

Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch

par Galia Ackerman et Frédéric Lemarchand

On assiste, depuis les dernières décennies, à une prolifération de documents à caractère historiographique sur le XX^{ème} siècle ; le « vécu » est en vogue, tout autant que la mémoire fantasmatique de l'ex-URSS devenue – du moins le croit-on – enfin accessible depuis la fin de la Guerre froide. On est confronté à une avalanche de livres, de reportages et de films documentaires, sans compter l'inévitable « télé-réalité », si près du réel... Et l'on aspire, dans une post-histoire réconciliée avec elle-même, à découvrir enfin la vérité que les appareils d'Etat nous avaient si longtemps cachée. Cependant, le genre documentaire, dont les règles ne sont pas réellement délimitées, pose de nombreuses questions, d'autant plus que la déontologie n'en est pas proprement établie, contrairement au travail de l'historien professionnel. S'il est évident qu'un document à l'état pur n'existe que dans des archives, l'écriture d'un livre ou la réalisation d'un film supposent une modification du document originel par sa soumission à des procédés tels que le découpage et le montage, notamment dans le passage de l'oral à l'écrit. Partant, si le degré de réécriture répond d'abord à une question de forme esthétique, il n'en constitue pas moins un problème éthique, d'autant plus que les « voix discordantes » qui se sont élevées et s'élèvent encore pour rendre compte d'une tragédie encore largement enfouie sous une mémoire officielle, ou historique, reposent sur rien moins que la mémoire de dizaines de millions de victimes (purgés, famines programmées), la liquidation de la culture russe et d'une grande partie de ses acteurs par le régime, la spoliation et la contamination de millions d'hectares de terres jadis habitable (notamment après Tchernobyl). En d'autres termes, nous sommes ici confrontés à une mémoire traumatique renvoyant peu ou prou à toutes les formes imaginables de la catastrophe moderne ou de la « tempête du progrès » : totalitarisme, massacres de masse en temps de guerre, déportation, famines, crime écologique... La question de savoir jusqu'à quel point sommes-nous en droit de réécrire un témoignage sans le dénaturer, sans porter atteinte à son authenticité n'en a que plus de pertinence. C'est ce genre de questions que se posaient, par exemple, Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman lors de la rédaction du Livre noir¹ où l'équipe du Comité Antifasciste juif rassembla des témoignages de survivants de l'Holocauste. Ces questions se posent désormais avec la même acuité dans l'analyse des œuvres de témoignages issues de l'expérience soviétique, et en particulier s'agissant de celles qui portent sur la période totalitaire.

Dans la mesure où elle témoigne plus généralement de l'expérience de la catastrophe dans l'histoire soviétique et post-soviétique, une œuvre comme celle de l'écrivain biélorusse Svetlana Alexievitch, dont les livres n'ont pas encore fait l'objet d'études systématiques en France, pourrait constituer un cas idéal-typique des questions que pose la conception d'une part, et la réception occidentale d'autre part, d'une littérature perçue comme l'expression d'une « voix discordante » à l'est – parce que sensément proche de la vérité - , depuis la

¹ Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg, *Le Livre noir, numéro 1 et Le Livre noir 2*, Livre de poche, 2001.

Grande Guerre Patriotique (*La Guerre n'a pas un visage de femme*²), jusqu'à la chute du système soviétique (*Les Derniers témoins*³ et *Ensorcelés par la mort*⁴), en passant par la guerre d'Afghanistan (*Les Cercueils de zinc*⁵) et Tchernobyl (*La Supplication*⁶). Nous proposons de retracer les premiers pas de l'analyse de la démarche de cet auteur original qui a ému tant de lecteurs dans des dizaines de pays.

* *
*

Littérature et témoignage

Il nous faut tout d'abord opérer une distinction entre la littérature de témoignage dont les auteurs ont fait directement l'expérience de ce dont ils témoignent, comme Primo Lévi ou Varlam Chalamov, et les témoignages collectés par des journalistes, écrivains ou historiens, qui visent à présenter un événement à travers des récits, concordants ou contradictoires, en accompagnant ceux-là de commentaire et d'analyse. Cependant, l'œuvre de Svetlana Alexievitch reste un phénomène à part au sein de cette littérature riche et variée, raison pour laquelle la presse française, en panne de classement, l'a comparée à Varlam Chalamov ou à Jean Hatzfeld. Il y a, à ce phénomène, plusieurs raisons. Les cinq livres représentent des collections de témoignages consacrés chaque fois à un événement majeur de l'histoire soviétique : la Seconde Guerre mondiale (vue par les femmes et les enfants), la guerre d'Afghanistan, la catastrophe de Tchernobyl et l'éclatement de l'URSS. Ces livres ne sont pas tous construits de la même façon : *La Guerre n'a pas un visage de femme*, *Les Cercueils de zinc* et *La Supplication* combinent des longs monologues avec des séquences de courts extraits de témoignages qui forment une sorte de « chœurs », en allusion à la tragédie grecque ; deux autres livres, *Les Derniers témoins* et *Ensorcelés par la mort*, ont une structure plus linéaire : les témoignages s'y enchaînent sans entrer en interaction, ce qui s'explique visiblement par leur nature. Cependant, l'essentiel de la méthode employée par Svetlana Alexievitch ne change pas d'un livre à l'autre. Selon ses propres affirmations, elle collecte pour chaque livre 500 à 700 témoignages⁷, puis les trie pour n'en sélectionner que quelques dizaines, particulièrement poignants, et en faire finalement « un roman des voix ». Mis à part son premier livre, *La Guerre n'a pas un visage de femme*, achevé en 1983 et publié pour la première fois en 1985, dans lequel elle décrit succinctement ses rencontres avec les personnes interviewées, sa présence est toujours effacée de sorte que l'on est confronté uniquement à des voix qui racontent chacune leur histoire, affirment chacune leur « vérité ». En fait, c'est dans cet effacement apparent de l'auteur par rapport aux personnes interviewées et à l'événement qu'elle ne décrit ni ne commente que réside l'originalité de sa méthode. « *Il y a des choses dans l'homme dont l'art ne soupçonne pas l'existence, ne les devine pas* », écrit Svetlana

² Presses de la Renaissance, 2004 (traduit par Galia Ackerman et Paul Lequesne)

³ Presses de la Renaissance, 2005 (traduit par Anne Coldéfy-Faucard)

⁴ Plon, 1995 (traduit par Sophie Benech)

⁵ Christian Bourgois, 1991/2002 (traduit par Wladimir Berelowitch, avec la collaboration d'Elisabeth Mouravieff)

⁶ Editions Lattès, 1998 (traduit par Galia Ackerman et Pierre Lorrain)

⁷ Ce chiffre figure dans sa propre présentation, sur le website de l'auteur, mais elle donne parfois un chiffre bien inférieur. Ainsi, dans un entretien accordé à la radio Echo de Moscou, elle parle de 200-300 personnes interviewées pour chaque livre. Cf. le site *Ekho Moskvy*, 7.7.2001 (en russe).

Alexievitch⁸. « *Et moi, je n'écris pas une histoire sèche, nue d'un événement, j'écris l'histoire des sentiments. Qu'est-ce que l'homme pensait, comprenait et retenait pendant un tel événement ? En quoi croyait-il ou ne croyait-il pas ? Quels illusions, espoirs, peurs avait-il ? C'est ce qu'on ne peut imaginer, inventer, en tout cas, pas dans une telle multitude de détails véridiques. Nous oublions rapidement comment étions-nous il y a dix, vingt ou cinquante ans. Et parfois, nous en avons honte, ou ne croyons plus avoir vécu une telle chose. L'art peut mentir, le document tromper... Mais je compose le monde de mes livres de milliers de voix, de destins, de morceaux de notre quotidien et de notre existence... Ma chronique englobe des dizaines de générations (sic !). Elle commence par la mémoire des gens qui avaient connu la révolution, qui ont traversé des guerres, des camps staliniens, et elle continue jusqu'à aujourd'hui. C'est l'histoire d'une âme – de l'âme russe... ».*

L'intention de l'auteur est pour le moins ambitieuse et novatrice : capter ce que « l'art » (faut-il entendre : les autres écrivains et les artistes ?) n'a pas su explorer, écrire l'histoire des sentiments de plusieurs générations de Soviétiques, montrer « *le petit homme face à la grande utopie, au mystère du communisme* », faire parler les gens qui « *ont aimé cette idée, ont tué en son nom, et qui maintenant essaient de s'en éloigner, de s'en libérer, de devenir comme tout le monde* ». Il s'agit en outre, à travers cette phénoménologie des sentiments, de construire à chaque fois une image kaléidoscopique des plus grands événements formateurs de l'histoire soviétique, à partir de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à l'éclatement final de l'Empire. Voici ce que Svetlana Alexievitch répond à la question d'un journaliste sur sa méthode de travail, lors d'un débat télévisé : « *Le problème ne consiste pas à collecter le matériau. Le problème, c'est d'avoir une vision. Cela veut dire qu'il faut d'abord que je m'assemble moi-même, que j'élabore ma propre vision : pour pouvoir arracher à la réalité ordinaire sa couverture émotionnelle si banale, il est crucial d'avoir une vision du monde. Et après, je me mets à chercher des gens. Des gens bouleversés par l'événement que je veux raconter, bouleversés par le mystère même de la vie, le mystère de la guerre, le mystère de chaque existence humaine, le mystère des recherches d'un sens... Et alors, ce n'est plus du journalisme, mais de la littérature* »⁹.

L'ambition intellectuelle de l'auteur ne fait-elle pas pendant à son ambition artistique ? Dans la même interview, elle confie : « *Il ne me suffit pas d'écouter une personne, je dois ensuite transformer cette horreur en un objet artistique... Mes larmes m'importent peu... Mais aller jusqu'au bout dans ma réflexion, extraire un sens, donc faire un effort intellectuel, c'est cela qui me demande un courage particulier* ». Au cours d'une récente table ronde, Svetlana Alexievitch a ainsi déploré l'incurie des écrivains contemporains face à la réalité de plus en plus terrible et imprévisible : « *Je pense que nous, les écrivains, ne faisons pas notre travail principal : nous n'avons pas de nouvelles idées. Nous ne les générons pas, nous ne réfléchissons pas jusqu'au bout, nous pleurons comme des demoiselles chez Tourgueniev, nous nous fâchons. Or, les gens qui ont la vocation de penser ne doivent pas se fâcher contre l'Histoire* »¹⁰. Au nom de cette réflexion qui lui permet d'élaborer sa vision propre, elle a souvent déclaré que la place de l'artiste, de l'écrivain, n'est pas sur les barricades mais au contraire « en retrait » de l'histoire : « *Il est difficile, surtout chez nous, en Biélorussie, de rester à son bureau, de s'inventer une tour intellectuelle et de s'y terrer. C'est tout bonnement impossible. Mais en même temps, des doutes me tourmentent : que chercher dans la foule à la fin du 20^e siècle ? Et cette foule, de quoi est-elle capable à part la destruction ? La barricade n'est-elle pas dangereuse pour un artiste, n'y gâche-t-il pas sa vision, son ouïe ? Et qu'est-ce*

⁸ Cf. le website de Svetlana Alexievitch

⁹ Cf. la transcription de cette interview sur le site du canal télévisé russe « Kouloura », le 24.5.2004 (en russe).

¹⁰ Cf. le site du journal-Internet BelaPAN, 26.7.2002 (en russe).

qu'on peut juste voir à partir de la barricade ? Rien d'autre qu'une cible de tir... »¹¹. La tâche que s'assigne Svetlana Alexievitch – et pour laquelle elle préfère rester loin des « barricades » – est sans doute titanesque, comparable à celles que se sont données deux géants de la littérature russe du 20^e siècle, Vassili Grossman et Alexandre Soljenitsyne, auteurs d'œuvres monumentales et essentielles. Comme elle affirme, « j'ai rempli honnêtement mon devoir d'écrivain. C'est ainsi que j'ai été élevée par la culture et la littérature russes »¹².

S'agissant du procédé, l'auteur, après avoir très brièvement énoncé le sujet, laisse parler les témoins, en ne les interrompant rarement, voire jamais. Mais il ne s'agit pas, comme nous allons le voir et 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 « roman des voix » ou « un chœur des voix », où chaque partie vocale est orchestrée par l'écrivain. Elle a souvent répété qu'elle se voyait « comme un chercheur d'or qui passe au tamis des tonnes de matière brute afin de trouver tantôt un récit entier, tantôt une page, tantôt une ligne, dignes de Dostoïevski ». Le condensé de ces récits, de ces pages, de ces lignes est ensuite arrangé par thèmes ou suivant d'autres critères d'ordre esthétique, de façon à former un ensemble de fragments dont la puissance bouleverse le lecteur occidental – et plus largement étranger à l'histoire soviétique – par la force, la crudité, voire la cruauté des images, celles d'une histoire *authentiquement* tragique : ici, une infirmière qui ronge avec ses dents le bras blessé d'un soldat, dans *La guerre n'a pas un visage de femme*¹³, là, les ossements roses de bébés brûlés par les nazis (à la différence de la cendre noire des adultes), dans *Les derniers témoins*¹⁴, là encore la chair déchiquetée de soldats russes en Afghanistan que l'on rassemble à la pelle, dans des seaux, dans *Les cercueils de zinc*¹⁵ ou enfin une jeune mariée qui enlève à la main des lambeaux d'organes internes pourrissants de son mari gravement irradié dans *La supplication*. C'est ce principe qui a suscité de très nombreuses adaptations théâtrales des œuvres d'Alexievitch, par le développement d'une esthétique du fragment ressaisi dans une totalité dramatique qui dépasse le *pathos* du récit individuel. L'homme y est le plus souvent réduit à un geste, à un moment, à une circonstance spectaculaire de sa vie, et devient de ce fait un symbole universel dont le nom, qui figure pourtant dans le livre, n'a plus d'importance.

La curieuse histoire de Tamara Oumniaguina

Faute de pouvoir examiner ici toute l'œuvre d'Alexievitch, nous partirons d'un livre, *La Guerre n'a pas un visage de femme*, que nous avons choisi pour la raison suivante : dans la perspective de la réédition de son livre en russe et en allemand, et aussi pour sa première édition en français, l'auteur a procédé à sa réécriture. Après avoir ajouté quelques scènes rayées par la censure et par sa propre autocensure, ainsi que des pages du journal qu'elle avait mené pendant la collecte des interviews, elle a réécrit pratiquement tous les témoignages pour en renforcer l'effet dramatique. C'est grâce à cette réécriture que nous pouvons pénétrer dans

¹¹ Cf. le site de la radio *Svoboda*, programme de Lev Roïtman, 9.10.1999 (en russe).

¹² *Ibidem*.

¹³ Presses de la Renaissance, 2004 (traduit par Galia Ackerman et Paul Lequesne).

¹⁴ Ce livre n'a pas encore été publié en France.

¹⁵ Christian Bourgois, 1991/2002.

le laboratoire de Svetlana Alexievitch et analyser sa méthode littéraire, notamment dans l'analyse des contenus¹⁶.

Au-delà d'un simple travail stylistique, le procédé qu'emploie Alexievitch consiste notamment à réutiliser certains témoignages, mais en les arrangeant différemment et en les mettant dans un contexte différent, soit en faveur d'une réédition de ses œuvres, soit pour les placer dans d'autres essais. Ainsi, dans l'essai *Paysage de la solitude*, Svetlana Alexievitch présente trois générations de femmes de la même famille¹⁷. Ce texte illustre parfaitement l'ambiguïté entre document et récit romancé que l'auteur entretient savamment. Dans l'essai, il est question de trois femmes qui représentent trois époques différentes :

« Voici l'histoire de trois personnes appartenant à la même famille : une grand-mère, sa fille et sa petite-fille. Tel est le destin de cette famille que d'être composée uniquement de femmes. Le grand-père est mort il y a dix ans, le père, il n'y a pas longtemps. La petite-fille étudie à la fac, elle a vingt ans, et pour l'instant, elle n'a pas l'intention de se marier. Elles vivent toutes les trois ensemble, dans un grand appartement, à Minsk ».

Cette introduction est suivie de trois récits, qui sont présentés comme étant contemporains, dont le premier est celui de *« Tamara Stepanovna Oumniaguina, la grand-mère, qui, pendant la guerre, a servi au service sanitaire de l'armée »*. Retenons qu'en 2003, au moment de la publication de l'essai écrit sur la commande du festival des Littératures métisses, Mme Oumniaguina était en vie et partageait un appartement avec sa fille et sa petite-fille. Or, on retrouve la même Tamara Oumniaguina livrant le même témoignage dans le premier livre d'Alexievitch, *La guerre n'a pas un visage de femme*, achevé en 1983 et publié en 1985 ! La dame y est présentée de façon suivante :

« C'est une femme petite, très "domestique", et en même temps, ce n'est pas une personne, mais un nerf ouvert. Pour cette nature poétique, très sensible, tout était encore plus difficile que pour les autres. C'est pourquoi elle n'a pas la sensation d'un passé éloigné, elle répète tout le temps en se souvenant : "Même aujourd'hui, on peut perdre la raison d'un tel tableau"... Je ne peux oublier sa façon de raconter. Elle était une conteuse rare ».

Ce n'est pas tout. L'histoire change encore dans l'édition française de *La guerre n'a pas un visage de femme*, parue en 2005. Voici ce que nous y apprenons au sujet du même personnage :

« J'avais une amie : Tamara Stepanovna Oumniaguina », écrit Svetlana Alexievitch. « Mais nous n'avions jamais parlé de la guerre, elle refusait d'aborder le sujet... Et puis, un jour, je reçois un coup de fil : "Viens, j'ai peur de mourir bientôt. Mon cœur me joue des tours. Et je crains de ne pas avoir le temps". Ce qui est arrivé. Quelques jours après notre conversation... Hémorragie cérébrale. Ses dernières paroles, rapportées par les médecins à sa fille : "Je n'ai pas eu le temps..." De quoi n'avait-elle pas eu le temps ? ... On ne le saura jamais. C'est pourquoi je n'ai pas retranché un mot de son récit. J'ai tout conservé ».

On reste perplexe, car il s'agit pour l'essentiel toujours du même récit. Il est plus court dans la première version du livre que dans la deuxième, et il est différemment découpé dans

¹⁶ Dans cette analyse, nous nous appuyons sur nos précédentes publications. Voir G.Ackerman, F.Lemarchand, *Vérité ou perpétuation d'un mythe ?* in : La Quinzaine Littéraire, N°880 (1-15 juillet 2004) ; G.Ackerman, *Le témoignage est-il soluble dans la littérature ? Lire l'œuvre de Svetlana Alexievitch*. Dans : Cahiers d'Histoire Sociale, N°25, 2005.

¹⁷ Littératures métisses, *Le Paresseux*, N°25, 2003, Angoulême.

l'essai mentionné ci-dessus. A admettre qu'en 2003 Mme Oumniaguina était encore en vie, et qu'elle soit en effet décédée à la fin de 2003 ou début 2004, cela signifie que son témoignage daté au plus tard de 1983 a été recueilli en pleine époque soviétique. Or, l'intérêt du témoignage réside justement, comme nous l'avons rappelé en introduction, dans son inscription dans le contexte de l'époque où il a été donné. En plus du mensonge délibéré concernant les « révélations » de la dame sur son lit de mort en 2003, alors que Mme Alexievitch avait noté son témoignage vingt ans auparavant, nos repères sont finalement complètement brouillés car on ne raconte pas de la même façon « à chaud » ou avec un recul temporel, et surtout, dans un contexte historique totalement changé. C'est qu'entre-temps, un événement de taille s'était produit : l'éclatement de l'Union Soviétique, précédé de l'éclatement de l'idéologie communiste officielle et de son système de valeurs. Svetlana Alexievitch n'a-t-elle pas écrit elle-même : « *Mon but : avant tout obtenir la vérité de ces années-là. De ces jours-là. Une vérité débarrassée de toute fausseté de sentiments. Sans doute, juste après la Victoire, la personne aurait-elle raconté une guerre, et dix ans plus tard, une autre, parce qu'elle engrange désormais dans ses souvenirs sa vie toute entière. Son être tout entier. La manière dont elle a vécu ces dernières années, ce qu'elle a lu, ce qu'elle a vu, les gens qu'elle a rencontrés. Enfin, le fait d'être heureux ou malheureux* »¹⁸ ?

On est donc en droit de se poser des questions sur ce récit où aucun mot n'aurait été « retranché ». La deuxième version est-elle la version complète du témoignage raconté en 1983 ? L'interviewée a-t-elle raconté à l'auteur des choses différentes avant de mourir ? La deuxième version ne serait-elle pas agrémentée d'éléments stylistiques censés en renforcer la dimension tragique, mais sortis tout droit de l'imagination de l'auteur ?

La fiction ne s'arrête pas là. Dans l'essai cité ci-dessus, le deuxième récit est celui de la fille de Mme Oumniaguina, Margarita Pogrebitskaïa. Celle-ci parle de sa vie et de sa foi en l'idée socialiste, en sa Patrie, de la déception que lui a causé l'effondrement des valeurs auxquelles elle avait cru sa vie durant. En fait, ce récit présente une version soigneusement expurgée du récit de la même personne publié dans le livre *Ensorcelés par la mort*. Dans le livre, achevé en 1993, Mme Pogrebitskaïa, médecin âgée de 52 ans, se trouve, au moment de ses confidences, à l'hôpital psychiatrique, après une tentative de suicide. La femme y parle après un énorme choc émotionnel qui l'a amenée à vouloir mourir : elle y raconte notamment la mort atroce du fils de sa belle-fille et d'une autre parente, assassinés par des Azéris à Bakou lors d'un pogrom contre les Arméniens. A-t-on le droit de citer une partie de ce récit, dix ans plus tard, pour illustrer un propos totalement différent, et comme si cette femme se livrait en 2003 ?

Du témoignage à la fiction

Procédons encore à quelques comparaisons entre la version initiale qui date de 1983 au plus tard (les témoignages ont été collectés, nécessairement, au cours des années précédentes), et celle qui a été remaniée vingt ans plus tard. Voici l'histoire de la partisane Fiokla Strouï de la région de Vitebsk. Amputée de ses deux jambes gelées pendant l'encercllement de son détachement par les Allemands, elle est devenue, après la guerre, une responsable de l'administration locale. Dans la version 1983, elle parle de ses activités après la guerre et conclut ainsi :

¹⁸ *La guerre n'a pas un visage de femme*, p. 14-15.

« Or, je recevais une pension, je pouvais vivre pour moi. Mais je ne pouvais rester à la maison, je voulais être utile. Je voulais être comme tout le monde. Je vis ici avec ma sœur... On nous a construit une maison...

- C'est une bonne maison. Vaste, haute. Je n'ai pas encore vu de maisons avec des plafonds aussi hauts... (réplique d'Alexievitch)

- Non, me prend par la main Fiokla Fiodorovna, elle te semble tellement haute, parce qu'il n'y a pas d'enfants dedans... »¹⁹

Voilà comment cette fin est aménagée dans la version 2004 :

« Or, je recevais une pension, je pouvais vivre pour moi, pour moi seule. Mais je voulais vivre pour les autres. Je suis une communiste...

Je ne possède rien en propre. Juste des décorations : ordres, médailles, diplômes d'honneur. C'est l'Etat qui a construit ma maison. Si elle paraît si grande, et que les plafonds semblent si hauts, c'est parce qu'il n'y a pas d'enfants dedans, c'est la seule raison... Nous sommes deux à vivre là : ma sœur et moi. Elle est à la fois ma sœur, ma mère, ma nounou. Je suis vieille à présent... Le matin, je ne peux plus me lever toute seule...

Nous vivons ensemble toutes les deux, nous vivons du passé. Nous avons un beau passé... Notre vie a été dure mais belle et honnête, et je ne regrette pas mon sort. Je ne regrette pas ma vie... »²⁰

Comme il est difficile de supposer que le passage ajouté dans la version 2004 ait pu être supprimé par la censure, il faut supposer qu'il s'agit d'un embellissement qui rend le portrait de Fiokla Strouï plus expressif : une Soviétique fière de son passé et en même temps si fragile, dépendante. Ces motifs se répètent à plusieurs reprises dans le livre, en créant une image collective d'une humble héroïne qui se cramponne à son passé.

Passons maintenant à l'histoire d'Antonina Lenkova de Berdiansk, une jeune fille cultivée qui adorait Lidia Tcharskaïa, Tourgueniev et la poésie, et qui est devenue, pendant la guerre, mécanicienne dans un atelier militaire. Dans le texte de 1983, son discours n'a pas de caractéristiques linguistiques particulières, mais dans la version 2004, elle commence à répéter fréquemment une expression assez vulgaire : « Эх, ты... мать твою! » que nous pouvons rendre par : « Oh ! putain de ta mère ! ». Si ce refrain obsessionnel ne cadre pas vraiment avec une lectrice assidue de la prose russe sentimentale, il permet par contre d'individualiser le personnage. La comparaison entre deux versions est, ici aussi, explicite :

« Nous étions une usine sur roues... Une machine-outil était servie par deux personnes dont chacune travaillait douze heures de suite, sans une seule minute de pause. Au moment du déjeuner, du dîner, du petit-déjeuner, le coéquipier prenait le relais. Et si c'était le tour de votre coéquipier d'être de corvée, vous étiez bon pour turbiner vingt-quatre heures d'affilée. Le plus difficile était l'assemblage. Ici, il n'y avait pas de changement d'équipe. L'ordre était – un moteur en vingt-quatre heures. Le travail ne s'arrêtait pas même sous les bombes. L'on mourait, en enlaçant les moteurs... On travaillait dans la neige, dans la boue. Et il n'y avait pas un seul cas de travail bâclé...

¹⁹ Toutes les citations de la version 1983 sont de G. Ackerman d'après l'édition : Svetlana Alexievitch, *Ou voïny ne jenskoïe litso. Posledniïe svideteli*, Moscou, Editions Ostojé, 1998. Il s'agit d'une réédition russe, non remaniée par rapport au texte original de 1985.

²⁰ Les citations sont faites d'après l'édition française et parfois légèrement modifiées pour les rapprocher de l'original russe. Le texte russe qui a servi pour la traduction française fut également utilisé pour la nouvelle édition russe, cf. *Ou voïny ne jenskoïe litso*, Editions Palmira, Moscou, 2004.

Une fois, je crois que c'était à Zimovniki, j'étais à peine arrivée pour dormir deux heures qu'un bombardement a commencé. Je me suis dit : mieux vaut être tuée qu'être privée d'un bon roupillon. Je me suis tourné sur l'autre côté et je me suis bouché les oreilles. Et là, parmi le fracas des bombes qui explosaient pas très loin, j'ai distingué le bruit d'un objet tombé tout près. La bombe allait exploser, mais il n'y a pas eu d'explosion. Ca a foiré, je pouvais donc dormir, et j'ai plongé dans un sommeil profond. » (Version 1983)

Nous étions une usine sur roues... Une machine-outil était servie par deux personnes dont chacune travaillait douze heures de suite, sans une seule minute de pause. Au moment du déjeuner, du dîner, du petit-déjeuner, le coéquipier prenait le relais. Et si c'était le tour de votre coéquipier d'être de corvée, vous étiez bon pour turbiner vingt-quatre heures d'affilée. On bossait dans la neige, dans la boue. Sous les bombes. Et personne ne disait plus que nous étions de jolies filles. Mais on avait pitié des jolies filles à la guerre, on les plaignait davantage, c'est vrai. Ca faisait de la peine de les enterrer... Ca faisait de la peine de devoir expédier un avis de décès à leurs mamans... Oh ! putain de ta mère !...

Je rêve souvent de mes camarades... Je rêve de la guerre... Et plus le temps passe, plus ça m'arrive souvent. Dans un rêve, une seconde suffit pour voir se dérouler ce qui, dans la vie, prend généralement des années. Mais parfois, je ne sais plus bien où est le rêve et où la réalité... Je crois que c'était à Zimovniki, où je devais faire une sieste de deux heures : j'étais à peine arrivée qu'un bombardement a commencé. Oh, putain de ta mère !... Je me suis dit : mieux vaut être tuée qu'être privée d'un bon roupillon... Je me suis endormie en pensant : pourvu que je voie maman en rêve. Même si, à dire vrai, pendant la guerre je ne faisais jamais de rêves. Quelque part au voisinage a retenti une violente explosion. Toute la maison a tremblé. Mais je me suis endormie quand même... » (Version 2004)

Sont soulignés les passages qui sont entièrement absents dans la version 1983. Là aussi, l'auteur renforce le caractère dramatique du récit, en y rajoutant un passage qu'elle a peut-être entendu de la bouche d'un homme, sur la mort de jolies filles, ainsi que le passage probablement inventé sur les rêves qui est censé souligner la sensibilité profonde de cette dame ayant perdu sa santé à la guerre. La version 2004 arrête le récit à ses maladies incapacitantes, alors que dans la version 1983, Mme Lenkova raconte qu'elle a eu deux fils et qu'elle a pu obtenir, malgré son état de santé, deux diplômes de l'enseignement supérieur : d'abord, celui d'hydrologue, et ensuite, celui de journaliste.

Dans le récit d'Oumniaguina, déjà citée, la réécriture est également importante :

« Je revois tout, j'imagine : comment les tués gisent-ils – bouches ouvertes, tripes à l'extérieur. J'ai vu dans ma vie moins de bois coupé que de cadavres... A la guerre, les gars disaient : "S'il faut mourir, que ce soit avec Tamara, avec elle, on va rigoler aussi dans l'au-delà". Je le raconte pour expliquer que j'étais une jeune fille gaillarde, forte. Mais dès que la guerre fut terminée, c'en était fini. Je n'en peux plus... Cinéma, livres – de toute façon, on n'y trouve pas ce que nous avons vu. Je n'ai lu nulle part à quel point on a peur à la guerre. On a tellement peur, surtout dans un combat au corps à corps, qu'après, on bégaye pendant des jours, on n'arrive pas à prononcer un mot correctement. Est-ce que celui qui n'y a pas été peut le comprendre ? » (Version 1983)

« Je revois tout et j'imagine : les corps gisant, la bouche ouverte, ils criaient et n'ont pas achevé leur cri, leurs tripes qui s'échappent de leur ventre... J'ai vu dans ma vie moins de bois coupé que de cadavres... Et quelle épouvante ! Quelle épouvante lors des combats au corps à corps, quand les hommes s'affrontent à la baïonnette. La baïonnette au clair. On se met à bégayer, pendant plusieurs jours on ne parvient plus à prononcer un mot correctement. On perd l'usage de la parole. Qui pourrait comprendre ça s'il ne l'a pas connu lui-même ? Et comment le raconter ? Avec quels mots ? Quel visage ? Certains y arrivent plus ou moins...

Ils en sont capables... Mais moi, non. Je pleure. Or, il faut, il faut que ça reste. Il faut transmettre tout ça. Que quelque part dans le monde on puisse encore entendre nos cris... Nos hurlements... Notre souffle. » (Version 2004)

Est souligné, là aussi, le passage qui n'appartient pas à la version initiale, mais qui, par contre, correspond bien aux interrogations de l'écrivain elle-même qui semble mettre ainsi ses propres paroles dans la bouche d'un témoin. Ce procédé est répété à la fin du témoignage de Tamara Oumniaguina qui raconte comment, à Stalingrad, elle a sauvé un soldat soviétique et un allemand, en les traînant, à tour de rôle, d'un champ de bataille :

« *Maintenant, lorsque je pense à cette histoire, je m'étonne toujours de moi-même. C'était pendant les combats les plus terribles. Lorsque je voyais des fascistes tués, je me réjouissais, j'étais heureuse qu'on en a autant trucidés. Et ici ? Je suis médecin, je suis une femme... Et je sauvais la vie. La vie humaine nous était précieuse. Je sauvais le monde...*

« *Après la guerre, je n'arrivais pas à m'habituer qu'il ne fallait plus avoir peur du ciel. Lorsque je me suis démobilisée, avec mon mari, et que nous rentrions chez nous, je ne pouvais regarder par la fenêtre. Tellement de destruction, tellement de dévastation... Des cheminées noires, vides qui semblaient, je ne sais pourquoi, très hautes. Je me souviens d'un four blanc avec sa cheminée, planté au milieu d'un champ. Juste un four au milieu d'un grand champ plat.* » (Version 1983)

« *On était pourtant à Stalingrad... Aux heures les plus effroyables de la guerre. Et malgré tout, je ne pouvais pas tuer... abandonner un mourant... Ma très précieuse... On ne peut avoir un cœur pour la haine et un autre pour l'amour. L'homme n'a qu'un seul cœur, et j'ai toujours pensé préserver le mien.*

« *Après la guerre, pendant longtemps j'ai eu peur du ciel, peur même de lever la tête en l'air. J'avais peur de voir un champ labouré... Or, déjà les freux s'y promenaient paisiblement... Les oiseaux ont vite oublié la guerre...* » (Version 2004)

Dans ce passage, sont soulignées deux phrases qui ont des correspondances dans la version 1983, sans pour autant faire partie du témoignage de Mme Oumniaguina. En fait, la première phrase appartient à Svetlana Alexievitch, qui conclut ainsi le témoignage de Véra Maksimovna Berestova, lieutenant du service médical de l'armée, qui est supprimé dans la version 2004.:

« L'homme peut-il avoir un cœur pour la haine et un autre pour l'amour ? Cette femme n'avait qu'un cœur »

Quant à la deuxième phrase attribuée à Mme Oumniaguina, elle est puisée dans le témoignage de la partisane Véra Iossifovna Odinets qui est supprimé dans la version 2004 :

« La partisane Véra Iossifovna Odinets ne pouvait voir, pendant longtemps, la terre labourée, il lui semblait que c'étaient des traces d'un bombardement ou d'un pilonnage récent. »²¹

On voit clairement que pour construire une image de Mme Oumniaguina, Svetlana Alexievitch, en plus d'autres moyens d'individualisation et de dramatisation que nous avons déjà observés, lui attribue également ses propres propos, ainsi que des sentiments d'un autre témoin. Il s'agit de procédés simples, mais efficaces de la création d'un personnage littéraire, et des exemples de ce type pourraient être facilement multipliés si l'on fait une comparaison systématique entre les deux versions.

²¹ Cf. pp. 274 et 275 de l'édition russe citée.

L'on pourrait objecter que la version réécrite de *La Guerre n'a pas un visage de femme* a beau à avoir subi un traitement littéraire qui en diminue le caractère documentaire en faveur de la dimension tragique, rien ne prouve que cette méthode de travail fût également utilisée par Svetlana Alexievitch dans l'écriture des « versions originelles » de ses cinq livres²². Faute de pouvoir accéder aux archives de l'écrivain pour pouvoir jeter la lumière sur son processus créatif, nous possédons néanmoins certaines indications. L'une est fournie par le procès qui fut intenté à l'auteur par quelques personnages des *Cercueils de zinc*, militaires ou mères de soldats et officiers morts en Afghanistan : leurs témoignages, anonymes dans le livre (la liste des témoins est donnée au début, mais on ne peut formellement attribuer tel témoignage à telle personne de la liste), auraient été en quelque sorte « détournés » par la réécriture, la mise hors contexte et le refus de prendre en compte leur sensibilité et leur culture politique²³. Ce procès, qui n'est nullement celui de la liberté de l'écrivain dans le traitement de n'importe quel sujet, nous ramène à la question initiale : témoignage ou fiction ? Une précieuse possibilité de pénétrer dans le « laboratoire » de l'écrivain nous a été fournie par Tatiana Loguinova, la cameraman de Minsk qui a accompagné Svetlana Alexievitch dans son périple « tchernobyléen ». Tatiana a filmé 41 heures d'entretiens de l'écrivain avec la majorité des témoins qui figurent dans *La Supplication*, entretiens – encore en notre possession - dont nous avons pu visionner les plus importants, dont celui qui commence et celui qui clôt le livre. On se rend alors compte à quel point les entretiens filmés furent modifiés dans le livre, avec l'utilisation des mêmes procédés que ceux décrits précédemment. Cela est tout particulièrement vrai pour le cas de Valentina Panasevitch, épouse d'un liquidateur défunt. Au cours de l'entretien, Svetlana Alexievitch incite cette femme, qui était follement amoureuse de son mari, à raconter les rapports qu'elle a eus avec lui dans les derniers mois, voire les derniers jours de sa vie, alors qu'il était littéralement transformé en un déchet radioactif monstrueux et pourrissant. Au prétexte que « l'on est entre femmes », Alexievitch incite Valentina à lui livrer ses confessions intimes en lui annonçant qu'elle a coupé le micro... ce qu'elle ne fait pas. Au fil du leur dialogue, Alexievitch commente le récit de Mme Panasevitch par des phrases qui, dans le livre, sont finalement placés dans la bouche de cette dernière.

Pour conclure sur ce point, il peut paraître curieux qu'une œuvre aussi complexe que celle de Svetlana Alexievitch n'ait fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune étude plus sérieuse en France, malgré les centaines d'articles de journaux et d'émissions radio qui lui furent consacrés, malgré plusieurs prix internationaux décernés à cet auteur qui a publié en une vingtaine de langues et vendu des millions d'ouvrages. On pourra encore se demander comment la sorte de portrait collectif d'*homo sovieticus*, saisi dans quatre moments cruciaux de son existence (la Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Afghanistan, Tchernobyl et l'éclatement de l'Union Soviétique) que l'auteur a essayé de créer à travers cinq livres a été reçu hors de l'ex-URSS. Ainsi, la question que nous allons aborder à présent est, selon nous, plus problématique.

Du témoignage au révisionnisme historique

Les questions de l'authenticité, de la datation et de l'absence de contexte dans lequel se sont déroulées les interviews conduites par Svetlana Alexievitch ne sont pas les seules

²² Il existe également une nouvelle version remaniée des *Derniers témoins*, celle même qui a servi pour la traduction française.

²³ Au procès organisé à Minsk, en 1993, avec le soutien des militaires, Svetlana Alexievitch a été accusée de dénigrer la mémoire des soldats péris en Afghanistan. Sous pression internationale, ce procès s'est soldé pratiquement d'un non-lieu : l'auteur a été condamnée à s'excuser devant un plaignant. Les matériaux relatifs à ce procès ont été publiés dans : Svetlana Alexievitch, *Les Cercueils de zinc*, Christian Bourgois, Paris, 2002.

questions que pose cette œuvre très émouvante. Lorsque nous lui avons demandé, quelques années plus tôt, de verser les entretiens qu'elle avait réalisés dans les zones contaminées au fonds Tchernobyl que nous voulions créer au Mémorial de Caen, elle répondit à notre grande stupéfaction, qu'elle n'avait gardé aucune trace de ces bandes, que telle n'était pas sa vocation d'écrivain. Sans traces ni archives, nous penchons donc radicalement du côté de la littérature et non plus de celui de la « vérité historique » prônée par l'auteur. Mais la méthode utilisée par Svetlana Alexievitch contient une autre faille que nous ne pouvons passer sous silence.

La publication de l'édition française de *La guerre n'a pas un visage de femme*, a été saluée par la presse française comme une révélation, car rares sont ceux qui en Occident mesurent l'immense exploit du peuple soviétique dans la guerre contre l'envahisseur nazi. Cependant, ceux qui connaissent bien l'histoire de cette guerre et ont eu le bonheur de lire non seulement des romans officiels soviétiques comme « La Jeune Garde » d'Alexandre Fadeïev, mais aussi les livres de Vassili Grossman ou de Gueorgui Vladimov (« Le général et son armée »), pourraient se poser un certain nombre de questions. Le projet de l'écrivaine biélorusse désormais rendue célèbre par son travail sur Tchernobyl (*La Supplication*) et la guerre d'Afghanistan (*Les cercueils de zinc*) consiste, comme nous l'avons montré, à produire une œuvre littéraire qui, tout en satisfaisant aux exigences de la littérature (liberté de l'auteur de réécrire la parole des témoins), puisse s'inscrire dans le cadre d'une historiographie de la mémoire collective appréhendée à hauteur d'homme, par le biais du témoignage. Seulement l'ouvrage accueilli en France comme étant l'expression d'une « vérité » exprimée par la voie des femmes engagées volontaires sur le front russe, présente en fait plus d'ambiguïté qu'il n'est censé en dépasser. C'est au début de la décennie quatre-vingt que la jeune journaliste soviétique S. Alexiévitich, sur les conseils de l'écrivain biélorusse de renom Ales Adamovitch, décide d'aller questionner plusieurs centaines de femmes qui ont fait l'expérience volontaire du front, afin de transformer en une sorte de portrait collectif le vécu de ces centaines de milliers de combattantes. Prêtes à sacrifier leur vie (et celle des autres) pour la Patrie et pour Staline, comme il est abondamment rappelé au fil des témoignages, aucune de ces femmes – à l'époque âgées d'à peine vingt ans – ne semble donc avoir de recul par rapport à la manière de mener la guerre, y compris des sacrifices inutiles de centaines de milliers de soldats et des sacrifices volontaires de populations civiles. Le sort de centaines d'Oradour-sur-Glane biélorusses a été scellé au Kremlin qui dirigeait des opérations de partisans insensées, malgré d'horribles représailles. Il s'ensuit que quarante ans plus tard, au moment des enquêtes (avant la Perestroïka), on pourra donc s'interroger sur les limites de la « vérité profonde » de leur récit, nécessairement reconstruit *a posteriori*, et surtout sur leur volonté de maintenir vivant le portrait de la « femme vaillante » soviétique. Si l'on peut considérer qu'elles demeurent sincères – à leurs engagements – face à la journaliste, on ne peut pour autant en conclure à l'universalité de leur propos sans interroger le type d'humanité de l'homme qu'a cherché à produire l'imaginaire stalinien.

L'écrivain qui a défini son genre comme un « roman des voix » est donc à l'écoute de personnages dont elle réécrit les propos pour forger des images à forte charge émotionnelle. Cependant, on ne voit nulle part de tentative critique de confronter ces récits forts aux faits établis et connus grâce à différentes historiographies dont certaines ont eu recours au témoignage. Au contraire, elle entend nier la valeur de l'histoire connue pour en écrire une autre, que personne n'a sue, comme si toute l'historiographie existante n'était qu'une sorte de propagande officielle. C'est ainsi que dans *La guerre n'a pas un visage de femme* elle dénonce, avec une verve féministe un peu obsolète, la guerre décrite par les hommes, par la « conspiration masculine », qui a fait florès dans le cadre de sa réception en Europe : « *Nous sommes prisonniers d'images "masculines" et de sensations "masculines" de la guerre* » écrit-

elle. « De mots "masculins"... Les récits de femmes sont d'une autre nature et traitent d'un autre sujet. La guerre "féminine" possède ses propres couleurs, ses propres odeurs, son propre éclairage et son propre espace de sentiments. Ses propres mots enfin. On n'y trouve ni héros ni exploits incroyables, mais simplement des individus absorbés par une inhumaine besogne humaine. Et ils (les humains !) n'y sont pas les seuls à souffrir : souffrent avec eux la terre, les oiseaux, les arbres. La nature entière » (p. 9).

Ce désir de faire abstraction de l'histoire de la Grande Guerre patriotique²⁴ conduit finalement à des aberrations particulièrement regrettables pour le lecteur occidental qui, dans la plupart des cas, éprouvera quelques difficultés à replacer ces témoignages dans un contexte historique approprié. C'est ainsi que ces femmes présentées comme « hypersensibles » et par là même source de vérité n'ont pas fait mention *une seule fois*, dans leurs récits sur l'occupation de la Biélorussie survenue dans les premiers jours de l'offensive nazie contre l'URSS, du sort réservé par les nazis aux Juifs. Il est rigoureusement impossible qu'aucune d'elles n'aie jamais rien vu, rien su, rien entendu : rien qu'en Biélorussie, quatre cent mille Juifs au moins furent victimes de la politique d'extermination commencée bien avant la proclamation de la « solution finale », et le plus souvent avec le concours d'une partie de la population locale²⁵. Dans cette seule république soviétique, on dénombra plus d'une centaine de ghettos et de camps improvisés dont le grand ghetto de Minsk qui renfermait près de cent mille personnes²⁶. Comment se fait-il que la sensibilité de ces jeunes filles, car elles étaient jeunes voire très jeunes à l'époque, soit passée outre de telles atrocités ? Il s'agit en fait d'une question de méthode.

Svetlana Alexievitch, qui nie la possibilité d'une sensibilité masculine, a cherché ses interlocutrices essentiellement dans des clubs de vétérans : elle ne s'est donc entretenue qu'avec les patriotes les plus endurcis qui avaient intériorisé les consignes de la politique stalinienne - notoirement antisémite - de l'après-guerre. Rappelons qu'il était alors d'usage d'occulter totalement l'histoire de la Shoah et de ne parler que d'extermination de « citoyens soviétiques »²⁷. Mais si les vaillantes combattantes de la Seconde Guerre mondiale évitaient de parler de la Shoah, elles ont été, par contre, très franches dans la description crue de la guerre, ce qui est certainement le mérite de l'auteur qui a su gagner leur confiance. Dans ce sens, *La guerre n'a pas un visage de femme* eut, au moment de sa publication en 1985, l'effet d'une vérité « révélée », car ces femmes parlaient non seulement de leur besogne militaire, mais aussi de leur quotidien dans l'armée ou chez les partisans. Cette approche, ainsi que la reconnaissance du rôle joué par les femmes, ces oubliées de la guerre dans la société machiste soviétique, furent perçues comme une véritable révolution des idées. Cependant, à y regarder de plus près, l'image collective de cette jeune Soviétique intrépide chez Alexievitch n'est pas très différente de celle que les idéologues du régime instillaient dans la conscience des masses. Que penser d'une jeune partisane qui, après plusieurs séances d'atroces tortures, donne au nazi qui l'interroge un cours de quatre heures sur l'invincibilité du marxisme-léninisme ? Que penser d'une jeune mère, agent de liaison de la résistance, qui frotte régulièrement avec du sel et de l'ail son bébé âgé de quelques mois pour que celui-là ait de la fièvre et pleure, afin de traverser des postes de contrôle allemands ? Ou encore de celle qui

²⁴ C'est ainsi qu'on appelait en URSS le volet soviétique de la Seconde Guerre mondiale.

²⁵ Voir Vassili Grossman, *Vie et Destin*, Pocket, 2002 (première édition, 1980) ou la récente exposition intitulée *La Shoah par balle*.

²⁶ Il existait trois ghettos à Minsk, dont le plus grand, qui a existé d'août 1941 à l'octobre 1943, était le deuxième, par sa population, après celui de Lvov (136 000 personnes) sur le territoire soviétique.

²⁷ Ainsi, le tirage du « Livre noir », recueil de documents et de témoignages sur l'extermination des Juifs soviétiques par les nazis, fut entièrement détruit en 1949 et le livre n'a été publié en ex-URSS qu'à l'époque post-soviétique (sa première publication en langue russe, en Israël, date de 1980). Cf. Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg, *Le Livre noir I et Le Livre noir 2*, op. cit.

attache des tracts tout autour du corps de sa fillette, sous la robe, pour traverser ainsi la ville et qui fait placer une bombe dans le panier que porte son enfant ? Que penser de toutes ces innombrables jeunes filles qui exhortaient leurs supérieurs de pouvoir partir combattre en première ligne pour mourir à *coup sûr* pour la Patrie et pour Staline ? L'auteur ne se laisse-t-il pas prendre au leurre de ces femmes qui, tout en racontant leurs histoires remplies de détails cruels et imagés, idéalisent leur image en vertu de l'idéologie encore en vigueur à la fin de l'époque communiste ? Nous pourrions, avec E. Bloch²⁸ dont les travaux sur la non-contemporanéité des couches sociales physiquement co-présentes ont largement éclairé l'énigmatique question du nazisme, supposer que des imaginaires sociaux plus anciens du système soviétique, l'imaginaire stalinien en l'occurrence, puissent continuer à produire du sens bien après la disparition « officielle » du stalinisme. Comme de nombreux vétérans poursuivis par une expérience traumatique, ces femmes, à présent âgées, n'ont pu trouver pour pouvoir rendre compte de leurs actes et rationaliser leur malheur, d'autres systèmes de valeurs que celui qui les a conduits au front. Probablement parce qu'il n'en existe précisément pas d'autre que l'on puisse mettre à la place : ni l'idéal des Lumières, ni les droits de l'homme. Finalement, si l'auteur de l'ouvrage s'attache à donner une dimension humaine au mythe en mettant en avant force détails intimes, la banalité de la vie quotidienne ne vient-elle pas justement masquer ici l'essentiel de ce que nous dit ce texte sur la force destructrice qu'exerce l'imaginaire stalinien sur les esprits, dans la société et dans les corps ? Le hiatus est que l'auteur ne porte aucun regard sur ce problème, ne pose aucune question. Peut-être ne connaît-elle elle-même que trop mal cette aveuglante histoire ? Quel est alors l'intérêt de publier vingt ans après sa première édition soviétique, et dix ans après l'effondrement de l'URSS, un tel ouvrage *en l'état*, en y ajoutant certes quelques extraits omis par la censure et par l'autocensure de l'auteur, et en faisant un travail stylistique supplémentaire, mais sans formuler véritablement de nouvelles interrogations ? Il est indéniable que les femmes enquêtées auraient aujourd'hui pour une large part un autre regard sur leur histoire, il en est ainsi de la mémoire collective dans sa capacité d'oubli et dans le jeu qu'elle installe entre le réel et le sujet, fut-il collectif. Si nous remodelons constamment « la réalité » en fonction des nouveaux contextes d'énonciation, le livre lui-même est désormais daté.

Vérité historique ou perpétuation d'un mythe soviétique?

Telle est la question que l'on se pose déjà à la lecture de la première version de *La guerre n'a pas un visage de femme*, achevée en 1983. Or, dans les années quatre-vingt-dix, la vérité sur la guerre partisane en Biélorussie a commencé à sortir au grand jour. S'il reste difficile de donner une évaluation globale du mouvement des partisans en Biélorussie, à cause de sa diversité idéologique dans la mesure où il existait aussi des groupes nationalistes, surtout en Biélorussie occidentale annexée en 1940 en vertu du pacte Molotov-Ribbentrop, qui combattaient à la fois les Allemands et les Soviétiques et dont l'histoire est encore très mal connue²⁹, on peut néanmoins affirmer que tous les groupes d'obédience soviétique étaient dirigés depuis Moscou. La « science historique » soviétique a fabriqué une image de « vengeurs populaires » et exalté les exploits militaires des partisans, en ignorant leur rôle en

²⁸ Bloch E., *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1978/1935.

²⁹ Des mouvements partisans nationalistes et la résistance au régime communiste ont existé partout dans les territoires annexés. Après la fin de la guerre, la résistance a continué pendant quelques années en Ukraine Occidentale et dans les Pays Baltes, ainsi qu'au Caucase. Il ne faut oublier non plus l'armée Vlassov, composée essentiellement de prisonniers de guerre soviétiques, et qui comptait deux millions d'hommes, qui a combattu du côté nazi.

tant que le « bras long » du NKVD. En vertu de la directive du Sovnarkom³⁰ de l'URSS du 29 juin 1941 sur l'inadmissibilité de toute forme d'une vie civile sous l'occupation, les partisans brûlaient des écoles de village et liquidait les « traîtres » tels que des responsables locaux (des starosty et des maires), des instituteurs, des policiers, des paysans qui vendaient du blé aux Allemands, souvent avec leurs familles. Selon les calculs de l'historien polonais Youri Touronok, les trois quarts des décès de la population civile pendant l'occupation de la Biélorussie ont été causés par l'activité des partisans soviétiques et nationalistes (y compris, bien sûr, les représailles allemandes)³¹, de sorte que Vassili Bykov, le classique de la littérature biélorusse, dont l'œuvre fut presque entièrement consacré à la Seconde Guerre mondiale, a parlé à maintes reprises de la « guerre civile » qui eut lieu dans son pays. Apparemment, dans la polémique suscitée par les recherches de Touronok et de quelques autres historiens, par exemple A.Koloubovitch, Svetlana Alexievitch s'est rangée du côté de Bykov. Dans une interview publiée dans les *Izvestia*, le 29 février 1996, elle affirmait notamment que les partisans formaient des « bandes » dirigées par des petits despotes qui pouvaient fusiller n'importe qui, et que « *les gens dans des villages mettaient souvent sur le même plan les Allemands et les partisans* ». Mais alors comment expliquer que dans une nouvelle édition, pourtant très soigneusement remaniée pour accentuer le caractère dramatique des témoignages, elle n'a cru bon introduire le moindre commentaire qui aurait aidé le lecteur à comprendre les raisons de l'hécatombe subie par le peuple biélorusse en général, et par les habitants juifs de ce pays en particulier ? Rappelons que selon les statistiques officielles, un habitant sur quatre en Biélorussie a péri pendant la guerre, alors que pour l'ensemble de la population soviétique, ce chiffre était de dix pour cent ?

En 1988, le dissident soviétique Alexandre Ginzburg a prononcé une phrase remarquable : « *L'Union Soviétique est un pays unique au monde : depuis vingt ou trente ans pas un seul communiste n'y est né* »³². En effet, depuis les années soixante, l'idéologie soviétique s'était graduellement effritée pour ne représenter qu'un rituel auquel plus personne ou presque n'attachait de grande importance : c'était la règle du jeu, sans plus, ce qui devait être tenu pour « vérité », mais auquel on ne demandait pas vraiment de croire. Et si cela avait été autrement, il y a fort à parier que l'effondrement spectaculaire du régime communiste ne se serait pas passé dans l'indifférence générale ! Il suffit de lire un seul ouvrage tel que *Vie et Destin* de Vassili Grossman, achevé vers 1960³³, sans parler d'une multitude d'autres romans, témoignages, mémoires, etc., pour se convaincre que l'humanité soviétique n'était pas constituée, même à l'époque stalinienne, que d'*homines sovietici*, mais de gens très différents où les véritables partisans du régime étaient fortement minoritaires au sein d'une population dominée et terrorisée par les purges. On pourra donc à juste titre se demander d'où Svetlana Alexievitch puise-t-elle son interminable galerie de personnages qui racontent leurs convictions communistes dans la mesure où il ne s'agit pas que d'anciens partisans ou combattants de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de militaires soviétiques qui se sont battus en Afghanistan et de leurs parents, de suicidés lors de l'effondrement de l'Union Soviétique, de ceux qui ont été touchés par l'immense drame de Tchernobyl ? Visiblement, le facteur géographique joue là un rôle important. Après la guerre, la Biélorussie où se déroulent la plupart des enquêtes de Svetlana Alexievitch a probablement été la république la plus « communiste » de toute l'Union Soviétique, pour la simple raison que c'était aussi la république la plus industrialisée, où se trouvaient notamment des fleurons de l'industrie militaire. Même à l'époque post-communiste, ce pays est resté une sorte de réserve naturelle

³⁰ Abréviation pour le Conseil des Commissaires du Peuple, nom donné à l'époque au Conseil des ministres.

³¹ Cf. Youri Touronok, *Biélorussie sous l'occupation allemande* (en langue biélorusse), Minsk, 1993.

³² Interview dans la revue *Continent*, 89/1, Albin Michel, p. 86.

³³ Le manuscrit de ce livre confisqué en 1960 par le KGB surgit miraculeusement en Occident en 1980 où il est immédiatement publié pour devenir, aux yeux de beaucoup, *Guerre et Paix* du XX siècle.

du *soviétisme*, comme en témoigne le monument aux soldats-internationalistes soviétiques morts en Afghanistan à Minsk, inauguré par le président Alexandre Loukachenko en 1997.

Cependant, cet *homo sovieticus* qui fascine tant l'écrivain – et son public occidental - n'est pas un type figé d'un livre à autre. A ce titre, il est intéressant de noter que dans le livre *Les derniers témoins*, on trouve quelques récits d'enfants qui racontent le sort des Juifs : à la différence des anciennes combattantes au moral inébranlable, les gens ayant subi les traumatismes de la guerre en tant qu'enfants étaient visiblement moins engagés politiquement et donc plus libres dans leurs souvenirs. En général, les « voix » dans les livres d'Alexievitch deviennent plus libres au fur et à mesure de l'avancement de la perestroïka et du dépérissement du système soviétique. Dans ce sens, l'ensemble de son œuvre est un précieux témoignage de l'évolution de l'*homo sovieticus* dans la dernière période de l'existence de cette espèce humaine unique. Et c'est pour cette même raison que son dernier livre, *La Supplication*, achevé en 1997, se démarque tellement du reste de son œuvre : ce sont des textes issus de témoignages de gens libérés d'une chape idéologique, et qui se retrouvent « hommes nus sur une terre nue » (expression aimée de l'écrivain), devant une catastrophe de dimensions cosmiques (car la radioactivité agit pendant des centaines de milliers d'années). On ne peut donc que déplorer que l'auteur se soit mise à réécrire ses livres et à brouiller de cette façon les pistes de leur lecture sociologique.

* *
 *

Pour conclure, on se pose la question de savoir si des témoignages tirés de l'histoire soviétique et librement réécrits, coupés, arrangés et placés hors contexte historique et temporel peuvent être livrés et reçus comme tels. Matière première pour la fiction ou document historique ? Certes, Svetlana Alexievitch elle-même n'insiste pas sur le côté documentaire de son œuvre, en la qualifiant de « romans de voix », mais le fait même d'indiquer les noms, l'âge, la fonction de chaque personne interrogée entretient la confusion chez le lecteur par la mise en œuvre d'une esthétique du témoignage. Mais une esthétique du témoignage est-elle possible sans éthique du témoignage ? On est en droit de se demander, si les livres d'Alexievitch n'avaient pas ces mentions de noms de témoins et qu'elle les avait présentés comme de la fiction (en somme, la littérature de fiction est le plus souvent inspirée des histoires réelles), quel aurait été la réception de cette œuvre ? Aurions-nous eu le même engouement que provoque chez le lecteur le sentiment de vérité ? Serions-nous bouleversés par ces histoires dont beaucoup nous seraient parues, du coup, incroyables ? Le récit prend ici son caractère d'authenticité et de vérité qui exerce un travail émotionnel sur celui qui le reçoit. C'est la fonction de la télé-réalité et de l'exposition généralisée du « vrai malheur » des « vrai gens » qui a gagné les médias depuis quelques années et qui substitue à la critique politique des problèmes sociaux un espace intime dominé par les affects et le psychisme. L'exemple de l'œuvre d'Alexievitch et de sa réception nous montrent à la fois les enjeux et les limites d'une littérature de témoignage qui ne serait pas fermement enracinée dans une perspective critique et historique ainsi que les limites d'une « dissidence » ou d'une « discordance » qui ne serait pas restituée avec précision dans son contexte historique. Le témoignage a, à coup sûr, sa place dans l'œuvre littéraire, d'autant plus que depuis la Shoah et la Seconde Guerre mondiale, le rapport entre le témoignage et l'histoire est repensé à grands frais. Mais la responsabilité du témoin face à la mémoire collective engage tout autant l'acteur que le narrateur, surtout lorsqu'il s'agit de deux personnes différentes. François Dosse³⁴

³⁴ In *Témoignage et écriture de l'histoire*. Décade de Cerisy, 21-31 juillet. Paris, L'Harmattan, 2003. 480 p.

insiste sur l'articulation nécessaire du témoignage, mémoire irremplaçable mais insuffisante, et du discours de la socio-histoire, travail indispensable d'analyse explicative et compréhensive. Si, pour reprendre la formule chère à Paul Ricoeur, le témoignage a d'autant plus sa place dans la littérature que les générations présentes entretiennent une *dette envers le passé* (et envers le futur avec l'avenir contaminé de Tchernobyl), ce qui conduit à donner la parole aux « sans parole », aux vaincus de l'histoire, il implique en retour de redoubler de précaution face aux usages de la mémoire, mémoire aveugle, prisonnière d'imaginaires sociaux et historiques particuliers que le narrateur ne saurait faire passer pour des universaux. En ce sens, l'oeuvre de Svetlana Alexievitch, qui appartient à un genre littéraire particulier basé sur une construction avec une très forte charge émotionnelle où les témoins sont transformés en porteurs « types » de messages idéologiques, devrait être évaluée avec des critères littéraires, au lieu d'y chercher des vérités documentées comme l'a trop souvent fait la presse française et internationale.