenir est « refiguré » sous les traits d'une image dans *La supplication*. Ce n'est donc pas le raccordement des incidents discordants qui détermine le rythme d'un monologue mais l'agencement poétique des « figures temporelles » propre à l'image qui est l'imitation créatrice de chaque souvenir. C'est par cette notion de rythme que nous accédons finalement au dernier chapitre de notre investigation. En prenant principalement appui sur les écrits théoriques et le film *Stalker* de Tarkovski, cette dernière partie se propose de nous faire accéder au stade final de la *catharsis* aristotélécienne qui est à la fois construite et suscitée par la poétique du temps sculptée dans *La supplication*.

Pour nous, ce point culminant de la *catharsis* est la reconnaissance d'une certaine idée de l'amour selon laquelle il peut, de simple sentiment, « se développer à l'intérieur de l'âme de chacun, jusqu'à devenir le principe directeur capable de donner un sens⁶²⁴ » à toute une existence, pour reprendre les mots du cinéaste russe. Comme nous l'avons découvert au terme de notre lecture croisée entre *Stalker* et la conclusion de *La supplication*, cette reconnaissance de l'amour implique une « résurrection du passé » par laquelle la mémoire vient s'opposer à l'enracinement de la souffrance dans la réalité présente des témoins devenus personnages. C'est par une « refiguration » de la « référence métaphorique » du temps dans la conscience du lecteur que la *mimesis* parviendra à lui transmettre la signification de cette « résurrection » qui se manifeste toujours sous une forme nouvelle dans chaque monologue de *La supplication*. Ce « pouvoir de refiguration » repose entièrement sur la variation continue du rythme avec lequel le temps sculpté par Alexievitch s'écoule dans la conscience du lecteur qui découvre les

⁶²⁴ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 232.

images racontées par la voix narrative de *La supplication*. Ainsi, même si notre lecture croisée s'est exclusivement concentrée sur la conclusion du roman des voix, il importe de rappeler que la construction du rythme par lequel le lecteur reconnaît pour une dernière fois le sens de cette idée de l'amour est une opération de configuration narrative qui a été mise en application dans l'agencement poétique de chacun des témoignages remaniés. Si nous avons été particulièrement réceptifs au contenu du monologue de Valentina Timofeïevna Panassevitch, c'est donc parce que la signification que cherche à nous faire reconnaître pour une dernière fois la poétique du temps sculpté était déjà fortement cristallisée dans notre mémoire par l'accumulation des souvenirs que nous conservons de l'amour.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

1) Corpus principal

Alexievitch, Svetlana. *La Supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, trad. G. Ackerman, P. Lorrain, Paris, J'ai lu, coll. « Document », 1998 [1997], 250 p.

2) Corpus secondaire

Alexievitch, Svetlana, « À propos d'une bataille perdue », *La Fin de l'homme rouge ou Le temps du désenchantement*, trad. S. Benech, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2013, 676 p.

———, « Entretien de Svetlana Alexievitch avec Michel Eltchaninoff », *Œuvres*, trad. G. Ackerman, P. Lorrain, A. Coldefy-Faucard, P. Lequesne, Paris, Actes sud, coll. « Thesaurus », 2015, p. 7-15.

———, *La Guerre n'a pas un visage de femme*, trad. G. Ackerman, P. Lequesne, Paris, J'ai lu, coll. « Récit », 2004, 415 p.

———, *Les cercueils de zinc*, tr. W. Berelowitch, B. du Crest, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 1991, 291 p.

Virilio, Paul et Alexievitch, Svetlana, « Être témoins de cet accident du temps », trad. G. Ackerman, dans Guillaume Grandazzi et Frédérick Lemarchand (dir.), *Les silence de Tchernobyl : L'avenir contaminé*, n. 230, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004, p. 158-166.

b) Corpus théorique

1) Corpus critique

Ackerman, Galia ; Lemarchand, Frédérick, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *Tumultes*, N° 32-33, « Au cœur de l'Europe, quand un monde s'est écroulé », 2009, p. 29-55.

Ackerman, Galia, « L'œuvre de Svetlana Alexievitch : témoignage ou fiction ? », dans Hélène Mélat (dir.), *Le premier quinquennat de la prose russe du XXI^e siècle*, Paris, Centre d'études slaves et Institut d'études slaves, coll. « Cultures et sociétés de l'Est », 2006, 410 p.

Forest, Denis, « Introduction », Bergson, Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Flammarion, coll. « GF », 2012 [1896], 352 p.

Grandazzi, Guillaume, « L'atome en héritage », dans Guillaume Grandazzi et Frédérick Lemarchand (dir.), *Les silence de Tchernobyl : L'avenir contaminé*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n. 230, 2004, p. 120-130.

Kovács, András Bálint, Szilágyi, Akos, *Les mondes d'Andreï Tarkovsky*, trad. V. Charaire, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1987, 195 p.

Ruffel, Lionel, « un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, N°166, « Usages du document en littérature. Production - Appropriation - Interprétation », Juin 2012, p. 13-25.

Worms, Frédéric, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les grands livres de la philosophie », 1997, 329 p.

_____, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, coll. « vocabulaire », 2000, 63 p.

2) Corpus théorique

Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, trad. R. Mugnier, Les Belles Lettres.

_____, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1990, 216 p.

- _____, *Rhétorique t. III*, trad. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, coll. « universités de France série grecque », 2011 [1973], 238 p.
- Augustin (saint), *Les Confessions VIII-XIII*, trad. E. Tréhorel, G. Bouissou sur le texte de M. Skutella, Paris, Études augustinienne, coll. « Bibliothèque augustinienne », 1992 [1934], 690 p.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale tome I*, Paris, Gallimard, coll. « TEL » 1966, 351 p.
- Berdiaev, Nicolas, *L'idée russe : Problèmes essentiels de la pensée russe au XIXe et début du XXe siècle*, trad. H. Arjakovsky, Paris, Maison Mame, 1969, 274 p.
- Bergson, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1932], 708 p.
- _____, Worms, Frédéric, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 [1927], 322 p.
- _____, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012 [1939], 521 p.
- Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics : the Argument*, Cambridge, Harvard University Press, 1957, 670 p.
- Fontanier, Pierre, *les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Science », 1968, 505 p.
- Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. G. Durand, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970 [1957], 454 p.
- Ginzburg, Carlo, *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, tr. Aymard, Monique, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « Histoire », 1980, 220 p.
- Hesse, Mary, *Models and Analogies in Science*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1966, 184 p.
- Le Goff, Jacques, Nora, Pierre, *Faire de l'histoire, tome I : Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974, 248 p.
- Ouspenski, Boris, *A Poetics of Composition, The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1973, 181 p.
- Platon, *Théétète – Parménide*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier Frères, coll. « GF », 1967, 309 p.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1975, 411 p.

- , *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1983, 404 p.
- , *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1984, 298 p.
- , *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1985, 533 p.
- , *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2000, 690 p.
- Soloviev, Vladimir, « Le sens de l'amour » *Essais de philosophie esthétique*, trad. B. Marchadier, Paris, O.E.I.L., coll. « Sagesse chrétienne », 1985, p. 15-101.
- , « Le drame de la vie de Platon », *Essais de philosophie esthétique*, trad. B. Marchadier, Paris, O.E.I.L., coll. « Sagesse chrétienne », 1985, p. 101-171.
- Tarkovski, Andreï, *Le Temps scellé*, trad. A. Kichilov, C. H. de Brantes, Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014 [1989], 300 p.
- , *Journal 1970-1986*, trad. A. Kichilov, Paris, Philippe Rey, Édition définitive, 2017 [1993], 622p.
- , *Œuvres cinématographiques complètes II*, trad. L. Aubry, N. Krivochéine, A. Le Glanic, P. Lequesne, A. Markowicz, L. Vernière, I. Vinogradova, Paris, Exils Éditeur, 2001, 435 p.
- , *Stalker*, U.R.S.S., 1979, 163 min.