

Université de Tartu
Collège des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Liudmyla Parfeniuk

Entre contradiction et réconciliation : l'identité liminale de l'auteure dans *La Guerre n'a pas un visage de femme* de Svetlana Alexievitch

Mémoire de Master

Sous la direction de
Tanel Lepsoo

Tartu 2021

« Mais il est également important de comprendre que les textes sur Soi-même ne sont pas gravés dans la pierre. [...] Tant que l'homme est vivant, le texte continue d'être écrit. Vous pouvez vivre, et puis [...] quelque chose vous arrive. A tel point que vous réécrivez mentalement 50 ans de votre vie. Quelque chose de semblable arrive aux textes qui sont à l'intérieur de chacun de nous. »

Svetlana Alexievitch¹

¹ S. Alexievitch. 2020. Interview à Meduza. <https://meduza.io/feature/2020/02/18/ya-vsyu-zhizn-prozhila-v-strane-politsaev>.

Table des matières

INTRODUCTION	4
1. L'hypothèse.....	4
2. Cadre théorique et méthodologique	5
3. La structure	6
4. L'auteure	6
1. PAUL RICŒUR. L'IDENTITÉ NARRATIVE	9
1.1. L'auteure et son but : une histoire de vie mise en intrigue	9
1.2. L'idem et l'ipse : premiers indices de l'ambiguïté de l'auteure	13
1.3. L'invariant relationnel : entre l'amour et la haine pour le passé soviétique	18
2. MIKHAÏL BAKHTINE ET LE SOI DIALOGIQUE.....	24
2.1. Ricœur et Bakhtine : dimensions éthique et esthétique de Soi	24
2.2. Où est l'auteure dans le texte ? A la question de la polyphonie dans <i>La Guerre</i>	26
2.3. Plusieurs voix – une seule conscience ? La bivocalité comme principe clé du roman dialogique.....	31
2.4. Vers une réconciliation des voix opposées : polémique cachée et dialogue caché dans <i>La Guerre</i>	39
3. L'IDENTITÉ À LA FRONTIÈRE : LE CONCEPT DE LIMINALITÉ.....	49
3.1. Liminalité de l'auteure	49
3.2. Communitas : l'espèce humaine comme sujet liminal	51
3.3. Liminalité du sujet soviétique dans <i>La Guerre</i>	52
CONCLUSION.....	59
BIBLIOGRAPHIE.....	66
ANNEXES	69
RESÛMEE.....	71

INTRODUCTION

1. L'hypothèse

Le concept d'identité narrative est multidisciplinaire et profondément ancré dans la psychologie cognitive. Il existe une tradition en psychologie selon laquelle l'identité naît de l'intégration de l'histoire de vie autrement fragmentée. Une telle approche considère que la tâche de constitution du Soi a été accomplie avec succès si une identité cohérente et intégrée est atteinte, et si les rôles ou histoires conflictuels sont résolus en une unité. Cette résolution se produit à travers les histoires sur nous-mêmes que nous interprétons et réinterprétons. (Bruner 1987 : 31)

Une telle approche remonte aux idéaux de rationalisme, d'autonomie personnelle et d'individualisme dont le *Cogito* de Descartes était un précurseur. Le sujet cartésien, autonome et autosuffisant, était compris comme une catégorie absolue non sujette à l'alternative de la permanence et du changement (Ricœur 1990 : 18), qui cherche l'intégration et l'unité.

Une position aussi radicale sur la nature absolue du Soi a ensuite été remise en question par des philosophes tels que Hume et Nietzsche, dont l'opinion non moins radicale suggérait que l'existence même de l'identité devait être mise en doute et que le Soi doit être compris comme une multiplicité d'états changeants, qui défient tout ordre. (Nietzsche 1968 : 269)

Se plaçant entre ces deux positions radicales de « sujet exalté » et de « sujet humilié » (1990 : 27), Paul Ricœur propose une solution qui permet de concilier les deux conceptualisations opposées du Soi. Sa notion *d'identité narrative* permet de rendre compte à la fois de la permanence et du changement du Soi.

L'hypothèse de cette recherche découle de cette idée ricœurienne du Soi à la fois permanent et changeant et peut être formulé comme suit : l'identité de Svetlana Alexievitch, auteure de *La Guerre n'a pas un visage de femme (La Guerre)* est exemplaire de la permanence et du changement comme éléments constitutifs et inséparables de la constitution du Soi.

Par changement, nous entendons cette dimension du Soi de l'auteure qui reste en permanence instable, incertaine et ambiguë. Nous postulons que cette dimension est observable dans l'incapacité de l'auteure à choisir définitivement l'un des paradigmes de valeurs qui constituent son conflit intérieur. Dans le texte de *La Guerre*, cela s'exprime

par la présence d'images contradictoires, par exemple, l'homme soviétique – naïf, mais sincère ; le régime soviétique – source de répression, mais aussi de patriotisme, etc.

Par permanence, nous entendons le processus de formation du Soi de l'auteure, qui se caractérise par un certain mouvement vers l'unité, la stabilité et la cohérence. Nous postulons que ce processus est observable dans le désir de l'auteure de résoudre ses contradictions intérieures et de les réconcilier. Dans le texte de *La Guerre*, ce désir de réconciliation se traduit par des stratégies narratives de « comparaison de l'incomparable ». Ainsi, par exemple, le soldat allemand, l'ennemi, est dépeint comme humain, fragile et digne de sympathie. Alors que le soldat soviétique, le protecteur, est souvent dépeint comme non moins cruel que l'ennemi, etc.

Nous postulons également que cette tendance à la réconciliation devient plus présente dans les dernières éditions de *La Guerre*, ce qui coïncide avec certaines expériences, qui ont influencé le développement personnel de l'auteure.

Finalement, étant donné que la contradiction et la réconciliation sont deux composantes entrelacées et inséparables, qui définissent la constitution du Soi de l'auteure, nous suggérons que son identité devrait être comprise comme liminale.

2. Cadre théorique et méthodologique

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, dans notre recherche nous nous partons de l'idée ricœurienne du Soi. Nous avons choisi le cadre ricœurien car il conceptualise le Soi comme constitutif de la permanence et du changement, ce qui est très pertinent pour l'hypothèse que nous avons proposé. Cependant, si Ricœur considère la permanence et le changement comme des éléments inhérents à l'identité, son argumentation se concentre globalement sur le devenir du Soi comme sur le processus de recherche d'unité, d'ordre et de finitude. Il développe les notions d'idem et d'ipse pour montrer que le processus de formation du Soi n'est pas si simple. Cependant, il s'agit toujours d'un processus, d'un mouvement vers une certaine destination finale, une version « meilleure », plus cohérente du Soi. Tout en reconnaissant que le Soi est à la fois permanent et changeant, Ricœur plaide néanmoins pour la permanence.

Par conséquent, même si nous utilisons la conceptualisation de Ricœur comme point de départ, nous avons également recours au cadre théorique, qui fournit un argument non moins étendu en faveur de la dimension changeante et instable du Soi. Nous pensons que la théorie du *Soi dialogique* de Mikhail Bakhtine fournit un tel cadre. En outre, Bakhtine

propose des dispositifs qui permettent de traduire la réflexion philosophique sur Soi en analyse littéraire.

Compte tenu de la discussion ci-dessus, notre recherche sera structurée comme suit.

3. La structure

Dans la première partie, nous donnerons un aperçu plus détaillé du concept d'identité narrative de Ricœur. Nous parlerons notamment de notions telles que la *mise en intrigue*, *l'identité-idem*, *l'identité-ipse*, *l'invariant relationnel*. Ces catégories théoriques seront illustrées par des exemples tirés de *La Guerre* et en lien avec les expériences de vie de l'auteure. Une telle analyse théorico-empirique nous fournira une première indication sur le trait essentiel de l'identité de l'auteure. Ce trait essentiel, comme nous le verrons, est celui du dualisme, de l'ambivalence et de « l'entre-deux ».

Dans la deuxième partie, nous présenterons la théorie du Soi dialogique de Bakhtine et expliquerons comment elle est compatible avec la vision de Ricœur. Cette explication est nécessaire pour démontrer qu'en introduisant Bakhtine nous ne nous écartons pas de la compréhension fondamentale du Soi par Ricœur. Aussi, dans la deuxième partie, nous présenterons des concepts bakhtiniens comme *polyphonie*, *bivocalité* et leur principe sous-jacent de *Soi dialogique*. Ces concepts nous aideront de délimiter plus clairement la subjectivité de l'auteure dans le texte de *La Guerre* et effectuer une analyse plus nuancée de son identité.

Le troisième partie visera de synthétiser les résultats de chapitres précédents. Après avoir discuté des traits et processus spécifiques de la formation de l'identité de l'auteure, nous essaierons de les unir sous un dénominateur commun. Nous soutiendrons que le concept de *liminalité* est un tel dénominateur.

Dans la conclusion, nous présenterons les résultats de notre étude et proposerons une réflexion plus détaillée sur les théories de Bakhtine et Ricœur pour suggérer comment elles peuvent se compléter dans les études du Soi.

4. L'auteure

Svetlana Alexievitch, écrivaine biélorusse et prix Nobel de 2015, est un bon exemple de personne dont l'identité est fondée sur la multiplicité et la contradiction. Née dans une famille multiculturelle de mère ukrainienne et de père biélorusse, elle appelle l'Ukraine et la Biélorussie ses foyers et ne peut s'imaginer sans la culture russe (CN 2015). Fille d'un père communiste convaincu et petite-fille d'une grand-mère anticommuniste, il lui

a fallu du temps pour passer de la croyance en l'homme soviétique idéal à la compréhension de la contradiction de cet homme (Шапран 2004). On peut dire que c'est à l'étude de l'homme qu'elle a consacré toute sa carrière littéraire.

Ses romans polyphoniques du genre hybride de la fiction documentaire sont regroupés dans le cycle *Voix de l'utopie*. Dans ces ouvrages littéraires elle se concentre sur les sentiments des personnes ordinaires, qui ont été témoins des tragédies de l'Union soviétique : la Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Afghanistan, l'accident de Tchernobyl², l'effondrement de l'Union soviétique. En donnant la parole à un « petit homme » elle tente d'écrire l'histoire de son âme à travers le prisme des événements traumatiques qu'il a traversés.

Alexievitch, qui se dit investigatrice de l'âme humaine, n'a pratiquement jamais fait l'objet d'une recherche similaire. Les chercheurs de son œuvre littéraire se concentrent sur les problèmes de poétique (Гурска 2019) ; de genre (Крылов 2014 ; Vukas 2014 ; Hniadzko 2013) ; de mémoire et de traumatisme (Theocharis 2019) ; de témoignage (Lindbladh 2017).

Notre intérêt pour la recherche de l'identité de l'auteure a été suscité par les critiques de la méthode littéraire d'Alexievitch. Quelques spécialistes (Ackerman, Lemarchand 2009 ; Myers 2017 ; Pikham 2016) ont remarqué qu'Alexievitch réécrit les textes de ses livres d'édition en édition. Par exemple, le texte du premier livre d'Alexievitch, *La guerre n'a pas un visage de femme*, a été réécrit pour son édition française en 2004, puis pour l'édition russe en 2012. Cette méthode littéraire s'explique en partie par le désir de l'auteure de restaurer le matériel censuré lors de la première parution du livre en 1985. Cette information est publiquement disponible et est évoquée par Alexievitch elle-même dans de nombreuses interviews. Cependant, à l'instar des chercheurs mentionnés ci-dessus, nous avons remarqué des modifications dans le texte, qui pourraient difficilement être ancrées dans des motifs idéologiques, par exemple : expressivité accrue du texte, changements dans la voix de l'auteure, attribution des paroles d'un témoin à un autre. La présomption générale de notre recherche est que ces changements résonnent avec les changements qu'Alexievitch subissait en tant que personne. Par conséquent, ils peuvent être interprétés comme les marqueurs du développement de son histoire personnelle. Les

² Nous utilisons l'orthographe conforme aux règles de translittération de l'ukrainien : Чорнобиль — Tchernobyl

trois éditions de *La guerre* (1985, 2004, 2012³), que nous incluons dans notre corpus, racontent donc implicitement l'histoire de vie de l'auteure dans son évolution.

³ Dans cette recherche, nous utiliserons l'édition de *La Guerre n'a pas un visage de femme* de 2019, qui est basée sur celle de 2012

1. PAUL RICŒUR. L'IDENTITÉ NARRATIVE

Le lien inextricable entre l'histoire de la vie et le récit est quelque chose que Paul Ricœur tente de prouver dans son ouvrage en trois volumes *Temps et récit*. Ricœur affirme que l'expérience humaine est confuse, sans forme et nécessite un ordre. (1983 : 12) Il s'appuie sur le *mythos* (intrigue) d'Aristote pour affirmer que c'est par la *mise en intrigue* que nous pouvons organiser notre existence confuse en un tout cohérent. La mise en intrigue, selon Ricœur (1983 : 43), est un processus cyclique et se produit à travers trois moments mimétiques :

1. *mimesis I* (préfiguration) – le moment de l'exposition aux récits au sens large (discours politiques, productions culturelles, événements de la vie, etc.) ;
2. *mimesis II* (configuration) – le moment de la création de récits proprement dits ;
3. *mimesis III* (refiguration) – le moment de la réponse au récit et de sa réintroduction dans le monde.

L'expérience de vie est donc rapprochée à un récit fragmenté, qui se développe et qui, dans ce développement, cherche à atteindre un moment d'intégration dans une unité. Le Soi pour Ricœur naît comme le résultat de la correction et de la rectification de ces récits dispersés :

Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. [...] l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] ... un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même. (Ricœur 1985 : 443-445)

Comme point de départ de notre réflexion sur le Soi ricœurien, nous voudrions illustrer ce principe fondamental sur lequel repose le processus de constitution de Soi. Plus précisément, nous proposons la lecture d'une partie de *La Guerre* comme une qui retrace implicitement la propre histoire de l'auteure. A savoir, nous voudrions suggérer que l'événement qui s'est produit dans la vie de l'écrivaine l'a entraînée dans le mouvement cyclique de révision de l'objectif de son livre, qui est différent à chaque édition.

1.1. L'auteure et son but : une histoire de vie mise en intrigue

Il n'y a probablement rien de plus important et, peut-être, plus personnel pour un écrivain que le but de son projet, de son livre. Le but donne le ton, il délimite l'horizon d'attente et guide l'interprétation. Comme Alexievitch écrit un livre inhabituel sur la guerre, un livre qui diffère du canon littéraire des récits de guerre, elle prend son temps pour

expliquer son but. Les chapitres d'introduction fournissent une explication détaillée sur le genre de livre, les raisons pour lesquelles elle a choisi ce genre et ce thème et ce qui l'a motivée. Si on la lit isolément des deux autres éditions, l'édition de 1985 se concentre sur deux objectifs majeurs : écrire la guerre des femmes et écrire une histoire des sentiments ou autrement dit, écrire sur l'homme dans la guerre :

La Guerre 1985

Ex. 1. Et je veux parler d'elles, **les filles** du quarante-et-unième, ou plutôt, elles vont parler d'elles, de leur guerre (p. 58)

Ex. 2. Il y aura peut-être peu de matériel militaire et spécial dans ces histoires (l'auteure ne s'est pas fixé une telle tâche), mais il y a un excès de **matériel humain** [...].

Les éditions de 2004 et 2019 reprennent ces objectifs :

La Guerre 2004, 2019

Ex.3. Je veux écrire l'histoire de cette guerre... Une histoire **féminine**... (p.10)

Ex.4. Je n'écris pas sur la guerre, mais sur **l'homme dans la guerre**. J'écris non pas une histoire de la guerre, mais **une histoire des sentiments**. (p.15)

Cependant, dans l'édition de 2004, nous voyons apparaître un nouvel objectif – celui d'écrire la vérité, la vérité *sans fausseté de sentiments* :

La Guerre 2004

Ex.5. Mon but : avant tout obtenir **la vérité** de ces années-là. De ces jours-là. Une vérité **débarrassée de toute fausseté de sentiments**. (p.14)

Le sujet de la vérité par opposition aux sentiments devient, pour une raison quelconque, important pour l'écrivaine. Dans l'édition de 2019, cette opposition de la vérité et des sentiments, de la « réalité qui nous entoure » et de la « réalité qui est à l'intérieur de nous » devient encore plus importante pour l'auteure. Elle lui consacre un sous-chapitre entier, qui est absent dans les éditions de 1985 et 2004 et qui commence par les mots qui signalent à quel point elle est déterminée à faire comprendre ce qu'elle s'apprête à dire :

La Guerre 2019

Ex. 6. **Encore une fois sur la même chose**... Je m'intéresse **non seulement à la réalité** qui nous entoure, mais aussi à **la réalité qui est à l'intérieur de nous**. Ce n'est **pas l'événement en lui-même qui m'intéresse, mais les sentiments**. Disons juste – l'âme de l'événement. **Pour moi, les sentiments sont la réalité**. Et l'histoire ? C'est dans la rue. Dans la foule. Je crois **qu'il y a une part d'histoire en chacun de nous**. [...] **Nous écrivons le livre du temps ensemble. Chacun crie sa vérité. Le cauchemar des teintes**.

La lecture comparative des introductions des trois éditions montre un développement évident de l'objectif que l'auteure se fixe et un changement dans sa voix⁴. Dans l'édition de 1985, Alexievitch veut écrire la guerre des femmes, la guerre des sentiments. Dans l'édition de 2004, elle indique également qu'elle veut écrire « la vérité débarrassée de fausseté de sentiments ». Dans l'édition de 2019, elle semble vraiment préoccupée par l'interrelation entre la vérité et les sentiments et veut s'assurer qu'elle est bien comprise, ce dont la phrase « encore une fois sur la même chose » semble être une indication convaincante.

Pourquoi ce changement ? Quelle pourrait être la raison de cette préoccupation croissante pour la vérité et les sentiments ? Pourquoi Alexievitch est-elle si déterminée à se faire comprendre et à être claire ? Que s'est-il passé dans son expérience temporelle qui aurait pu influencer son identité et son récit ?

Nous voudrions écarter d'emblée la raison officielle de la réécriture des textes, qui a été mentionnée au début de cette recherche : la nécessité de restaurer les morceaux retirés par la censure soviétique. Les exemples cités ne semblent pas être en conflit avec l'idéologie soviétique, en fait, ils ne semblent pas du tout chargés idéologiquement. En outre, les éditions de 2004 et de 2019 contiennent des chapitres qui indiquent clairement ce qui a été supprimé dans l'édition initiale, soit par Alexievitch elle-même, soit par les censeurs. Ces chapitres contiennent les épisodes qui discréditent l'image du soldat soviétique, ou celle de la femme soviétique héroïque, ou des descriptions des répressions staliniennes après la fin de la guerre, mais pas un mot sur la tension entre la vérité et les sentiments. Nous sommes donc enclines à chercher l'explication ailleurs. Et nous sommes tentée de la chercher dans une histoire vraie liée à un autre livre d'Alexievitch.

En 1990, Alexievitch a publié son livre sur la guerre en Afghanistan, *Les Cercueils de zinc*. Le livre présente les témoignages des personnes touchées par la guerre en Afghanistan (1979-1989) : officiers, infirmières, mères et fils qui décrivent la guerre et ses effets durables. Quelques années plus tard, un groupe de mères de vétérans, ainsi que les vétérans eux-mêmes, ont poursuivi Alexievitch pour « déformation et falsification des récits des Afghans [les anciens soldats soviétiques qui ont servi en Afghanistan] et de leurs mères. » (Alexievitch 2019 : 247) En effet, les procédures judiciaires tournent autour de la question de la vérité et de ce que les parties adverses considèrent comme vrai

⁴ Veuillez consulter l'Annexe 1, *Le but*, pour une comparaison des cas où l'auteure indique son but dans les trois éditions.

ou faux dans le cadre de la littérature documentaire. L'argument principal des accusateurs peut être résumé par les mots d'une des mères :

Les Cercueils de zinc 2019

Ex. 7. L'image du fils dans mon esprit ne correspond pas entièrement à celle qui figure dans le livre. (p. 254)⁵

Alexievitch répond à cela dans sa déclaration au tribunal :

Les Cercueils de Zinc 2019

Ex. 8. Que suis-je censé défendre ? Mon droit d'écrivaine de **voir le monde comme je le vois** ? [...] qu'il existe **le vrai et le vraisemblable**, qu'un document artistique n'est pas un certificat de commissariat militaire ou un ticket de tramway. [...] Je recueille des détails, **des sentiments** non seulement d'une seule vie humaine, mais de tout l'air du temps, de son espace, de ses voix. [...] J'écris **l'histoire** moderne et actuelle. Des voix vivantes, des destinées vivantes. (p. 294)

Comme on peut le voir, les arguments de l'écrivaine tournent autour des questions de la vérité, du vraisemblable, des sentiments et de l'histoire. N'avons-nous pas déjà entendu ces mots quelque part ? N'étaient-ils pas au cœur du message que l'auteure a tenté de faire passer avec tant d'assiduité dans les éditions de *La Guerre* de 2004 et 2019 ? Ainsi, les phrases de l'exemple 7 mentionné ci-dessus (« nous écrivons le livre du temps ensemble, » « chacun crie sa vérité, » « le cauchemar des teintes ») ne nous ramènent-elles pas à la salle de la cour, où tout le conflit portait essentiellement sur « la vérité débarrassée de fausseté de sentiments » ? Et l'on ne saurait nier le souhait naturel de quelqu'un qui était dans une telle difficulté de se protéger contre ce genre de problèmes à l'avenir et, par conséquent, de répéter et de clarifier sans cesse son but : « encore une fois sur la même chose... ».

Une légère nuance reste à clarifier à notre avis. Pourquoi le sous-chapitre commençant par « encore une fois sur la même chose... » est absent dans l'édition française de 2004 et ne figure que dans l'édition russe, réécrite en 2012 ? Il n'y a pas de censure soviétique en 2004 et les événements de la cour sont plus proches chronologiquement, c'est pourquoi Alexievitch aurait pu être encore plus désireuse d'insérer un passage qui la protégerait d'accusations de manipulation de la vérité. Cependant, dans l'édition de 2004, elle se limite à une simple mention de « la vérité débarrassé de fausseté de sentiments. » La

⁵ La traduction des exemples de *Cercueils de zinc* en français est la nôtre. Pour les exemples tirés de *La Guerre*, nous avons utilisé, dans la mesure du possible, la traduction telle qu'elle figure dans l'édition française de 2004. Si un passage de l'édition russe était absent à l'édition française, nous avons fourni notre traduction.

réponse peut à nouveau être liée à une expérience concrète de sa vie. En 2004, elle vivait à Paris et son livre devait être publié en France et en français. Il aurait été difficile de la poursuivre en justice dans ces circonstances. L'édition de 2012, par contre, était destinée au public russophone, qui était beaucoup plus sensibilisé aux événements décrits dans le livre et donc plus sensible à leur égard. C'est pourquoi il est plus facile de supposer que l'auteure était plus prudente et a consacré plus d'efforts à expliquer son but et sa méthode littéraire.

Ainsi, le procès concernant *Les Cercueils de zinc* est devenu le moment qui a « préfiguré » le retour de l'auteure sur l'objectif de son autre projet littéraire. L'histoire de sa vie réelle se mêle au récit de *La Guerre*. De plus, exposé aux différents contextes dans lesquels le récit a été produit, le but se rectifie encore et encore. L'histoire personnelle de l'auteure a été configurée sur les pages de son livre.

Un autre point qui mérite l'attention ici est la persistance de l'auteure à défendre son droit de « voir le monde comme je le vois. » Comme nous tenterons de le montrer dans les prochains sous-chapitres, cette recherche de sa propre vérité est devenue ce qui peut être considéré comme le force motrice du devenir de son identité.

1.2. L'idem et l'ipse : premiers indices de l'ambiguïté de l'auteure

Ricœur introduit la notion d'identité narrative à la fin de *Temps et récit III*. C'est là qu'il parle également pour la première fois de ses deux composantes constitutives : l'identité-idem et l'identité-ipse. Cette division est ce qui différencie fondamentalement sa théorie du Soi des autres, car elle permet, selon Ricœur, de surmonter le dilemme de la conceptualisation de l'identité soit comme résistante à un changement, soit comme intrinsèquement instable et mutable. L'identité narrative, dit Ricœur, composée de l'élément idem (i.e. le mêmeté, l'immuable dans le temps) et l'élément ipse, qui ne rejette pas l'altérité, le changement, rend compte des deux : la dimension permanente et la dimension variable dans le processus de constitution du Soi. (1985 : 443) L'identité narrative ricœurienne prend naissance à l'intersection de l'idem et de l'ipse. Dans ce sous-chapitre, nous nous concentrerons sur les deux principales composantes de l'identité narrative : idem et ipse, et nous tenterons d'expliquer comment elles se croisent. Nos réflexions seront illustrées par des exemples.

Ricœur comprend l'identité-ipse comme une identité qui permet le changement. Le mot « permet » est important ici, car il implique que tout en permettant le changement, l'identité-ipse est une forme de permanence tout comme identité-idem. Ricœur compare

la permanence de l'identité-idem à la permanence que l'on trouve dans le caractère et la permanence de l'identité-ipse à celle que l'on trouve dans le maintien de notre parole ou, comme il le dit, « maintien de Soi » : « nous disposons en fait de deux modèles de permanence dans le temps que je résume par deux termes à la fois descriptifs et emblématiques : le *caractère* et la *parole tenue*. » (Ricœur 1990 : 143) Ces deux formes de permanence, poursuit-il, ne sont jamais isolées l'une de l'autre. Le caractère est une représentation extrême de « mêmeté », mais il n'abolit jamais l'ipseité, tandis que la permanence du maintien de la parole est la représentation extrême de l'identité-ipse : « la polarité de ces deux modèles de permanence de la personne résulte de ce que la permanence du caractère exprime le recouvrement quasi complet l'une par l'autre de la problématique de l'*idem* et de celle de l'*ipse*, tandis que la fidélité à soi dans le maintien de la parole donnée marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même. » (Ricœur 1990 : 143)

Nous pensons que nous avons trouvé des cas intéressants dans le livre d'Alexievitch, où les modifications narratives introduites par l'auteure illustrent un tel entrecroisement entre l'*idem* et l'*ipse*. Ainsi, nous dirions que les changements dans la voix de l'auteure, enracinés dans son identité-idem trouvent leur continuation dans la voix des personnages et, ainsi, signalent l'identité-ipse de l'écrivaine. Afin de soutenir notre hypothèse, il est important de : 1) prouver que les changements dans la voix de l'auteure sont vraiment enracinés dans son caractère ; 2) expliquer la différence entre les deux types de permanence – celle du caractère et celle de la parole tenue.

Commençons par la première tâche. Ricœur dans *Soi-même comme un autre* définit ainsi le caractère : « Le caractère, dirais-je aujourd'hui, désigne l'ensemble des dispositions durables à *quoi* on reconnaît une personne. » (1990 : 146) Puis il poursuit en montrant que ces dispositions sont en partie formées par l'ensemble des identifications acquises par lesquelles l'autre entre dans le Soi. Cet autre, représenté par les normes, les valeurs, les idéaux et les modèles dans lesquels nous nous reconnaissons, contribue, ainsi, à la formation de notre identité.

Il semble que les valeurs d'Alexievitch ont été formées sous l'influence de deux figures qui lui étaient importantes : son père et sa grand-mère ukrainienne. C'est à ces deux personnes qu'elle fait le plus référence lorsqu'elle parle de son enfance et des années de formation de sa personnalité. Elle mentionne son père, un communiste convaincu, comme quelqu'un qui « ne partage pas mes convictions, mais il m'aime ». (Brunswic 2015)

Tandis que grâce à sa grand-mère, qui « n’aimait ni les bolcheviques, ni les Allemands » Alexievitch « a commencé à voir le monde autrement⁶. » (Brunswic 2015)

Ces valeurs polaires acquises auprès d’une grand-mère anti-communiste et d’un père pro-communiste semblent avoir formé une disposition du caractère d’Alexievitch, qui se caractérise par une incapacité à condamner définitivement l’homme soviétique. C’est ainsi qu’elle parle de son père (qui ne partageait pas ses convictions) dans son discours pour le prix Nobel :

Mon père, qui est mort il n’y a pas longtemps, a cru au communisme jusqu’au bout. Il avait gardé sa carte du Parti. Je ne peux pas prononcer le mot *sovok*, ce terme méprisant qui désigne aujourd’hui ce qui est soviétique, il faudrait que j’appelle comme ça mon père, des gens qui me sont proches, des gens que je connais. Des amis. Ils viennent tous de là-bas, du socialisme. Il y a parmi eux beaucoup d’idéalistes. De romantiques. (CN 2015)

Cette position ambiguë vis-à-vis du peuple soviétique et plus généralement envers son passé soviétique trouve également sa place dans les éditions de 2004 et 2019 de *La Guerre* : même si Alexievitch déteste le régime soviétique, elle parle avec tendresse de l’homme soviétique :

La Guerre 2019

Ex. 9. Le temps est aussi ma Patrie... Mais je les aime toujours. Je n’aime pas leur temps, mais je les aime. (p.25)

La Guerre 2004, 2019

Ex.10. Au fil de ces jours, je suis tombée amoureuse de notre passé et en même temps l’ai pris en détestation. (p. 30, 32)

La Guerre 2004, 2019

Ex.11. Il a malgré tout bel et bien existé, l’homme soviétique. Il ne ressemble pas aux autres. Des hommes de cette sorte, je crois qu’il n’y en aura jamais plus. [...] Mais je les aime. Je les admire. Oui. Ils avaient le Goulag, mais ils ont eu aussi la Victoire. (p. 19)⁷

Nous ne pensons pas qu’il soit nécessaire de passer plus de temps à expliquer que ces exemples signalent l’identité-idem de l’auteure. Il nous semble que cela ressort clairement de l’analyse que nous avons fournie ci-dessus. Il est plus intéressant, à notre avis, d’examiner les cas où les personnages du livre (à la suite de modifications apportées par l’auteure) expriment des convictions et des idées qui coïncident avec celles de l’auteure.

⁶ Voir d’autres interviews où Alexievitch parle de son père et sa grand-mère : <https://www.lefigaro.fr/livres/2015/10/08/03005-20151008ARTFIG00125-svetlana-alexievitch-nobel-de-litterature-je-ne-suis-pas-une-heroine.php>, <https://www.philomag.com/articles/svetlana-alexievitch-jecris-lhistoire-des-ames>

Nous supposons que c'est à ces moments que l'identité-idem et l'identité-ipse s'entrecroisent. Pour rendre notre argumentation plus claire, nous devons d'abord accomplir la seconde tâche mentionnée au début de ce sous-chapitre : expliquer la différence entre les deux types de permanence – celle du caractère et celle de la parole tenue.

Nous avons déjà mentionné que l'identité-idem est comprise par Ricœur comme la permanence que nous trouvons dans le caractère et l'identité-ipse comme la permanence que nous trouvons dans le fait de tenir notre parole. Selon Ricœur, les dispositions de caractère, mentionnées ci-dessus, se forment non seulement à travers des identifications acquises à travers des valeurs et des normes, mais aussi par le biais d'habitudes. « A la notion de disposition se rattache celle d'habitude, [...] l'habitude donne une histoire au caractère ; mais c'est une histoire dans laquelle la sédimentation tend à recouvrir et, à la limite, à abolir l'innovation qui l'a précédée. [...] C'est cette sédimentation qui confère au caractère la sorte de permanence dans le temps que j'interprète ici comme recouvrement de l'ipse par l'idem. » (Ricœur 1990 : 146) La permanence du caractère est donc comparable à la sédimentation.

Par contre, la permanence de la parole tenue est décrite comme suit : « Une chose est la persévérance du caractère ; une autre, la persévérance de la fidélité à la parole donnée. Une chose est la continuation du caractère ; une autre, la constance dans l'amitié. [...] quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination, je « maintiendrai ». » (Ricœur 1990 : 148–149)

La sédimentation du caractère est ainsi opposée à une décision délibérée, à un choix de rester fidèle à une parole donnée et de « maintenir ». Cette idée de la *décision délibérée* de maintenir sera essentielle pour observer l'entrecroisement entre l'identité-idem et l'identité-ipse dans l'analyse des exemples qui suivent ci-dessous.

Alexievitch réécrit ses textes. Dans les éditions de 2004 et 2019, nous trouvons un exemple d'une telle réécriture : un passage plus court de l'édition de 1985 a été complété par quelques phrases supplémentaires (mises en évidence en gras) :

La Guerre, 2004, 2019

Ex.12. ...En juin 1943, à Koursk, on nous remet le drapeau du régiment. Or, notre régiment, le régiment spécial de transmissions, le 129^e de la 65^e armée, était déjà composé à quatre-vingts pour cent de femmes. Et voici ce que je veux vous montrer pour que vous ayez une idée... Ce qui se passait dans nos âmes : **car des gens comme ceux que nous étions alors, il n'y en aura probablement plus jamais. Jamais ! Des gens aussi naïfs, aussi sincères ! Aussi aimants et aussi croyants.** Lorsque notre commandant de régiment a reçu le drapeau

et donné l'ordre : « Régiment, sous le drapeau ! A genoux ! » Nous nous sommes toutes senties heureuses. (p. 65, 63)

On en trouve un autre exemple dans l'édition russe de 2019, où l'une des personnages, Alexandra Ivanovna Khromova commence son propos par les mots suivants :

La Guerre, 2019

Ex.13. **Je vais rester comme ça jusqu'à la fin... Comme nous étions à l'époque. Oui, naïve, oui, romantique. Aux cheveux gris... Mais c'est moi !** Mon amie Katia Simakova était un agent de liaison des partisans. Elle avait deux filles. [...] Elle les prenait par la main et s'en allait parcourir la ville pour repérer quels engins militaires y étaient garés et à quelle place. (p.275)

En route pour voir l'une de ses interlocuteurs, Alexievitch rencontre dans le train deux hommes qui s'avèrent être des vétérans de guerre. Ils se mettent à parler. Elle inclut le dialogue dans le livre. Le début de leur conversation dans l'édition de 1985 diffère de celui de 2004 et 2019 :

La Guerre 1985

Ex.14. – Les jeunes ne comprennent pas les difficultés...

– Ils comprennent... Nous n'aurions pas dû dire cela d'eux.

– Non, ils ne veulent pas comprendre parce que nous leur avons donné une vie facile. (p.116)

Dans les éditions de 2004 et 2019, le passage sur la jeunesse est absent. Le texte suivant est ajouté à la place :

La Guerre 2004, 2019

Ex.15. Nous sommes une espèce en voie de disparition. Des mammouths ! Nous appartenons à une génération qui croyait qu'il y avait quelque chose de plus grand que la vie humaine. La Patrie. L'Idéologie. Et, bien sûr, Staline. Pourquoi mentir ? On dit chez nous qu'on ne change pas les paroles d'une chanson. (p.104, 100).

Bien entendu, nous ne pouvons pas exclure la possibilité que les mots ajoutés dans les éditions ultérieures appartiennent aux personnages eux-mêmes. Nous pouvons également admettre que ces phrases ont pu être supprimées par la censure soviétique (peut-être, décrire un citoyen soviétique comme « naïf » et « romantique » était-il découragé). Cependant, il est plus important de se rappeler qu'il s'agit ici d'une auteure qui réécrit ses textes et qui fait un choix sur ce qu'il faut inclure ou non dans la nouvelle version. Il s'agit, donc, du processus de sélection du matériel, en d'autres termes, de *prise de décision*. Le principe qui guide cette décision semble être lié à la disposition de l'auteure, qui a été décrite précédemment comme oscillant entre la haine pour le régime soviétique et tendresse pour le peuple soviétique. Cette tendresse semble motiver le choix de texte

(du moins dans les exemples analysés) et crée une image de l'homme soviétique, qui coïncide avec celle de l'auteure. Les valeurs de l'auteure trouvent, ainsi, leur continuation dans ses personnages. Peut-on dire alors qu'en décidant de continuer ses propres croyances dans les mots de ses personnages, Alexievitch démontre la fidélité à soi ? Elle décide de rester fidèle à elle-même, de « maintenir ». Ainsi, la permanence du caractère rencontre la permanence de la parole tenue. L'identité-idem s'entrecroise avec l'identité-ipse.

Les exemples analysés dans cette partie de notre recherche illustre la nature de l'identité narrative comme étant celle qui inclut à la fois l'idem et l'ipse – la permanence et le changement. Ils ont également permis de localiser certaines qualités remarquables de l'identité de l'auteure, comme l'ambiguïté et l'incertitude par rapport à son passé soviétique. Dans le sous-chapitre qui suit, nous tenterons d'étayer l'hypothèse qui se dessine des résultats du présent sous-chapitre : l'ambiguïté de l'auteure est un élément très persistant de sa personnalité. Nous baserons notre analyse sur la notion *d'invariant relationnel* de Paul Ricœur.

1.3. L'invariant relationnel : entre l'amour et la haine pour le passé soviétique

Le sous-chapitre précédent s'est principalement concentré sur deux aspects de l'identité personnelle : l'identité en tant que « mêmeté » et l'identité en tant que l'ipséité. L'identité narrative n'a été envisagée que sous l'angle de ces deux formes d'identité personnelle et leur a été quelque peu subordonnée en ce sens qu'elle a été présentée comme un simple reflet des changements de l'identité personnelle de l'auteure.

Dans le présent sous-chapitre, nous voudrions changer de perspective et mettre au premier plan l'identité narrative et son rôle important dans la constitution de l'identité personnelle. L'importance de ce rôle est due au fait que l'identité narrative, selon Ricœur, a une fonction de médiateur entre identité-idem et identité-ipse. Dans cette médiation, l'identité narrative s'équilibre entre les traits de l'idem immuable et de l'ipse dynamique et les « distille » en quelque chose que l'on peut appeler le noyau de l'identité personnelle ou, comme le dit Ricœur, « l'invariant relationnel ». (1990 : 142) En d'autres termes, nous allons essayer de voir s'il y a quelque chose d'invariant, d'inchangeable dans la personnalité d'Alexievitch qui se trouve derrière des changements qu'elle apporte au récit et que l'on pourrait attribuer à son identité narrative.

Nous avons vu dans le sous-chapitre précédent comment les changements dans le texte liés aux valeurs de l'auteure indiquent l'identité-idem lorsqu'ils apparaissent comme mots de l'auteure, mais aussi l'identité-ipse lorsque nous les retrouvons dans les paroles des personnages. Nous avons ainsi illustré le processus d'oscillation entre idem et ipse – processus effectué par l'identité narrative, selon Ricœur. Pour remplir la tâche que nous nous sommes fixée dans le présent sous-chapitre, il semble raisonnable de poursuivre l'analyse des cas qui met en évidence un tel équilibre afin de déterminer s'il y a quelque chose de stable et d'immuable qui les unit. À la recherche de tels cas, nous aimerions revenir à l'épisode déjà évoqué : le procès en raison des modifications textuelles dans *Les Cercueils*.

On se souvient que le procès qui, comme on le supposait, était au cœur des changements d'objectif de l'auteure dans *La Guerre*, était axé sur la question de la vérité et d'une représentation fidèle des paroles des personnages. Si nous creusons un peu plus profondément cette situation et examinons les changements textuels controversés dans *Les Cercueils*, nous voyons que ces changements nous ramènent aux différentes croyances que les adversaires avaient à propos de la guerre en Afghanistan, en d'autres termes – à leurs valeurs.

Au tribunal, l'une des mères accusatrices a déclaré :

Les Cercueils de zinc, 2019

Ex. 16. Je n'ai pas dit de telles phrases lorsque j'ai soupçonné l'intention de mon fils d'aller en Afghanistan : « Tu ne seras pas tué là-bas pour ta patrie... Vous serez tué pour quelque chose d'inconnu... La patrie peut-elle vous envoyer mourir... » Je l'y ai envoyé moi-même. Moi-même ! (p.258)

Loin de nous l'idée de prendre parti dans ce litige et de soutenir soit les accusateurs, soit le défendeur, mais il est, quand-même, intéressant de noter comment ce passage semblent faire écho aux propres convictions de l'auteure sur la guerre d'Afghanistan. Quelques pages plus tard, Alexievitch raconte sa conversation avec la mère d'un ancien combattant afghan, qu'elle a rencontré dans le train. Cet épisode n'est pas lié au procès :

Les cercueils de zinc, 2019

Ex. 17. Nous étions dans le train... Et dans le compartiment, une des femmes a dit être la mère d'un officier mort en Afghanistan. Je comprends... C'est une mère, elle pleure. Mais j'ai dit.. : « Votre fils est mort dans la mauvaise guerre... Dushman⁸ défendait sa patrie... » (p. 268)

⁸ Dushman (du dari « ennemi ») – le mot utilisé par les soldats soviétiques en Afghanistan pour appeler les moudjahidin afghans.

Nous observons à nouveau comment les valeurs de l'auteure entrent en résonance avec celles des personnages de son livre. Nous n'avons pas d'autre édition des *Cercueils* pour faire la comparaison et dire avec certitude que le texte a été modifié. Cependant, Alexievitch n'a pas fourni les enregistrements des entretiens à la cour et, par conséquent, les passages controversés ont été déclarés faux. Ses propres paroles devant la cour témoignent également en faveur de modifications délibérées du texte : « Que suis-je censé défendre ? Mon droit d'écrivaine de voir le monde comme je le vois ? » (*Les Cercueils* 2019 : 294) Nous pouvons donc supposer qu'une fois de plus, l'auteure a décidé délibérément d'introduire des modifications dans le texte conformément à ses propres convictions et valeurs. Idem est à nouveau le moteur du changement dans le récit (et signale ainsi ipse). Cependant, cette fois, cet entrecroisement de l'idem et ipse ne nous intéresse pas en soi, mais plutôt comme indication d'un schéma. Nous avons vu un autre exemple, tiré d'un autre livre, où les changements dans la narration sont enracinés dans une position ambiguë de l'auteure concernant l'époque soviétique. Il est également facile de remarquer que contrairement aux exemples du chapitre précédent, cette fois-ci c'est le scepticisme de l'auteure quant au régime soviétique qui motive le choix des idées pour ses personnages. Avant d'affirmer quoi que ce soit et pour être plus convaincante, nous aimerions proposer d'autres exemples, tiré de *La Guerre*, qui manifestent une autre facette de cette position ambiguë, celle qui nourrit des sentiments tendres pour le peuple soviétique.

Dans les éditions de 2004 et 2019, il y a un épisode, qui est absent en 1985. Un journaliste occidental⁹ s'est approché de l'une des personnages, Valentina Thoudaïeva, originaire de Sibérie, lors de son discours au musée. Il la complimente parce qu'elle a l'air jeune et s'étonne vraiment qu'à moins de vingt ans, elle risquait d'aller au front depuis la Sibérie, c'est-à-dire « le bout du monde. » (p. 137, 126) Elle a vite compris que ce qu'il cherchait n'était pas un interview avec elle :

La Guerre 2004, 2019

Ex. 18. En fait vous voudriez savoir s'il n'y a pas eu chez nous de mobilisation totale, qui expliquerait que je me sois retrouvée au front alors que je n'étais encore qu'une écolière, c'est bien ça ? (p. 137, 126)

Le journaliste en convient et Mme Thoudaïeva lui raconte l'histoire de sa vie à la fin de laquelle le journaliste se prononce :

La Guerre 2004, 2019

⁹ « Un journaliste occidental » dans la version française de 2004, mais un « journaliste français » dans l'édition russe de 2019.

Ex. 19. Ne m'en veuillez pas, madame Tchoudaïeva. En Occident, la Première Guerre mondiale a produit un bouleversement bien plus important que la Seconde. Nous avons partout des tombes et des monuments élevés en mémoire de ce premier conflit. Nous connaissons bien son histoire et il reste inscrit dans notre souvenir. Beaucoup de gens pensent sérieusement que l'Amérique a gagné la guerre contre Hitler. Nous savons peu de choses sur le prix que les Soviétiques ont payé pour remporter la victoire : vingt millions de vies humaines. Sur les souffrances que vous avez endurées. Des souffrances inhumaines. Je vous remercie : vous avez bouleversé mon cœur. (p. 137, 127)

Si nous lisons ce passage en tenant compte de la période historique où il a été supposé être enregistré, il nous semble quelque peu incohérent avec cette période. En effet, *aujourd'hui* la majorité des Français pense que ce sont les Américains qui ont remporté la victoire sur le nazisme (IFOP 2015). Cependant, un journaliste français (nous le considérerons comme français conformément à l'édition de 2019 de *La Guerre*) pourrait-il avoir une opinion aussi bien formée à la fin des années 1970 (quand le matériel pour le livre a été collecté) ? Ou même plus tôt, lorsqu'il a effectivement interviewé Mme Tchoudaïeva (la date de l'entretien n'est pas indiquée dans le livre) et d'ailleurs d'en parler comme si c'était une opinion partagée (« beaucoup de gens pensent ») ? Au lendemain de la guerre, le rôle de l'URSS dans la Seconde Guerre mondiale était encore apprécié par les Français (voir le même sondage). Plus tard, la préoccupation de la France vis-à-vis de sa propre image après la Seconde Guerre mondiale, parallèlement à la guerre froide, a poussé le souvenir du rôle de l'Union soviétique en marge de la mémoire collective française. (Chisem 2011 ; Larane 2019) Quant au rôle des Américains et au débarquement de Normandie, ils n'ont commencé à faire partie des commémorations officielles en France qu'en 1984. (Sondage 2015) On peut supposer que le journaliste était curieux et qu'il a pu se faire sa propre opinion sur le rôle de l'Union soviétique dans la guerre. Cependant, il parle au nom de « beaucoup de gens », qui « pensent sérieusement que l'Amérique a gagné la guerre contre Hitler » au moment où les Américains et leur rôle dans la libération du nazisme n'ont même pas fait leur place dans la mémoire collective des Français.

Il serait encore trop courageux d'affirmer que ces mots ont été inventés par l'auteure et que le journaliste n'a jamais existé ou n'a pas dit ces mots. Cependant, dans la lignée de notre précédente réflexion sur l'entrecroisement de l'idem et de l'ipse, ne sommes-nous pas à nouveau confrontée au choix par l'écrivaine des mots pour la personnage, qui soutiennent les valeurs de l'écrivaine elle-même ? Ne lisons-nous pas entre les lignes la tendresse et la sympathie pour le peuple soviétique, qui la pousse à intégrer un message,

qui permet de rendre justice à leur rôle dans la Seconde Guerre mondiale, qui est injustement sous-estimé en Occident ?

Un autre exemple dans le livre, qui peut signaler la révérence de l'auteure à ses compatriotes et à leur courage pendant les années de la guerre concerne la libre volonté des femmes soviétiques de s'engager dans l'armée à un jeune âge. Surpris par la jeune apparence de Mme Tchoudaïeva, le journaliste soupçonne qu'il y a eu une mobilisation totale en Union soviétique qui a obligé des jeunes filles à partir en guerre, et qu'elles y sont donc allées par nécessité, et non à cause des sentiments patriotiques. Alexievitch semble désireuse de dissiper ces doutes sur l'enthousiasme patriotique des femmes soviétiques. Même si dans les trois éditions, elle loue très généreusement le courage et l'altruisme de ses compatriotes féminines, l'édition française de 2004 semble amplifier cette intention. Contrairement aux éditions de 1985 et 2019, le chapitre *Grandissez encore, les filles... Vous êtes trop jeunes...* de l'édition française comporte trois pages, qui semblent être entièrement consacrées à l'explication des motivations des jeunes filles à aller au front. Nous citons une partie qui nous semble le plus parlante :

La Guerre 2004

Ex. 20. Toutes ces jeunes filles qui brûlent d'aller au front... Elles étaient nombreuses, bien qu'on n'eut pas déclaré de mobilisation pour les femmes, même à l'époque la plus dure. Si certaines ont été appelées sous les drapeaux, c'étaient seulement celles qui répondaient à quelque spécialité militaire : téléphoniste, médecin, infirmière... Ces gamines voulaient aller faire la guerre... C'était un choix délibéré. Un sacrifice personnel. Je dis bien des gamines, je ne me trompe pas de mot, car elles avaient en moyenne dix-sept, dix-huit ans ; la plupart sortaient juste de l'école [...] Tout de même, quelles étaient leurs motivations ? Je n'ai toujours entendu qu'une seule réponse : « Nous étions prêtes à mourir pour la Patrie ! On nous avait élevées comme ça. » (p.51-54)

Nous avons précédemment mentionné que c'est dans les cas où idem et ipse se croisent, que l'on trouve le moment de la médiation de l'identité narrative entre ces deux éléments de l'identité personnelle. Dans *La Guerre*, ces cas sont observés lorsque les mots des personnages commencent à faire écho aux valeurs propres de l'auteure. C'est pourquoi, dans ce sous-chapitre, nous avons surtout analysé de tels exemples. Le dernier exemple appartient à la voix de l'auteure et, selon notre logique, n'illustre pas le moment de médiation de l'identité narrative entre l'idem et l'ipse. Cependant, nous avons pensé qu'il était important de l'inclure dans cette partie de notre recherche pour souligner la force avec laquelle l'attitude contradictoire à l'égard de son passé soviétique est inscrite dans

l'idem de l'auteure, ce qui entraîne des changements assez considérables et prolongés dans le récit.

Nous nous sommes fixée une tâche au début de ce sous-chapitre : trouver s'il y a quelque chose d'immuable dans les motivations de l'auteure lorsqu'elle change le texte. D'après les exemples que nous avons analysés, il devrait être évident que c'est la position ambiguë de l'écrivaine concernant le passé soviétique qui conduit et motive beaucoup de modifications dans les éditions ultérieures du livre : qu'elles se produisent sur le pôle de la représentation extrême de l'idem (voix de l'auteure) ou sur le pôle d'intersection de l'idem et de l'ipse (voix des personnages faisant écho à celle de l'auteure). Nous pouvons donc affirmer que cette position incertaine sur le passé soviétique est *l'invariant relationnel* de l'identité personnelle de l'auteure. Du moins en ce qui concerne les cas analysés.

2. MIKHAÏL BAKHTINE ET LE SOI DIALOGIQUE

Dans la partie précédente, nous nous sommes familiarisés avec l'idée que se fait Ricœur de l'identité narrative. L'analyse des exemples a permis d'identifier certains modèles, qui se cachent derrière les changements que l'auteure importe dans le texte, et qui sont ancrés dans l'histoire de vie de l'auteure. Dans cette partie de notre recherche, nous avons l'intention de délimiter plus clairement la subjectivité de l'auteure dans le texte. Cet exercice nous aidera à effectuer une analyse plus nuancée de son identité et à retracer les moments clés de son évolution. Pour réaliser cette tâche, nous nous tournons vers la théorie de la polyphonie et du *Soi dialogique* de Mikhaïl Bakhtine, qui met l'accent sur la dimension changeante de la constitution du Soi.

Cependant, il faut d'abord préciser qu'en recourant au paradigme bakhtinien nous restons en cohérence avec la compréhension fondamentale du Soi choisie pour cette recherche – celle de l'identité narrative de Paul Ricœur.

Nous soutenons qu'il y a au moins deux points de résonance entre les deux théories, qui permettent une transition en douceur vers les idées bakhtiniennes sans rompre avec la conception du Soi de Ricœur. L'un de ces points est la dimension éthique et le rôle de l'Autre dans la constitution du Soi. L'autre – la dimension esthétique dans laquelle le Soi est construit.

2.1. Ricœur et Bakhtine : dimensions éthique et esthétique de Soi

Pour Ricœur le Soi narratif serait incohérent et incomplet sans dimension éthique, qui implique l'appel de l'Autre. La formation de Soi dépend de notre capacité à répondre à l'Autre. Cette réponse se situe au carrefour de l'éthique et de la morale, qui sont des notions différentes pour Ricœur et la compréhension de cette différence est cruciale pour comprendre la dimension éthique de Soi.

S'appuyant sur l'étymologie des mots, Ricœur réserve le terme « éthique » pour la *visée* d'une vie accomplie et le terme « morale » pour l'articulation de cette visée dans des normes « caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par l'effet de contrainte. » (Ricœur 1990 : 200) En reformulant Ricœur, on pourrait dire que le Soi se trouve constamment dans l'espace entre ce que nous considérons comme bon pour nous-mêmes et ce que les autres considèrent comme universellement bon et, par conséquent, obligatoire.

La vie accomplie, une bonne vie permet d'avoir une bonne estime de Soi. Cependant, l'estime de Soi n'est pas possible sans le respect de Soi, qui, à son tour, dépend du respect

des normes morales imposées de l'extérieur. Oscillant ainsi entre l'estime de Soi et le respect de Soi, le Soi atteint, pour Ricœur, le stade le plus avancé de croissance et d'épanouissement. En d'autres termes, la constitution de Soi serait incomplète sans le processus dialogique de l'interaction avec l'Autre. Nous avons besoin de l'Autre pour valider notre estime de Soi :

Si l'estime de Soi tire effectivement sa première signification du mouvement réflexif par lequel l'évaluation de certaines actions estimées bonnes se reporte sur l'auteur de ces actions, cette signification reste abstrait aussi longtemps que lui fait défaut la structure dialogique que la référence à autrui introduit. (Ricœur 1990 : 202)

Soixante-dix ans avant Ricœur, Mikhaïl Bakhtine, un historien et théoricien russe de la littérature avait une réflexion similaire sur la nature humaine. Tout au début de son activité, lorsqu'il entreprend d'élaborer une théorie esthétique cohérente de l'acte créateur, il se voit contraint de postuler une certaine conception de l'être humain en général. Le concept qu'il développe est le suivant : il est impossible de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre :

Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas : nous nous apprécions nous-mêmes du point de vue des autres, nous essayons de comprendre les moments transgrédients¹⁰ à notre conscience même et d'en tenir compte à travers l'autre [...] ; en un mot : constamment et intensément, nous surveillons et saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes. (Todorov 1981 : 146)

Cette conception du sujet humain comme non autosuffisant le conduit à conclure, semblablement à Ricœur, que le Soi est constitué dans le processus dialogique d'interaction avec l'Autre :

La vie est dialogique de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord, etc. [...] La rupture, l'isolement, l'enfermement en Soi est la raison fondamentale de la perte de Soi. [...] L'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est une *communication profonde*. Être signifie *communiquer*. Être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour Soi. (Todorov 1981 : 148–149)

Nous abordons ici un premier point fondamental sur lequel nous pouvons rapprocher les deux penseurs : *le rôle éthique de l'Autre* dans la constitution de Soi. Les deux pensent que pour devenir Soi-même, il faut la justification de l'autre.

Un autre point d'approximation apparaît clairement lorsque Bakhtine applique le concept de l'Autre à sa théorie de l'esthétique. En décrivant *l'acte artistique*, Bakhtine affirme

¹⁰ Transgrédience – dans la compréhension de Bakhtine, le « surplus de connaissances », que l'Autre possède et qui peut devenir disponible à l'individu et ainsi compléter le Soi par une interaction dialogique avec l'Autre

que l'une des étapes de celui-ci est le mouvement exotopique de l'auteur, lorsque celui-ci se place dans une position extérieure au personnage ou à l'événement, les regardant ainsi du dehors. Cette position extérieure est nécessaire pour que l'auteur puisse achever, « clore » un personnage ou un événement. En d'autres termes, il faut, pour auteur devenir l'Autre par rapport à son œuvre afin de la compléter. Il va sans dire qu'une telle position de l'auteur par rapport à son personnage signale à nouveau les parallèles avec l'idée que Ricœur se fait de l'Autre dans la construction de Soi. Et le fait que cette construction se fasse dans le cadre de l'acte créatif donne le sentiment d'une cohérence avec l'idée de *la mise en intrigue* de Ricœur. La mise en intrigue, comme nous le rappelons, est un processus qui aide à organiser notre expérience temporelle, en lui donnant de l'ordre et de la cohérence. Nos identités sont le résultat de ce processus. Il se produit à travers trois moments mimétiques, le second étant la configuration, c'est-à-dire la production proprement dit des récits ou pour reprendre les termes de Bakhtine – l'acte créatif.

C'est à ce deuxième moment mimétique que nous entrons dans la dimension esthétique, où les idées de Ricœur et de Bakhtine sur la construction du sujet entrent en résonance. La configuration de Ricœur est un moment indispensable dans le processus de construction de Soi, qui culmine dans le dialogue éthique avec l'Autre. Pour Bakhtine, le dialogue éthique avec l'autre est un principe fondamental de constitution de Soi, qu'il extrapolera au domaine esthétique. Et même si les deux penseurs sont partis de directions quelque peu opposées – Ricœur est parti de l'idée de la mimésis et de la configuration à l'idée de l'autre et Bakhtine a commencé avec l'autre et l'a ensuite intégré dans son esthétique – tous deux sont d'accord sur le principe : le Soi est construit pendant l'acte créatif (narratif) et par l'interaction éthique avec l'autre dans le processus dialogique infini.

2.2. Où est l'auteur dans le texte ? A la question de la polyphonie dans *La Guerre*

L'idée du dialogue et de l'Autre, telle qu'introduite par Bakhtine, imprègnera désormais notre réflexion et soutiendra notre analyse de l'identité de l'auteur. Avant d'en arriver à l'analyse proprement dite du livre, une observation semble mériter d'être faite ici, car elle aidera à tracer la première ligne, qui délimitera la « zone » de la subjectivité de l'auteur. A savoir, nous suggérerons que les processus dialogiques observés dans le livre ne conduisent pas toujours à la polyphonie dans la compréhension bakhtinienne classique. Cela nous permettra de voir plus clairement qui est l'Autre à qui on fait l'appel dans le livre et qui sont les véritables sujets de l'échange dialogique.

La Guerre, ainsi que les autres livres d'Alexievitch sont généralement considérés comme des romans polyphoniques. S'appuyant sur les idées de la théorie du roman polyphonique de Bakhtine, les chercheurs soutiennent que l'absence de perspective externe d'auteur assure la polyphonie du roman (Lindbladh 2017) et que la présence même de la multiplicité des voix des personnages permet de classer le roman comme « polyphonique » (Theocharis 2019).

Il nous semble, que qualifier le livre de polyphonique devient discutable si nous le lisons à travers les lentilles du principe dialogique bakhtinien et en gardant à l'esprit les conclusions que nous avons faites dans la première partie.

Pour expliquer ce que nous voulons dire, il est utile de rappeler ce que signifie le dialogue bakhtinien appliqué à la composition du roman tel que décrit dans les *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. La structure d'un tel dialogue s'explique mieux lorsqu'on la compare à la structure du monologue.

S'appuyant sur l'idée du devenir dialectique de l'esprit de Hegel, Bakhtine soutient qu'un tel processus dialectique, même s'il a une structure de dialogue, ne peut en fait rien produire d'autre qu'un monologue, car dans son aspiration à l'unité, il ne permet pas la multiplicité des consciences :

L'esprit unique dans son devenir dialectique, entendu au sens de Hegel, ne peut engendrer qu'un monologue philosophique. L'idéalisme moniste est le terrain le moins favorable pour l'épanouissement d'une multiplicité de consciences non confondues. Même en tant qu'image, l'esprit unique en devenir est organiquement étranger à Dostoïevski. Le monde de Dostoïevski est profondément *pluraliste*. (Todorov 1981 : 160)

A partir de cette idée, il met en évidence la particularité essentielle de la vision artistique de Dostoïevski :

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et inséparables, la véritable polyphonie des voix étoffées est en effet une caractéristique majeure des romans de Dostoïevski. (Bakhtine 1979 : 6)¹¹

Et il souligne plus loin :

¹¹ Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. (Бахтин 1979 : 6)

Non pas la multiplicité des personnages et des destins dans un monde objectif unique à la lumière d'une seule conscience d'auteur [...], mais précisément la multiplicité de consciences égales avec leurs mondes [...]. (Bakhtine 1979 : 7)¹²

La coexistence des consciences indépendants est, donc, le principe fondateur du dialogue bakhtinien. Un tel dialogue peut avoir lieu non seulement entre les deux personnages séparés, mais aussi dans la conscience d'une personne, sous la forme de monologue ou pour reprendre le terme de Bakhtine – *microdialogue*. Une telle coexistence et interaction de consciences dans le roman reflète l'idée philosophique de Bakhtine sur le Soi, qui n'atteint jamais l'unité, mais au contraire est toujours intérieurement incomplet et s'adresse à l'Autre en quête de la réponse à l'éternelle question « qui suis-je » ? C'est pourquoi, selon Bakhtine, les personnages de Dostoïevski sont pleins de conflits et de doutes intérieurs et même dans leurs monologues, ils parlent comme s'ils s'adressaient à quelqu'un d'autre. C'est pour cette même raison qu'on retrouve souvent les personnages « jumeaux » ou alter-ego dans les romans de Dostoïevski (Ivan et le diable dans *Les frères Karamazov*, Raskolnikov et Svidrigailov dans *Crime et Châtiment*). Nous citerons l'un de ces « monologues dialogiques » pour illustrer les idées présentées :

Ex. 21. N'avez-vous pas l'impression, **messieurs**, que j'exprime maintenant des remords pour quelque chose, que **je vous demande pardon** pour quelque chose ? **Je suis sûr que vous en avez envie**. Mais **je vous assure** que cela m'est égal [...]¹³. . . (Bakhtine 1979 : 67)

Même s'il n'y a pas de véritable interlocuteur, le personnage parle comme s'il essayait d'anticiper la réaction possible d'un tel interlocuteur, comme s'il essayait de deviner comment il va l'évaluer.

Un tel positionnement du personnage en tant qu'être réfléchi, douté et en quête de Soi lui confère les qualités d'un sujet indépendant. Le personnage lui-même incarne le Soi bakhtinien à la recherche de son subjectivité. Cependant, une telle position du personnage ne serait pas possible sans une certaine position de l'auteure à son égard. Dostoïevski a réussi, selon Bakhtine, à créer un personnage qui n'est pas un objet de la vision artistique de l'auteure (comme c'est le cas dans les romans monologiques), mais un sujet à part

¹² Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания [...], но именно множественность равноправных сознаний с их мирами [...] (Бахтин 1979 : 7)

¹³ Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощения прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, [...] (Бахтин 1979 : 67)

entière, un penseur indépendant, libre de toute orientation extérieure dans la recherche autoréflexive de Soi.

En termes généraux, une telle position d'auteur pourrait être exprimée par l'absence d'opinions et d'attitudes subjectives de l'auteur dans le roman. Toutefois, selon Bakhtine, l'absence d'opinion subjective de l'auteur ne suffit pas à assurer la polyphonie dans le roman. L'écrivain doit y être présent, mais dans une relation dialogique spécifique à son personnage. Voyons comment ces processus se réalisent dans le roman d'Alexievitch. Nous commencerons par l'absence d'opinion subjective de l'auteur.

Karolina Ewa Gurska, une chercheuse de l'œuvre d'Alexievitch, affirme que dans *La Guerre* la position d'Alexievitch n'est pas exprimée directement, on ne peut détecter de « voix », qui donnerait toute évaluation aux personnages ni de la part de l'auteure ni des narrateurs. (Gurska 2018 : 204) Il est vrai que les histoires des personnages ne portent presque aucune trace visible de subjectivité d'Alexievitch (sa subjectivité est très présente sur une autre couche de narration comme nous le verrons plus tard). Elle est presque absente des conversations avec eux. Les paroles des héroïnes sont présentées comme des monologues, et nous ne pouvons que deviner les questions qui ont été posées. Ses propres réflexions sont clairement délimitées des récits des interviewées sur le plan de la composition : on retrouve les réflexions de l'auteure au tout début du livre, avant les chapitres et moins souvent au milieu des monologues des héroïnes. Les réflexions de l'auteure sur Soi-même prennent la forme d'un récit à la première personne et elle parle à la troisième personne de ses personnages. Ces techniques de composition et de narration créent un sentiment de distance entre l'auteure et les personnages.

Il semble qu'Alexievitch fasse de son mieux pour ne pas laisser sa subjectivité s'immiscer dans l'image des personnages qu'elle veut créer et elle y parvient jusqu'à un certain point. Cependant, les conclusions de notre chapitre précédent montrent que la subjectivité d'Alexievitch est présente dans les récits de personnages d'une manière invisible et en même temps assez puissante, si l'on considère qu'elle fait des personnages les porteurs de ses propres croyances. Par conséquent, ces exemples remettent en cause la position d'Alexievitch en tant qu'auteure objectif. Sa subjectivité devient présente et parfois même dominante dans le livre. C'est pourquoi, nous ne pouvons parler que d'une objectivité partielle de l'auteure dans *La Guerre*.

Cependant, nous avons déjà mentionné que l'objectivité/subjectivité de l'auteure ne suffit pas pour qualifier le roman de polyphonique ou de monologique. L'auteure doit entrer

avec les personnages dans une relation dialogique spécifique. Comment cela se passe-t-il selon Bakhtine ?

Dans son livre, *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*, il donne un exemple de la nouvelle de Tolstoï – *Trois morts* pour illustrer la position monologique de l'écrivain. La nouvelle dépeint les trois morts : celle de la femme riche, du cocher et de l'arbre. L'histoire de chaque mort n'est liée entre elles que par la composition : le protagoniste, qui porte la femme morte, s'arrête dans la hutte du cocher, qui est sur le point de mourir et après la mort du cocher, il coupe l'arbre pour faire une croix pour sa tombe. Les trois décès ne sont liés qu'extérieurement. Il n'y a pas de lien intérieur entre eux, il n'y a pas de lien entre les consciences des personnages. Ils existent séparés les uns des autres et le seul point de leur rencontre est l'esprit de l'auteur omniscient, qui les conceptualise et les finalise dans sa vision créative.

Si Dostoïevski avait écrit la nouvelle, affirme Bakhtine, il aurait fait interagir les consciences des personnages. La vie et la mort du cocher seraient intégrées dans le monde de la femme, la connaissance de la femme ferait partie de la vie du cocher. La nouvelle se développerait de manière dialogique, où l'auteur serait un organisateur du dialogue, qui ne cherche pas à tout soumettre à sa vision créative.

Formellement, Alexievitch ne cherche pas non plus à tout soumettre à sa vision créative. Cependant, elle ne met pas non plus ses personnages dans un mouvement dialogique. On ne voit nulle part leurs consciences interagir. Les histoires présentées par les personnages sont clairement délimitées les unes des autres, elles ne se soutiennent pas les unes les autres sur le plan de la composition et ne se reflètent pas dans les opinions des autres personnages. En fait, les personnages du livre ne donnent pas une impression d'être douteuses et incomplètes. Au contraire, elles parlent avec fermeté et ne cherchent pas à s'appuyer sur l'autre :

La Guerre 2004

Ex. 22. La haine m'est venue ! Tout de suite ! Une haine terrible ! Comment osaient-ils fouler notre terre ! Qui étaient-ils ?.. D'où venaient-ils ?.. Il n'y avait que de la haine dans mon cœur. Jusqu'à la fièvre. J'en avais la fièvre qui montait... Savoir qu'il étaient la...

Même si la personnage mentionne les autres ici : « Qui étaient-ils ?... D'où venaient-ils ?... » (c'est-à-dire les nazis), elle n'a pas besoin d'eux pour valider ce qu'elle ressent, sa position est claire et nette : « Il n'y avait que de la haine dans mon cœur. » En fait, il est difficile de trouver dans le livre un personnage qui se plongerait dans l'autoréflexion

« à la Dostoïevski ». Leurs histoires sont plutôt informatives que réfléchies, plus proches du reportage que de la psychologie. Et même s'il y a une multiplicité de voix dans *La Guerre*, elles ne semblent pas faire partie d'un processus dialogique au sens bakhtinien, elles ne créent pas de polyphonie ce qui nous fait douter de son caractère polyphonique tel que l'entend Bakhtine.

Cependant, il nous semble qu'il y a une couche narrative dans le livre, où nous pouvons observer le dialogue au sens bakhtinien. Ce dialogue se produit dans la partie autobiographique du livre, où l'auteure partage ses sentiments et ses réflexions avec le lecteur :

La Guerre 1985

Ex. 23. Pendant tout ce temps, j'ai tenu un journal, que j'ai également osé inclure dans le récit. Il contient ce que j'ai ressenti, vécu [...]. Cependant, je doute depuis longtemps d'avoir le droit d'écrire dans mon livre « je ressens », « je doute », « je suis tourmenté ». Comment puis-je comparer mes sentiments, mes tourments avec leurs sentiments et leurs tourments ? (p.59)

Ce passage a en effet plus de ressemblance avec l'autoréflexivité de personnage dostoïevskien. Il est également évident que la partie autobiographique du récit est une représentation directe de la subjectivité de l'auteure. Et cette subjectivité est marquée par le doute et l'autoréflexion. Dans le sous-chapitre suivant, nous tenterons de démontrer que les paroles des personnages sont aussi souvent symptomatiques des réflexions de l'auteure et peuvent être considérées comme la deuxième couche narrative, où la subjectivité de l'auteure se révèle.

2.3. Plusieurs voix – une seule conscience ? La bivocalité comme principe clé du roman dialogique

Dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Bakhtine affirme que *bivocalité* (« двуголосое слово ») est au cœur de l'œuvre créative de Dostoïevski et assure le caractère dialogique de ses romans. (Bakhtine 1979 : 214) Bivocalité est une qualité métalinguistique d'un énoncé, qui est porteur des relations dialogiques. Contrairement à un énoncé compris de manière purement linguistique, un énoncé métalinguistique est porteur des positions des différents sujets et anime ainsi le dialogue avec l'autre. Bakhtine souligne qu'il est important que les énoncés appartiennent à des sujets différents. Un énoncé appartenant à un même sujet ne peut être considéré comme dialogique, même s'il peut exprimer formellement les relations logiques caractéristiques d'un dialogue (consentement, désaccord, confirmation, etc.). Par exemple, prononcés par

différents personnages dans un dialogue, les affirmations « La vie est bonne » et « La vie n'est pas bonne » expriment bien la relation logique de contradiction, mais elles ne sont pas dialogiques, car elles reflètent la position d'un seul sujet – l'auteur qui les a créés. Pour devenir dialogiques, ces affirmations doivent appartenir à des sujets différents.

Le roman dialogique serait donc un roman composé de ces *énoncés bivocaux*, les énoncés qui exprimeraient les positions des personnages en tant que sujets indépendants. Indépendants, tout d'abord, de l'emprise monologique de la vision artistique de leur créateur. Bien sûr, nous ne voulons pas dire une indépendance absolue. Nous ne pouvons pas exclure complètement la vision de l'auteur de l'acte créateur. Toute œuvre commence et est soumise dans une certaine mesure au concept d'auteur. Nous ne pouvons parler, avec Bakhtine, que d'un certain degré d'indépendance, d'une certaine distance, que l'auteur crée entre lui et ses personnages, de sorte qu'ils semblent être des sujets autonomes. En d'autres termes, l'auteur, qui souhaite créer une œuvre dialogique, doit chercher à réduire au minimum sa propre subjectivité, doit desserrer l'emprise de sa vision artistique et plutôt essayer d'amplifier la subjectivité des personnages, de les rendre des agents égaux. Dostoïevski y parvient en appliquant différentes formes de dialogue dans ses œuvres. L'une d'entre elles, examinée plus haut, est le discours en référence à la parole d'un autre, même si cet « autre » n'est qu'imaginaire (voir ex. 21). D'autres techniques comprennent des formes plus complexes d'interaction dialogique, où le dialogue intérieur du personnage se croise avec le dialogue compositionnel, présenté dans le livre, dont le personnage fait partie. Les paroles du personnage, participant d'un tel dialogue compositionnel, s'entremêleront toujours avec le dialogue intérieur de son interlocuteur. Le prince Mychkine, par exemple, connaît les questions que Nastassia Filippovna se pose dans son dialogue intérieur et il peut y répondre par des objections, des confirmations, etc. Les consciences des personnages de Dostoïevski sont toujours reliées entre elles et s'adressent les unes aux autres de manière dialogique. En dotant ainsi ses personnages d'une conscience et de la capacité d'interagir avec les consciences des autres personnages, Dostoïevski crée une distance maximale entre eux et lui-même. Il met en avant ses personnages en tant que créateurs de sens, alors que lui-même semble se cacher derrière eux.

Suite à ces réflexions, si nous devons définir si le roman est dialogique ou non au sens bakhtinien, la première chose à faire serait de comprendre combien de subjectivité ont ses personnages. En d'autres termes, il faudrait définir qui est le sujet parlant dans le roman, dont le point de vue est exprimé dans un énoncé donné. Cela devient compréhensible si

nous analysons les énoncés du roman par rapport à l'intention auctoriale, qui est la quintessence de la subjectivité de l'auteur.

Alexievitch donne beaucoup d'informations sur ses intentions dans la partie introductive de *La Guerre*. Pour les besoins de cette partie de notre recherche, nous parlerons des intentions, telles qu'elles sont présentées dans l'introduction de l'édition de 2019. Cette édition est la dernière en date, et contient toute l'étendue des intentions de l'auteure et des changements textuels. La lecture comparative du texte de 1985 et de l'édition de 2019 permet de retracer certains processus, qui peuvent être révélateurs de l'interaction entre la subjectivité de l'auteure et celle des personnages dans le livre.

Si nous comparons les changements textuels de l'édition de 2019 avec les intentions de l'auteure décrites dans cette même édition, nous pourrions obtenir une image plus nuancée des thèmes que l'auteure souhaite aborder dans son livre. Si notre lecture est correcte, nous pouvons parler de quatre thèmes, qu'Alexievitch cherche à développer dans l'édition de 2019 et elle le fait en transmettant systématiquement un certain nombre de messages pertinents pour chaque thème. Pour les besoins de cette recherche, nous pourrions les schématiser de la manière indiquée ci-dessous. Dans la mesure du possible, nous avons illustré les messages liés à chaque thème avec les propres pensées de l'auteure présentés dans l'introduction de 2019 (en italique) pour souligner qu'ils peuvent être lus comme des intentions de l'auteure. Elles permettront également de voir plus clairement comment des messages ajoutés dans le texte, que nous analyserons plus tard entrent en résonance avec les intentions de l'auteure. Il y a eu des cas où nous n'avons pas pu trouver les mots de l'auteure qui pointent directement qu'elle a l'intention d'aborder tel ou tel thème. Dans ces cas-là, nous avons considéré que ce thème était important à évoquer pour l'auteure sur la base de la fréquence des messages qui le transmettent. Des exemples de tels messages sont indiqués en caractères d'imprimerie.

L'intention de l'auteure 1 : *Je veux écrire l'histoire de cette guerre... Une histoire féminine (La Guerre 2019 : 10)*

Thème 1 : Femme dans la guerre	
Message 1 : Des femmes et des hommes égaux dans la guerre	<i>Pourquoi, après avoir disputé et occupé leur place dans un monde naguère exclusivement masculin, les femmes n'ont-elles pas défendu leur histoire ? (La Guerre 2019 : 10)</i>
Message 2 : Des femmes ne sont pas faites pour tuer	<i>Mais quel que soit le sujet qu'abordent les femmes, elles ont constamment une idée en tête : la guerre, c'est avant tout de meurtre. [...] J'ai compris qu'il est</i>

	<i>plus difficile pour les femmes de tuer (La Guerre 2019 :18)</i>
Message 3 : Les jeunes filles qui brûlent d'aller au front	J'étais si petite, quand je suis partie au front, que j'ai grandi pendant la guerre. (La Guerre 2019 : 10)
Message 4 : Femmes après-guerre	<i>Ils parlaient moins franchement de l'amour que de la mort. Le rideau tombait. Il était clair contre quoi ils se défendaient, les insultes et les calomnies de l'après-guerre. Ils en ont eu assez ! (La Guerre 2019 : 245)</i>

L'intention de l'auteur 2 : *Il faudrait écrire un livre sur la guerre, qui soit tel que lecteur en ressente une nausée profonde, que l'idée même de guerre lui paraisse odieuse. (La Guerre, 2019 : 17)*

Thème 2 : La guerre	
Message 1 : La guerre qui donne la nausée	Les poux entrent dans les poux de tête, les poux de corps, les poux du pubis... Je les ai tous eus. (La Guerre 2019 : 209)

L'intention de l'auteur 3 : *Je n'écris pas sur guerre, mais sur l'homme dans la guerre. J'écris non pas une histoire de la guerre, mais une histoire des sentiments (La Guerre, 2019 :15)*

Thème 3 : L'homme dans la guerre	
Message 1 : La guerre comme histoire de sentiments	<i>Je m'intéresse non seulement à la réalité qui nous entoure, mais aussi à la réalité qui est en nous. Je ne suis pas intéressé par l'événement lui-même, mais par le sentiment. (La Guerre 2019: 16)</i>
Message 2 : L'homme est plus grand que la guerre	<i>L'homme est plus grand que la guerre...[...] Il me faut embrasser plus large: écrire la vérité sur la vie et la mort en général, et non pas seulement la vérité sur la guerre. Poser la question de Dostoïevski : combien de l'humanité est en l'homme et comment protéger cet humanité en soi ? (La Guerre 2019 : 14)</i>

L'intention de l'auteur 4 : Restaurer les messages coupés par la censure soviétique

Thème 4 : Le régime soviétique	
Message 1 : Le fiasco de l'armée soviétique dans les premiers jours de la guerre	Je veux... demander... Qui a décapité l'armée avant la guerre, abattu [...] les commandants rouges ? (La Guerre 2019, 314)
Message 2 : La silence après-guerre/La vie après-guerre	Je veux parler... Parler ! Je veux parler ! Enfin, ils veulent nous écouter. (La Guerre 2019 : 53)

<p>Message 3 : Le régime – source de répressions et de patriotisme</p>	<p>Notre oncle était dans le camp. [...] et nous savions qu'il n'était coupable de rien. Mais après le discours de Staline, ma mère a dit « Défendons notre patrie, et ensuite nous réglerons ça. » (<i>La Guerre 2019 : 54</i>)</p>
<p>Message 4 : l'Union soviétique – « lieu de naissance » d'un homme soviétique unique</p>	<p><i>Il a malgré tout bel et bien existé, l'homme soviétique. Il ne ressemble pas aux autres. [...] Mais je les aime. Je les admire. Oui. Ils avaient le Goulag, mais ils ont eu aussi la Victoire. (La Guerre 2019 : 19)</i></p>

Comme nous l'avons dit, chacun de ces thèmes est important pour Alexievitch et elle développe chacun d'eux en entrelaçant les récits de ses personnages avec les messages qui soutiennent chaque thème. En analysant le texte de 2019, nous nous sommes surtout concentrés sur les récits, qui existaient déjà dans l'édition de 1985, mais qui ont été modifiées en 2019 de manière significative, de sorte qu'elles acquièrent effectivement un message nouveau ou supplémentaire, mettent en valeur une nuance différente ou créent un changement de sens.

Le premier personnage « à parler » dans les deux éditions (1985 et 2019) est Maria Ivanovna Morozova (Ivanoushkina), le tireur d'élite. Son histoire peut être considérée comme l'une des centrales dans le livre : elle est placée au tout début, on lui donne plus de pages qu'à plupart des autres personnages. Et surtout, son nom est indiqué au tout début de son récit, tandis que les noms des autres personnages apparaissent en italique à la fin de leurs histoires. Une telle présentation n'arrive qu'à quatre autres personnages dans le livre, ce qui nous fait penser qu'Alexievitch veut attirer l'attention sur ces histoires, apparemment elles sont d'une importance particulière pour elle. Voyons en quoi le récit de Morozova en 1985 diffère de celui de 2019. Pour plus de clarté, nous placerons les deux versions l'une à côté de l'autre et mettrons en gras les parties ajoutées en 2019. Nous marquerons également les parties ajoutées avec des numéros, qui correspondent à un certain message et à un certain thème selon notre classification. Ainsi, 1.2. correspondra au thème 1 (femme dans la guerre), message 2 (des femmes ne sont pas faites pour tuer).

La Guerre 1985

La Guerre 2019

Ex. 24.

<p>La guerre a commencé quand j'avais moins de dix-huit ans. Je suis allé à la ferme collective, puis j'ai terminé les cours de comptabilité, j'ai commencé à travailler. Et en même temps nous suivions</p>	<p>La guerre a commencé quand j'avais moins de dix-huit ans. (1.2.) De longues tresses, jusqu'aux genoux... (4.1) Personne ne croyait que la guerre allait durer, tout le monde attendait qu'elle se termine. Nous</p>
--	---

<p>des cours au bureau d'enrôlement militaire. Ils nous ont appris à tirer avec un fusil de combat là-bas. Il y avait quarante personnes dans le cours. Quatre personnes de notre village, cinq du village voisin, en un mot, plusieurs personnes de chaque village. Et toutes les filles... Les hommes étaient tous partis, qui pouvait... (p. 64)</p> <p>Nous avons bien tiré, encore mieux que les tireurs d'élite masculins qui ont été rappelés du front pour un stage de deux jours. (p. 66)</p> <p style="text-align: center;">-</p>	<p>allons chasser l'ennemi. Je suis allé à la ferme collective, puis j'ai terminé des cours de comptabilité et j'ai commencé à travailler. La guerre continue... (1.3.) Mes petites amies... Mes filles disent : «Nous devons aller au front.» C'était déjà dans l'air. Nous nous sommes tous inscrits à des cours au bureau d'enrôlement militaire. Peut-être que certains d'entre eux étaient pour la compagnie, je ne sais pas. Ils nous ont appris à tirer avec un fusil de combat, (1.1) à lancer des grenades. (1.2) Au début... J'avoue que j'avais peur de prendre un fusil, c'était désagréable. Je ne pouvais pas imaginer que j'irais tuer quelqu'un, je voulais juste aller au front et c'était tout. Il y avait quarante personnes dans le cours. Il y avait quatre filles de notre village, toutes des amies, cinq du village voisin, en un mot, quelqu'un de chaque village. (p.39)</p> <p>Nous avons bien tiré, encore mieux que les tireurs d'élite masculins qui ont été rappelés du front pour un stage de deux jours, (1.1.) et qui étaient très surpris que nous faisons leur travail. C'était probablement la première fois qu'ils voyaient des tireurs d'élite féminins. (p.42)</p> <p>(1.2) Mais ça n'a pas marché tout de suite... Tant s'en faut... Il a fallu d'abord se convaincre. Se persuader. (p.44)</p>
---	---

Description des éléments ajoutés :

1.1.– thème: la femme dans la guerre;

message: des femmes et des hommes égaux dans la guerre (2 fois).

1.2. – thème : la femme dans la guerre;

message : des femmes ne sont pas faites pour tuer (3 fois).

1.3.– thème : la femme dans la guerre ;

message : les jeunes filles, qui brûlent d'aller au front (1 fois).

4.1 – thème : le régime soviétique ;

message : le fiasco de l'armée soviétique dans les premiers jours de la guerre (1 fois).

Comme nous l'avons vu, l'auteure a ajouté un certain nombre de phrases dans le récit de son personnage, qui entrent en résonance avec ce qu'elle estime elle-même être important à dire, et il n'y a rien de surprenant, l'auteur est libre d'organiser le texte et d'avancer les idées en accord avec sa vision (surtout l'auteur monologique). Nous sommes contraints également de rejeter la tentation intuitive de soupçonner que ces phrases ajoutées appartiennent en réalité à Alexievitch et non à ses personnages, car nous n'avons pas accès au manuscrit ni aux enregistrements des entretiens pour comparer le texte de 2019 avec. Cependant, même si nous sommes d'accord avec une opinion selon laquelle les

nouveaux messages apparaissant en 2019 appartiennent en réalité aux personnages et qu'Alexievitch a simplement fait le travail de sélection, n'y a-t-il pas trop de subjectivité de l'auteure, qui guide ce processus de sélection pour qualifier les phrases ajoutées de bivocaux et le roman de dialogique ? (Sur les 342 pages de l'édition de 2019, nous avons trouvé environ 190 des ajouts, qui sont insérés dans les propos des personnages avec plus ou moins d'intensité.) N'est-ce pas c'est l'opinion de l'auteure dans l'orbite de laquelle toutes les autres opinions tournent ? Le choix des messages, qui sont en accord avec les convictions de l'auteure, n'est-il pas le signe du processus opposé à la création de la distance ? Parlera-t-on plutôt de fusion de la voix de l'auteure avec celle du personnage, et, par conséquent, de la réduction de la subjectivité des personnages ?

Dans un certain nombre d'autres exemples tirés du livre, nous pouvons observer une objectivation encore plus radicale des personnages par l'auteure. Ces exemples comprennent, notamment, une technique d'attribution des mots d'un personnage à un autre. Une telle méthode, qu'Alexievitch utilise dans son œuvre littéraire, a attiré l'attention de certains chercheurs (Ackerman 2009), (Pikham 2016), (Myers 2017). Nous avons trouvé 9 exemples d'une telle technique dans *La Guerre* 2019. Dans l'un d'eux, dans l'édition de 1985, Alexievitch indique elle-même que l'histoire qu'elle s'apprête à présenter lui a été racontée par les amis du personnage, la femme elle-même ayant refusé de la partager car c'était trop pénible. Cependant, dans l'édition de 2019, c'est la femme elle-même qui raconte son histoire. Nous avons aussi pu trouver un cas particulier, où l'opinion de l'auteure devient clairement celle de son personnage. Dans le dernier chapitre de *La Guerre* 2019, Tamara Stepanovna Oumniagina décrit comment, lors des pires batailles près de Stalingrad, elle a traîné deux soldats blessés : un soviétique et un allemand, et elle explique qu'elle ne pouvait abandonner aucun d'entre eux parce que : « On ne peut pas 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 à préserver le mien. » (Alexievitch 2019 : 342) Dans l'édition de 1985, Tamara Oumniagina raconte également l'histoire des deux blessés, mais explique sa motivation comme cela : « Et je savais la vie. La vie humaine était très précieuse pour nous. Je savais le paix... » (Alexievitch 1985 : 315) Dix pages plus tôt, dans l'édition de 1985, nous trouvons les mots d'Alexievitch qui résume ainsi l'histoire d'un autre personnage – Vera Maksimovna Berestova : « Un homme peut-il avoir un cœur pour la haine et un autre pour l'amour ? La femme n'avait qu'un seul cœur. » (Alexievitch 1985: 306)

Sauf à illustrer les tendances monologiques dans l'œuvre créative d'Alexievitch, les exemples présentés ci-dessus incitent à la réflexion sur le statut du personnage fictif et du personnage réel en tant que sujet. Les personnes réelles, qui apparaissent sur les pages de la prose documentaire en tant que participants et témoins d'événements réels sont par défaut perçues comme des sujets indépendants, leur subjectivité est incontestée, à moins que tel ne soit le défi artistique de l'auteur. Alexievitch affirme vouloir écrire la vérité sur les événements réels tels qu'ils sont vus par ses nombreux participants : « Je veux raconter l'événement sous des centaines de points de vue, car chacun a sa propre vérité. Je me tourne vers le témoin... » (Alexievitch 2018). Ces « centaines de points de vue » sont l'argument clé lorsque ses romans sont qualifiés de « polyphoniques ». Le niveau de subjectivité des personnages du roman – le marqueur principal de dialogue Bakhtinain – n'est pas remis en question, puisqu'il s'agit de personnes réelles – les sujets indépendants par définition. En effet, la tâche de créer un roman polyphonique semble même, dans un certain sens, plus facile pour Alexievitch que pour Dostoïevski, car le statut de ses personnages lui permet de ne pas recourir à différents procédés artistiques pour intensifier leur subjectivité. Cependant, dans certains cas, elle choisit d'objectiver ses personnages en leur attribuant des mots, qui sont le produit de son imagination ou de celle d'un autre personnage. En ce sens, sa démarche artistique est quelque peu opposée à celle de Dostoïevski. Si Dostoïevski cherchait à maximiser la subjectivité de ses personnages, c'est-à-dire à les présenter *comme s'il* étaient de personnes réelles, Alexievitch, en transposant les propos de ses personnages, réalise le contraire – elle fictionnalise les personnes réelles. Et quand elle le fait, elle ne semble pas compenser leur perte de subjectivité par l'application de moyens artistiques (ce qui est possible, comme nous l'avons vu avec Dostoïevski et qui permettrait de qualifier ses romans de véritablement dialogiques). Au contraire, elle a tendance à faire de ses personnages les porte-parole de ses propres opinions. Et ce n'est rien de nouveau, Alexievitch elle-même reconnaît qu'elle adapte le matériel en fonction de sa vision artistique : « D'une part, c'est ce qu'ils ont dit, d'autre part, c'est comme ça que je vois le monde. » (Бек 1996) Après tout, ses œuvres appartiennent au genre hybride de la fiction documentaire.

Cependant, si nous restons dans le cadre théorique de Bakhtine et de son idée de la bivocalité comme principe fondateur du roman dialogique, nous devons admettre que *La Guerre* ne correspond pas entièrement à ce principe. Les énoncés des personnages de *La Guerre* sont souvent symptomatiques des propres opinions de l'auteure et parfois ils les reflètent directement. Même si le rôle de l'auteure est formellement réduit dans le roman

à la fonction d'organiser les histoires des autres, sa présence est ressentie de manière implicite, elle s'infiltré à travers les pores du texte. C'est pourquoi nous pouvons, avec Bakhtine, considérer *La Guerre* comme ayant les qualités d'un roman monologique : « Toute intensification des intonations d'autrui dans tel ou tel mot, dans telle ou telle partie de l'œuvre n'est qu'un jeu que l'auteur permet, afin que son propre mot sonne plus énergique¹⁴. » (Bakhtine 1979 : 237)

Tout en permettant aux autres de s'exprimer sur les pages de son roman, Alexievitch semble rester l'autorité ultime en ce qui concerne ce qu'il est permis de dire. Même si les personnages présentent formellement une variété d'opinions, souvent opposées, contradictoires, ces opinions semblent être filtrées par le tamis de la propre vision de l'auteure. Il semble que l'auteure ne laisse s'entrechoquer que des idées qu'elle considère elle-même comme contradictoires. A qui appartiennent donc réellement ces contradictions ?

2.4. Vers une réconciliation des voix opposées : polémique cachée et dialogue caché dans *La Guerre*

Après avoir défini plus clairement les couches narratives, où nous pouvons observer la subjectivité de l'auteure, nous voudrions enfin passer à l'observation de son développement et retracer les changements qu'il subit dans son évolution. Avec Bakhtine, nous tenterons également de catégoriser ces changements.

Dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Bakhtine parle de *polémique cachée* comme d'un des types d'énoncés bivocaux. Selon Bakhtine, dans la polémique cachée, la parole de l'autre n'est pas présente explicitement, mais le récit est construit de manière à prendre en compte la parole de l'autre. La parole de l'auteur d'une manière ou d'une autre réagit et répond à propos de l'autre, même si cette dernière n'est qu'implicite dans le texte :

Dans une polémique cachée, le discours de l'auteur est orienté vers son propre objet référentiel, comme tout autre discours, mais en même temps chaque déclaration concernant l'objet est construite de telle manière que, outre sa signification référentielle, un coup polémique est porté au discours de l'autre sur le même thème, à la déclaration de l'autre sur le même objet. [...] Le discours de l'autre n'est pas lui-même reproduite, elle est simplement

¹⁴ Всякое усиление чужих интонаций в том или ином слове, на том или другом участке произведения – только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало его собственное прямое или преломленное слово. (Бахтин 1979: 237)

implicite, mais toute la structure du discours serait complètement différent s'il n'y avait pas cette réaction à les paroles implicites d'une autre personne¹⁵. (Bakhtine 1979 : 227).

Ainsi, dans la polémique cachée, l'argument ou le point de vue d'un autre est, pour ainsi dire, submergé dans le texte ; seule la réponse ou la réfutation de l'auteur est visible. Dans le présent sous-chapitre, nous aimerions proposer la lecture de *La Guerre* comme le récit, qui porte les traces du débat polémique intérieur de l'auteure entre les deux systèmes de valeurs opposés. Nous essaierons de voir quelles sont les voix qui ne sont pas reproduites, mais implicitement impliquées dans le récit. Ces voix étant ancrées dans le vécu de l'auteure, nous suggérerons également que *La Guerre* peut être considérée comme un roman, qui tend vers le récit de Soi . Enfin, nous affirmerons que la polémique intérieure de l'auteure culmine dans sa position éthique de réconciliation dans les éditions ultérieures de *La Guerre* et c'est le moment où le récit prend la forme du dialogue caché.

Nous avons montré précédemment qu'Alexievitch a grandi entre deux points de vue opposés sur le communisme. Ces positions opposées, semble-t-il, ont abouti à l'ambiguïté de la propre identité de l'auteure, qui méprise le régime soviétique, mais compatit avec son produit – l'homme soviétique. Nous avons également donné quelques exemples où les personnages de *La Guerre* deviennent les porteurs de la double position de l'auteure. C'étaient les premiers indices des éléments autobiographiques dans le roman. Dans ce qui suit, nous allons lire *La Guerre* dans le contexte de certains faits biographiques de l'auteure afin de retracer comment ils font écho aux stratégies narratives qu'elle choisit.

En effet, la formation des croyances d'Alexievitch a été marquée par un degré considérable de polémique. En 1976-1984 Alexievitch a travaillé comme chef du département des essais et du journalisme du magazine *Neman* de l'Union des écrivains de la République socialiste soviétique de Biélorussie.¹⁶ À ce titre, elle a publié un certain nombre d'articles qui glorifient les leaders de la révolution bolchevique ou les idées communistes. Dans l'un d'eux, consacré à Felix Dzerzhinsky, l'un des organisateurs de la Terreur rouge,

¹⁵ В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударить по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. [...] Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово. (Бахтин 1979 : 227)

¹⁶Wikipedia:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0>

fondateur et directeur de Tchéka, la police politique du tout nouvel État bolchévique, Alexievitch écrit :

Je me surprends à penser que je continue à vouloir citer Dzerzhinsky lui-même, ses journaux intimes. Ses lettres. Et je le fais non pas par désir de faciliter mon travail journalistique de quelque manière que ce soit, mais par amour pour sa personnalité, pour les mots qu'il a prononcés, pour les pensées qu'il a ressenties. (Alexievitch 1977: 135)

Dans un autre article Alexievitch parle des communistes bélarusses : « C'étaient des hommes d'une cause, d'une idée. La plus belle idée du monde. » (Alexievitch 1978 : 121) Nous ne savons pas à quel degré ces articles reflètent la propre position d'Alexievitch sur le communisme. Nous supposerions que leur contenu a été dicté dans une certaine mesure par le conformisme banal, étant donné le contexte dans lequel ils ont été produits. Alexievitch a écrit ces articles à l'époque où la censure soviétique était encore forte et en tant que le chef de département du magazine de l'Union des écrivains de la République socialiste, elle ne pouvait pas échapper à la publication d'articles conformes à l'idéologie officielle. De plus, dans une interview Alexievitch révèle elle-même que tout le monde était plus ou moins conformiste à l'époque :

Nous avons tous capitulé un peu à l'époque. Ce système corrompait tout le monde, presque tout le monde était conformiste à un degré ou à un autre. Et même des gens qui étaient honnêtes. Non seulement je suis resté chez Neman, mais j'ai moi-même fait des coupes dans mon propre livre. [...] j'étais aussi une personne de mon temps et j'étais aussi hypnotisé par notre victoire. (Шапран 2004)

Pour souligner qu'Alexievitch a peut-être chéri des opinions politiques contradictoires, considérons un autre épisode de sa biographie. Au même moment où les articles susmentionnés sont apparus, une autre histoire s'est produite dans la vie d'Alexievitch. En 1976, Alexievitch a terminé son premier livre *J'ai quitté la campagne*. Cependant, la publication du livre a été supprimée par les autorités en raison de sa critique du régime de passeport sévère qui privait les résidents ruraux de l'URSS du droit de se déplacer vers la ville. C'était la première expérience de la confrontation de l'écrivaine avec les censeurs soviétiques et comme le dit Alexievitch dans une interview, en raison de cette expérience « pour la première fois de ma vie, j'ai vraiment compris les dissidents, quand le monde entier vous semble hostile, j'ai clairement ressenti un sentiment d'extrême solitude » (Шапран 2004). Comme nous le savons déjà, la confrontation avec les autorités soviétiques s'est poursuivie lors de la publication de son deuxième livre – *La Guerre*, qui a également été soumis à une lourde censure.

Les deux épisodes décrits, et les propres mots d'Alexievitch dans une interview témoignent que le début de carrière d'écrivaine soit le moment où ses deux systèmes de valeurs contradictoires se sont affrontés pour la première fois. Née et élevée en Union soviétique dans la famille d'un communiste convaincu, elle n'a pas pu renoncer complètement aux idées du socialisme. D'autre part – peut-être à cause de sa grand-mère ukrainienne, grâce à laquelle elle a « commencé à voir le monde autrement » (Brunswic 2015) – il semble qu'Alexievitch avait le sentiment que le monde était plus compliqué que celui offert par l'idéologie soviétique. Il reste à savoir dans quelle mesure Alexievitch était réellement fidèle aux idées du communisme et dans quelle mesure cette « loyauté » était dictée par le conformisme, mais ses propres mots témoignent que pendant une période de sa vie elle a vraiment hésité entre deux mondes : celui offert par le système et un autre, son propre monde : « Moi aussi, j'ai eu un long chemin à parcourir avant de réaliser qu'un homme pouvait être varié. Et à l'époque, j'aimais vraiment un homme idéal. On nous avait appris à le faire. » (Шапран 2004)

Dans l'édition de 1985, nous voyons Alexievitch au tout début de cette chemin. Sa propre voix dans le livre semble incertaine et hésitante. Elle trahit une personne immature dont la vision du monde n'est pas encore bien formée. Dans ses propres réflexions dans le livre, Alexievitch se positionne comme quelque peu mineure par rapport à ses interlocutrices et un peu gênée par leur expérience. En effet, elle adopte la position d'une humble auditrice, qui n'est là que pour enregistrer le grand exploit des femmes dans l'espoir de le comprendre au moins un peu :

La Guerre 1985

Ex. 25. J'écoute et j'essaye d'imaginer... Non, pas moi à leur place. De quel droit dois-je parler de moi ici ? Si je compare mon « je » avec leur « elles », ce n'est pas seulement pour enregistrer, mais pour éprouver : comment était-ce pour elles ? (p.98)

Il n'y a presque aucun signe de la tentative de l'auteure de généraliser les récits de ses personnages, de faire ses propres conclusions ou de les traiter à travers sa propre système de valeurs. Les réflexions de l'auteure dans la première édition reprennent et résument pour la plupart les idées présentées par les personnages. Nous ne savons pas à quel point le texte serait différent s'il n'avait pas été censuré. Peut-être que si Alexievitch avait le droit de mettre tout ce qu'elle voulait dans la première édition, nous pourrions observer une image plus nuancée de son processus de pensée et nous parviendrions à mieux retracer sa lutte intérieure, s'il y en avait une. Mais nous n'avons pas cette possibilité. Et pourtant, nous pouvons affirmer avec certitude que la première édition de *La Guerre* a été écrite

par quelqu'un qui était en train de traverser une certaine dispute intérieure, quelqu'un dont le paradigme idéologique n'était pas encore complètement façonné. Nous pourrions dire que la première édition de *La Guerre* ne donne qu'un indice, montre la polémique interne de l'auteure « dans un germe ». Cette polémique obtient un aperçu plus clair dans les éditions 2004 et 2012 du livre.

Dans les textes de 2004 et 2019, Alexievitch révèle la connaissance, qui n'était pas disponible pour elle en 1985 ou impossible à partager en raison de la censure: « J'ai parcouru un long chemin avec mes héroïnes. Comme eux, je n'ai pas pu croire longtemps que notre victoire avait deux visages – l'un beau et l'autre laid, tous cicatrisés et insupportables à regarder. » (Alexievitch 2019 : 36) Plus loin dans le texte, elle mentionne que la collecte des histoires de ses héroïnes est devenue une révélation pour elle: « Des dizaines de voix... Ils sont descendus sur moi, révélant une vérité inconnue, et, elle, cette vérité, ne rentre plus dans la formule courte et familière de l'enfance : nous avons gagné. » (Alexievitch 2019 : 52) Les lecteurs sont prévenus : les histoires qu'ils vont explorer parleront de quelque chose de contradictoire, de double et d'ambigu. Et l'auteure elle-même n'est pas étrangère à cette ambiguïté.

Les traces d'une telle ambiguïté se retrouvent dans les exemples que nous avons déjà présentés dans cette recherche. Piégée dans le conflit idéologique sur le communisme initié par son père et sa grand-mère, Alexievitch semble l'avoir résolu en adoptant une position de compromis : empathie pour le peuple soviétique, mais rejet du régime soviétique. Nous avons déjà montré comment cette position se reflète dans le texte des éditions ultérieures de *La Guerre*, lorsque l'auteure insère les phrases, qui remontent à ce conflit intérieur d'elle. Voyons encore un exemple pour le rafraîchir en mémoire :

La Guerre 1985

La Guerre 2019

Ex. 26.

<p>Vera Sergeevna Romanovskaya :</p> <p>L'histoire en traitera pendant des centaines d'années : quel genre de personnes sont-elles ? Vous imaginez, une femme enceinte marchant avec une mine... Eh bien, elle attendait un enfant... Elle aimait, voulait vivre... Mais elle marchait... (p.98)</p>	<p>Vera Sergeevna Romanovskaya :</p> <p>L'histoire en traitera pendant des centaines d'années : quel genre de personnes sont-elles ? Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? Vous imaginez, une femme enceinte marchant avec une mine... Eh bien, elle attendait un enfant... Elle aimait, voulait vivre... Mais elle marchait... [...] Peut-être que nous étions aveugles, et je ne le nierai même pas, nous ne savions pas et ne comprenions pas beaucoup de choses à</p>
--	--

	l'époque, mais nous étions aveugles et purs en même temps. Nous étions en deux parties, en deux vies. Vous devez comprendre ça... (p. 81)
--	--

Non seulement l'homme soviétique a une double nature dans les éditions de 2004 et 2019. Le matériel idéologiquement conflictuel restauré dans ces éditions crée une nouvelle couche thématique dans le récit, qui permet de voir non seulement la guerre, mais aussi le contexte plus large dans lequel la guerre se déroulait. *La Guerre* ne parle plus seulement sur les femmes et la guerre, mais aussi problématise des nouveaux sujets : le parti communiste et la guerre, le soldat soviétique et la guerre, les Allemands et la guerre, les partisans et la guerre. Ces sujets deviennent de manière significative, expressément contradictoires :

La Guerre 2019 (le parti communiste)

Ex. 27. Je me souviens d'un major qui me parlait de Staline la nuit, quand tout le monde dormait. Il a bu beaucoup et est devenu audacieux ; il a avoué que son père était dans un camp de prisonniers depuis dix ans, sans droit de correspondance. [...] « **Je veux défendre la patrie, mais je ne veux pas défendre ce traître à la révolution, Staline.** » (p. 21)

La Guerre 2019 (le soldat soviétique)

Ex. 28 Nous avons attrapé des filles Allemandes et... **Dix hommes en ont violé une..** [...] Nous avons pris des jeunes filles. Douze ou treize ans... **Je ne comprends pas maintenant comment j'ai pu... [...] Mais c'était moi...** (p.30)

La Guerre 2019 (les partisans)

Ex. 29. Le jour nous redoutions les Boches et la Polizei, la nuit c'étaient les partisans. Les partisans m'avaient confisqué ma dernière vache, me laissant toute seule avec le chat. Il est difficile de trouver un homme bon à la guerre. (p. 33)

En effet, la collision des contraires devient plus palpable dans les dernières éditions de *La Guerre*. Il semble, comme s'il était important pour l'auteure de souligner que cette période historique n'a rien d'univoque et que tout ce qui s'y rapporte est ambigu et controversé.

Cependant, le récit des éditions ultérieures de *La Guerre* n'est pas seulement marqué par cette tension des polarités. Les textes de 2004 et 2019 témoignent d'un changement important dans l'intentionnalité. L'auteure, semble-t-il, entreprend une tentative de réconcilier les idées conflictuelles, de trouver un lieu où elles pourraient coexister dans la paix et l'harmonie.

En 2004 et 2012, lorsque Alexievitch réécrit son livre elle n'est plus une jeune journaliste ou un écrivain en herbe. Elle a derrière elle un procès sur les *Cercueils de zinc*, un voyage à Tchernobyl et en Afghanistan. Elle est mur et ses opinions sont devenues plus prononcées, comme elle l'admet dans son discours de remise du prix Nobel :

Avant l'Afghanistan, je croyais dans le socialisme à visage humain. Je suis revenue de là-bas libérée de toutes mes illusions. « Pardonne-moi, ai-je dit à mon père en le retrouvant, tu m'as élevée avec la foi dans les idéaux communistes, mais il suffit de voir une seule fois ces anciens écoliers soviétiques, ceux auxquels vous enseignez, maman et toi (mes parents étaient instituteurs), de les voir tuer sur une terre étrangère des gens qu'ils ne connaissent pas, pour que toutes tes paroles tombent en poussière. Nous sommes des assassins, papa, tu comprends ? » Mon père a fondu en larmes. (CN 2015)

Plus tard dans le même discours, Alexievitch partage que malgré sa désillusion sur les idées du socialisme, elle ne peut pas renoncer complètement à la progéniture de celui-ci – l'homme soviétique. Elle est donc toujours divisée, mais il semble qu'elle ait maintenant envie de trouver un accord entre les parties antagonistes de son identité. C'est du moins ce que l'on ressent fortement dans les textes de 2004 et 2019.

Dans l'introduction de 2004 et de 2019, Alexievitch raconte un souvenir d'enfance :

La Guerre 2019

Ex. 30. Je me souviens de mon enfance : je marchais avec ma grand-mère le long du grand champ, me dit-elle : « Les Allemands battaient en retraite... Et il y a eu une bagarre [...] Les morts étaient couchés les uns à côté des autres comme des gerbes. [...] Les Allemands et les nôtres. Après la pluie, ils avaient tous des larmes sur le visage. Nous les avons enterrés ensemble pendant un mois... » Comment puis-je oublier ce champ ? (p. 22)

Cette image des « Allemands et les nôtres » – l'ennemi et le défenseur, le méchant et le héros – devient l'un des éléments centraux de récit de *La Guerre 2004 et 2019*, par lesquels l'auteure tente de convaincre le lecteur (ou elle-même ?) que les contradictions ont toujours une place dans la vie et que l'essence même de l'homme est profondément contradictoire. La guerre acquiert une nouvelle dimension importante pour Alexievitch. Elle n'est plus seulement le lieu où les femmes se battent comme les hommes, où l'impulsion héroïque côtoie les sentiments humains ordinaires, où le pathos rencontre la prose de la vie quotidienne, c'est aussi le lieu de la controverse la plus fondamentale – la controverse entre le bien et le mal chez un homme.

« Un homme se révèle le mieux à la guerre et peut-être en amour. Jusqu'aux profondeurs, jusqu'aux couches sous-cutanées. Face à la mort, toutes les idées pâlisent, et l'insondable éternité se révèle, » (2019 : 22) – déclare Alexievitch et se donne une nouvelle mission :

« Il me faut embrasser plus large: écrire la vérité sur la vie et la mort en général, et non pas seulement la vérité sur la guerre. » (2019 : 14)

Cette quête de la vérité sur la vie et la mort, la vérité sur la nature humaine semble sous-tendre le récit de 2019 et être la force directrice pour beaucoup de modifications apportées au texte. Par exemple :

La Guerre 1985

La Guerre 2019

Ex. 31.

<p>– Comment vous sentez-vous ? – Je vais bien. [...] Et celui-ci n'est pas bon. – Mais c'est un fasciste... –Non, je vais bien, mais il est en mauvais état. Près de Bobruisk, nous avons capturé un hôpital allemand. Ils n'ont pas été touchés, mais les blessés ont été Soignés par des médecins allemands. Et j'ai vu un médecin allemand pratiquer une opération sans anesthésie. » (p.157)</p>	<p>– Comment vous sentez-vous ? – Je vais bien. [...] Et celui-ci n'est pas bon. – Mais c'est un fasciste... –Non, je vais bien, mais il est en mauvais état. Ce ne sont plus des ennemis, mais des êtres humains, juste deux personnes blessées couchées l'une à côté de l'autre. [...] Plus d'une fois, j'ai vu que cela se passait rapidement. » (p. 152)</p>
<p>« [...] tout le monde m'appelle, ils souffrent : « Ma sœur... Sœur... » J'ai juste sauté et couru – je ne sais pas où, pourquoi. Et puis j'ai pleuré pour la première fois, en arrivant au front... » Il n'y a pas de répétition, chacune a commencé à sa façon : première bataille, premier blessé, premier tué... (p.115)</p>	<p>« [...] tout le monde m'appelle, ils souffrent : « Ma sœur... Sœur... » J'ai juste sauté et couru – je ne sais pas où, pourquoi. Et puis j'ai pleuré pour la première fois, en arrivant au front... On ne connaît jamais son cœur. En hiver, ils ont conduit des soldats allemands capturés devant notre unité. [...] Je prends et je casse un pain et je le lui donne. Il le prend. [...] J'étais heureuse... J'étais heureuse de ne pas pouvoir haïr. » (p. 96)</p>

Prendre soin de l'ennemi blessé ou partager le pain avec lui est inimaginable. Risquer sa vie chaque jour pour le bien de tous, mais confisquer la dernière vache est scandaleux. Libérer la moitié de l'Europe, mais violer une petite fille est incompréhensible. Comment peut-on s'accommoder de ces contradictions, penserait-on, irréconciliables ? « Il n'y a qu'une seule issue, » – dit Alexievitch. « Apprendre à aimer un homme. Comprenez-le par l'amour... » (Alexievitch 2019 : 164) Tel semble être le point culminant pour Alexievitch de la lutte entre les positions opposées, telle est probablement sa réponse à sa propre dispute intérieure incessante.

En plus de la polémique cachée, Bakhtine parle du dialogue caché comme l'un des types d'énoncés bivocaux. Si la polémique cachée est basée sur le rejet de l'opinion de l'autre,

le dialogue caché n'implique pas nécessairement une réaction aussi radicale. Le dialogue caché est informé de l'opinion de l'autre, il y réagit également, mais pas nécessairement en la repoussant. Nous pourrions dire que le dialogue caché est une forme « plus douce » de polémique cachée.

Semblable à une polémique cachée est la réplique de tout dialogue substantiel et profond. Chaque mot d'une telle réplique, dirigé vers le sujet, réagit en même temps intensément à la parole d'un autre, y répondant et l'anticipant¹⁷. (Bakhtine 1979 : 228)

Le conflit intérieur de l'auteure de *La Guerre* est très polémique, et nous avons vu comment cette polémique se reflète dans le récit, qui est en grande partie construit sur une contradiction : homme soviétique – naïf, mais sincère ; parti communiste – source de répressions et de patriotisme ; soldat allemand – méchant et victime ; soldat soviétique – héros et méchant. Cependant, le récit de *La Guerre*, surtout dans ses dernières éditions, ne cherche pas tant à rejeter l'une ou l'autre des positions contradictoires, qu'à trouver un accord entre elles. L'auteure n'oppose pas tant les deux positions contradictoires que l'équilibre entre elles, ce qui aboutit à sa position éthique de réconciliation. De polémique irréconciliable *La Guerre* s'est progressivement transformé en une recherche de dialogue pacifique. Nous pouvons donc affirmer que le récit de *La Guerre* porte les traces des deux : la polémique cachée et le dialogue caché, qui correspondent à deux moments distincts dans la constitution de son identité : impossibilité de faire un choix définitif entre les deux positions et, par conséquent, désir de les concilier.

Ce qui semble être l'histoire des autres et sur les autres révèle les traces du récit de l'auteure sur elle-même. Coincée entre les deux systèmes de valeurs opposés, elle tente de trouver la sortie. Les deux paradigmes contradictoires en elle la poussent à trouver une place qui accueillerait les manifestations les plus conflictuelles de la réalité : « la Victoire et le GOULAG », les « Allemands et les nôtres », l'amour et la haine. Ce lieu, découvert par Alexievitch elle-même, mais presque inaperçu dans l'édition de 1985, est présenté avec force dans le monologue final de Tamara Stepanovna Oumniagina en 2019 :

¹⁷ Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. (Бахтин 1979 : 228)

La Guerre 2019

Ex. 32. Je traîne notre blessé et je pense : « Est-ce que je retourne chercher l'Allemand ou non ? » [...] Alors, j'ai rampé pour aller le récupérer. J'ai continué à les traîner tous les deux...
[...] **On ne peut y avoir un cœur pour la haine et un autre pour l'amour. L'homme n'a qu'un seul cœur**, et je toujours pensais à préserver la mienne. (p.342)

3. L'IDENTITÉ À LA FRONTIÈRE : LE CONCEPT DE LIMINALITÉ

Dans la partie précédente, nous avons suggéré que le texte de *La Guerre* peut être considéré comme un récit reflétant le conflit intérieur de l'auteure. Sa propre identité conflictuelle peut avoir été au cœur de la structure de la narration, qui est marquée par dédoublement et contradiction. Nous avons suggéré qu'une telle forme de récit s'inscrit dans une forme spécifique de dialogue bakhtinien – la polémique cachée. De la polémique cachée, le récit s'est progressivement transformé en une recherche de la forme plus « pacifique » de dialogue caché, lorsque l'auteure entendait réconcilier les voix opposées.

Dans ce chapitre, nous aimerions synthétiser les résultats de notre discussion précédente. Après avoir analysé les caractéristiques spécifiques de l'identité de l'auteure et les processus particuliers qui ont influencé l'apparition de ces caractéristiques, nous allons maintenant essayer de ramener la variété de ces éléments à un dénominateur commun, à un concept qui permettrait de les assembler et de résumer les trouvailles des chapitres précédents. A notre avis, un tel concept est celui de la liminalité.

Le concept de liminalité a été développé sur la base de l'observation des rites dans les sociétés à petite échelle et s'applique aussi bien aux individus qu'aux groupes d'individus. En d'autres termes, il est de nature sociale et décrit le processus de passage d'une position dans le processus de devenir à la suivante. Le développement identitaire d'Alexievitch peut également être considéré comme un processus de devenir avec des phases distinctes ancrés dans le contexte social, ce qui rend le concept de liminalité pertinent dans notre enquête sur l'identité de l'auteure.

Ainsi nous essaierons dans ce chapitre de prouver que les vecteurs divergents de l'identité de l'auteure (antagonisme intérieur et indécision entre deux positions, mais en même temps désir de réconcilier ces positions) peuvent être réunis sous la catégorie de la liminalité.

Nous commencerons notre discussion en donnant un aperçu théorique du concept de liminalité et montrerons son pertinence pour l'identité d'Alexievitch. Ensuite, nous illustrerons comment l'identité liminale de l'auteure se reflète dans le récit

3.1. Liminalité de l'auteure

L'incertitude et l'aporie, qui caractérisent l'identité de notre auteure, résonnent avec les processus décrits par le terme sociologique de « liminalité ». Le terme « liminalité » trouve son origine dans les travaux de deux socio-anthropologues, Arnold van Gennep et Victor Turner ; il décrit la phase intermédiaire d'un rite de passage. Par rite de passage,

van Gennep et Turner entendent un processus de changement de statut dans les petits groupes sociaux (e.g. tribus) ou les individus, qui inclut un changement, une transition d'une position à une autre : « les rites qui accompagnent tout changement de lieu, d'état, de position sociale et d'âge.¹⁸ » (Turner 1991: 94) Une telle transition comporte trois phases : la séparation, la marge (ou *limen*, signifiant « seuil » en latin) et l'agrégation. La séparation indique un moment de détachement d'un système existant précédemment, auquel appartenait le sujet de la transition ou « passager » (Turner 1991 : 94), la marge – un moment de passage de l'ancienne structure à la nouvelle ; et l'agrégation – le moment de rejoindre la nouvelle structure.

Si nous regardons le processus d'évolution de l'identité de notre auteure à travers les lentilles de la théorie de liminalité, il rappelle en effet un rite de passage, avec des phases clairement définies. Donnons quelques détails supplémentaires sur le concept de liminalité de van Gennep et Turner, qui rendront plus claires les affinités de ce concept avec l'identité d'Alexievitch:

La première phase (de séparation) comprend un comportement symbolique signifiant le détachement de l'individu ou du groupe Soit d'un point fixe antérieur de la structure sociale, soit d'un ensemble de conditions culturelles (un « état »), soit des deux. Pendant la période « liminale » intermédiaire, les caractéristiques du sujet rituel (le « passager ») sont ambiguës ; il traverse un domaine culturel qui ne possède que peu ou pas d'attributs de l'état passé ou à venir. Dans la troisième phase (réagrégation ou réincorporation), le passage est consommé. Le sujet rituel, individuel ou collectif, se trouve à nouveau dans un état relativement stable¹⁹. (Turner 1991 : 95)

Nous pourrions dire, que les expériences de vie qui ont été déterminantes pour la formation de l'identité de notre auteure sont comparables aux phases décrites dans ce passage. Par exemple, ses disputes avec la censure sur la nature idéologique de ses œuvres ou son voyage en Afghanistan, après lequel elle a été libérée de ses illusions sur le socialisme, peuvent être considérés comme le moment du détachement symbolique du système de croyances qui ont précédemment façonné l'identité d'Alexievitch. Son désir de trouver un compromis entre l'ancien et le nouveau système de valeurs ressemble au mouvement vers la stabilité,

¹⁸ [...] rites which accompany every change of place, state, social position and age. (Turner 1991: 94)

¹⁹ The first phase (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a « state »), or from both. During the intervening « liminal » period, the characteristics of the ritual subject (the « passenger ») are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. In the third phase (reaggregation or reincorporation), the passage is consummated. The ritual subject, individual or corporate, is in a relatively stable state once more [...] (Turner 1991 : 95)

qui caractérise la phase d'agrégation. Cependant, comme l'a montré notre analyse dans les chapitres précédents, elle ne semble pas pouvoir passer complètement de la phase initiale à la phase finale. Même sa recherche de stabilité est basée sur l'ambiguïté, sur un compromis entre les deux systèmes de valeurs. Il semble qu'Alexievitch soit bloquée dans cette phase intermédiaire. L'ambiguïté est le trait le plus persistant de sa personnalité, ce qui nous permet d'affirmer que son identité est par essence ambiguë, c'est-à-dire liminal.

3.2. *Communitas* : l'espèce humaine comme sujet liminal

Lorsqu'il décrit le moment liminal dans le processus de transition pendant le rite de passage, Turner parle de *communitas*. Turner comprend *communitas* comme une forme d'existence pré-sociale, pré-structurelle, qui est caractéristique de la phase liminale de la transition. Il s'agit d'une forme séminale de société sans structure clairement identifiée et sans répartition des rôles et des statuts sociaux. Il s'agit plutôt d'une formation « antistructurelle », d'une condition « sans statut » caractéristique de la phase liminale du rite de passage.

Il est important de souligner pour notre analyse que les participants de ces *communitas* pré-structurelles sont eux-mêmes des êtres pré-structurels, c'est-à-dire des individus, qui ne sont dotés d'aucun rôle ou statut social. Ils existent en *communitas* dans leur condition primordiale – celle de l'espèce humaine :

Essentiellement, la *communitas* est une relation entre des individus concrets, historiques et idiosyncrasiques. Ces individus ne sont pas segmentés en rôles et statuts mais se confrontent plutôt à la manière du « I and Thou » de Martin Buber. Parallèlement à cette confrontation directe, immédiate et totale des identités humaines, tend à se développer un modèle de société comme une *communitas* homogène, non structurée, dont les frontières coïncident idéalement avec celles de l'espèce humaine²⁰. (Turner 1991 : 132)

Ainsi, le sujet liminal n'est pas seulement celui qui se caractérise par sa position d'entre-deux, c'est-à-dire entre son statut initial et son statut final. Le sujet liminal est aussi le sujet dans sa condition d'identité pré-structurelle d'une espèce humaine sans signifiants d'identité, qui n'apparaissent que dans une structure et comme résultat d'une relation régie par une norme. Selon Victor Turner :

²⁰ Essentially, *communitas* is a relationship between concrete, historical, idiosyncratic individuals. These individuals are not segmentalized into roles and statuses but confront one another rather in the manner of Martin Buber's « I and Thou. » Along with this direct, immediate, and total confrontation of human identities, there tends to go a model of society as a homogeneous, unstructured *communitas*, whose boundaries are ideally coterminous with those of the human species. (Turner 1991 : 132)

Mais la spontanéité et l'immédiateté de la *communitas* – par opposition au caractère jurapolitique de la structure – peuvent rarement être maintenues très longtemps. La *communitas* elle-même développe rapidement une structure, dans laquelle les relations libres entre les individus se transforment en relations normées entre les personnes sociales. [...] sous l'influence du temps, du besoin de mobiliser et d'organiser des ressources, et de la nécessité d'un contrôle social entre les membres du groupe dans la poursuite de ces objectifs, la *communitas* existentielle s'organise en système social durable²¹ [...] (Turner 1991 : 132)

Dans le sous-chapitre qui suit, nous proposerons une lecture de *La Guerre* comme un récit révélateur de la liminalité de l'auteure. Plus précisément, nous soutiendrons que la stratégie narrative d'« humanisation » des héroïnes dans les dernières éditions du livre conduit à la déconstruction de leur identité soviétique et les rapproche de la position identitaire liminale de l'espèce humaine.

3.3. Liminalité du sujet soviétique dans *La Guerre*

Dans son dernier livre, *La fin de l'homme rouge* (2012), qui est consacré à l'effondrement de l'Union soviétique et clôt le cycle des *Voix de l'utopie*, Svetlana Alexievitch fait référence à l'*homo sovieticus* – une image collective du peuple soviétique et un objet de son projet littéraire de longue date :

Nous disons au revoir à l'époque soviétique. A cette vie qui est la nôtre. J'essaie d'écouter honnêtement tous les participants au drame socialiste...

Le communisme avait un plan fou – refaire le « vieil » homme, le vieil Adam. Et il a réussi... [...] Pendant plus de soixante-dix ans, le laboratoire du marxisme-léninisme a engendré un type humain distinct – l'*homo soveticus*. [...] Je pense que je connais cet homme, je le connais bien, j'ai vécu côte à côte avec lui pendant de nombreuses années. Il est moi. (Alexievitch 2013: 5)

L'*homo soveticus* est un héritier de l'identité du *nouvel homme soviétique* – un archétype promulgué par le régime communiste de l'Union soviétique pour créer une personne soviétique idéale dotée de qualités spécifiques, dominantes parmi tous les citoyens de l'Union soviétique, indépendamment de leur diversité culturelle, ethnique et linguistique. Cet archétype a été construit à travers un certain nombre de mythes, les principaux étant le mythe de la famille, le mythe du « mentor » et du « disciple » et le mythe du « martyr ».

²¹ But the spontaneity and immediacy of *communitas* – as opposed to the jurapolitical character of structure – can seldom be maintained for very long. *Communitas* itself soon develops a structure, in which free relationships between individuals become converted into norm-governed relationships between social personae. [...] under the influence of time, the need to mobilize and organize resources, and the necessity for social control among the members of the group in pursuance of these goals, the existential *communitas* is organized into perduring social system [...] (Turner 1991: 132)

En raison de la censure, l'image de l'homme soviétique dans l'édition initiale de *La Guerre* correspond toujours à la catégorie identitaire du nouvel homme soviétique. Cependant, dans les éditions ultérieures, en raison des ajouts de matériel idéologiquement conflictuel et des changements d'identité que l'auteure subit elle-même, l'identité du nouvel homme soviétique devient moins distincte. La stratégie narrative d'« humanisation » de ses héroïnes observable dans les éditions ultérieures de *La Guerre* peut être interprétée comme un glissement de la position identitaire structurelle de nouvel homme soviétique à une position identitaire liminale d'une espèce humaine. Ce processus se produit par la déconstruction des trois mythes fondateurs de nouvel homme soviétique mentionnés ci-dessus.

Dans *La Guerre*, les qualités du nouvel homme soviétique sont, probablement, le mieux représentées dans l'épisode décrivant l'interrogatoire de Sofia Mironova Vereshchak par un enquêteur allemand. Capturée par la gestapo, une combattante partisane, Sofia Mironova Vereshchak, raconte comment l'enquêteur nazi qui l'a torturée voulait savoir « pourquoi nous étions de telles personnes, pourquoi nos idées étaient si importantes pour nous ? » (Alexievitch 2004 : 291). L'enquêteur s'adresse à Sofia :

La Guerre 2004

Ex. 33. La vie est au-dessus de n'importe quelle idée [...]. Qu'est qui vous pousse à être comme ça ? Pourquoi vous êtes comme ça ? Accepter tranquillement la mort ? Pourquoi les communistes croient-ils que le communisme doit vaincre dans le monde entier ? (p. 291)

Dans ses questions, l'enquêteur nous fournit une formule essentielle, qui pourrait décrire un homme soviétique idéal – un héros, qui est prêt à mourir pour l'idée. Sofia lui répond en racontant la base théorique qui a permis l'apparition d'un tel héros – le marxisme-léninisme. Pour certains chercheurs, le marxisme-léninisme, qui était une idéologie clé pour la formation de l'homme soviétique, ne reposait pas uniquement sur la lutte des classes comme moteur du progrès historique. Il a un autre concept, moins populaire, selon lequel le progrès historique est atteint par l'élaboration de la dialectique spontanéité/conscience. (Clark 1981 : 15) Selon ce modèle, la société, depuis ses débuts, est enfermée dans une lutte dialectique entre les forces de la spontanéité (qui prédominent dans les formes sociales les plus anciennes et les plus primitives) et les forces de la conscience (qui sont présentes dès le début, bien que seulement en tant que potentiel). Cette dialectique constitue la force motrice du progrès et conduit à la fin de l'histoire dans le communisme. Le stade ultime du développement historique, le communisme, est atteint dans une synthèse finale, qui résout la dialectique une fois pour toutes.

Cette synthèse finale ou révolution ultime aboutira au triomphe de la conscience, mais la forme de la conscience sera alors telle qu'elle ne sera plus en opposition avec la spontanéité ; il n'y aura plus de conflit entre les réponses naturelles du peuple et les intérêts supérieurs de la société. En d'autres termes, la synthèse finale résoudra le conflit séculaire entre l'individu et la société²². (Clark 1981 : 16)

Cette opposition fondamentale du spontané et du conscient a donné naissance à un certain nombre de mythes, qui ont été utilisés pour propagande d'un archétype de nouvel homme soviétique – une personne aux qualités spécifiques, qui maîtriserait ses propres sentiments, serait désintéressée, saine et enthousiaste dans la lutte pour les idéaux de la révolution socialiste. Le nouvel homme soviétique démontrerait aussi sa volonté de sacrifier le personnel pour le bien de la collectivité. Ce concept s'appliquait aussi bien aux hommes qu'aux femmes, ces dernières devant combiner les rôles de citoyen, de travailleur à plein temps, d'épouse et de mère. (Attwood 1990 : 6)

Katerina Clark distingue au moins trois mythes qui reposaient sur l'opposition fondamentale spontanéité/conscience et qui ont été utilisés pour créer un nouvel homme soviétique. Ces mythes ont été utilisés à différentes périodes de l'histoire de l'Union soviétique et adaptés aux priorités de chacune de ces périodes.

Le mythe de la famille, selon lequel le parti et surtout ses dirigeants étaient identifiés à la « famille ». Le mythe présupposait que, dans des circonstances particulières, cette famille collective pouvait supplanter la famille naturelle. Le mythe de la famille a pris de l'ampleur dans les années 30, lorsque l'obsession de Staline pour ses ennemis est devenue plus réaliste avec les nazis en Europe développant leur potentiel militaire. Les dirigeants soviétiques se sont tournés vers les attachements primordiaux de la parenté pour solidifier la cohésion sociale. Les dirigeants de la société soviétique devenaient des « pères » (avec Staline comme patriarche) ; l'État, une « famille » ou une « tribu ». Et ses citoyens devaient devenir ses « fils » et « filles » modèles. Si l'appel à un plus grand attachement à la famille symbolique de l'État n'impliquait pas une demande d'affaiblissement de l'attachement à la famille réelle, il était sous-entendu que s'il y avait un conflit entre les intérêts de l'État et la famille immédiate, les citoyens devaient se débarrasser de leur sens

²² That final synthesis or ultimate revolution will result in the triumph of « consciousness, » but the form of « consciousness » will then be such that it will no longer be in opposition to « spontaneity »; there will no longer be conflict between the natural responses of the people and the best interests of society. In other words, the end synthesis will resolve the age-old conflict between individual and society. (Clark 1981 : 16)

de la famille, basé sur les liens du sang, et le remplacer par un sens plus élevé, basé sur la parenté politique.

Ce mythe était probablement à l'origine de la volonté du peuple soviétique de sacrifier sa vraie famille au nom de la mère patrie, au nom de la « grande famille ». Les narratrices dans *La Guerre* racontent comment leurs pères regrettaient de ne pas avoir de fils, mais des filles, et ces filles étaient tout ce qu'ils pouvaient « donner pour la victoire » (Alexievitch 2004 : 54, 56). La mère partisane frotte son bébé avec du sel pour qu'il ait l'air malade et pour qu'elle ne soit pas arrêtée par la garde SS. Dans l'exemple le plus extrême, l'opératrice téléphonique noie son nouveau-né qui pleure pour éviter que sa division ne soit attrapée par les nazis.

Dans les éditions ultérieures de *La Guerre* la restauration du matériel idéologiquement conflictuel permet de démystifier l'histoire de la grande famille idéale en présentant le « grand père » d'une manière controversée.

La Guerre 2004

Ex. 34. Mais quand Staline a parlé... Il s'est adressé à nous : « Frères et sœurs... » Tout le monde a oublié ses griefs... Nous avions un oncle assis dans un camp, le frère de ma mère [...] et nous savions qu'il n'était coupable de rien. Mais après le discours de Staline, ma mère a dit : « Défendons notre patrie, et ensuite nous réglerons ça. » (p. 54)

Le second est le mythe dans lequel une personne relativement naïve est amenée à voir la lumière par un enseignant ou un maître plus sage. Ce mythe présuppose deux acteurs : le « mentor » et le « disciple ». Un tel mythe mettait en scène la dialectique spontanéité/conscience à travers la relation d'un « fils » symbolique naïf, énergique et audacieux avec son « père » symbolique sage et plus mature. Le héros typique d'un tel mythe était un pilote soviétique, dont les qualités iconiques – forte volonté, infatigabilité, détermination – représentaient la « spontanéité ». Le mythe présupposait que ces « fils modèles » symboliques devaient être parrainés par des mentors – des « pères » – plus sages et plus conscients. Ces « enfants » doués, mais quelque peu impatients, avaient besoin d'une plus grande discipline et d'une meilleure maîtrise de soi (c'est-à-dire de conscience), qui provenaient de leurs « pères ». C'était souvent Staline lui-même qui jouait le rôle rituel du « père » ou du « mentor », qui enseignait à ses « disciples » une plus grande maîtrise de Soi. Sa « sollicitude paternelle » s'exprimait par une série de rituels publics. Staline assistait généralement en personne au départ des pilotes pour tenter un record, communiquait avec eux en cours de route et était présent à l'aéroport pour les accueillir à leur retour. Les rencontres de Staline avec les pilotes étaient cependant nécessairement peu nombreuses et élevées en atmosphère, tant elles étaient chargées

émotionnellement et devenaient ainsi des moments charniers de la vie. La relation père-fils illustrée dans le cas de l'aviateurs était un paradigme de base pour toute la culture politique des années 30. Elle s'est répandue dans de nombreuses autres sphères de la vie, où une figure d'autorité pouvait jouer le rôle de « père » pour un subordonné ou assumer un autre rôle paternaliste. Staline, cependant, restait dans la conscience de masse comme un Père absolu, la figure patriarcale inaccessible traitée avec une dévotion et une admiration presque religieuses. Dans l'édition de 2019, nous trouvons un exemple d'une élévation émotionnelle lors de la rare rencontre avec le « Père ». Cependant, l'ajout du contexte des répressions, des camps de concentration, etc. rend l'image globale de la figure de « père » moins univoque :

La Guerre 2004

Ex. 35. Je suis allé au théâtre. [...] Il y a eu une salve d'applaudissements. Tonnerre ! Staline était assis dans la loge du gouvernement. Mon père avait été arrêté, mon frère aîné avait disparu dans les camps, malgré cela je ressentais un tel ravissement que des larmes jaillissaient de mes yeux. Je me suis pâmé de bonheur ! Tout le public... Toute la salle s'est levée ! Tout le monde applaudissait pendant dix minutes. (p. 332)

Le martyr est probablement la qualité que les personnages de *La Guerre* démontrent le plus fréquemment. Le commandant du détachement encerclé se tue lui-même au lieu d'abattre ses soldats, qui ne pouvaient pas, conformément à l'ordre de Staline, être faits prisonniers. L'infirmière audacieuse sauve le lieutenant blessé sous les balles de l'ennemi, les femmes-combattantes courageuses lancent l'attaque, même lorsque les hommes ont un moment d'hésitation. Ce trait particulier au peuple soviétique est probablement le résultat d'un autre mythe utilisé par l'idéologie soviétique pour former le combattant idéal de révolution. Ce mythe, le plus populaire, implique au minimum, qu'un héros révolutionnaire mène une vie ascétique, faite d'un dévouement extraordinaire et de privation de soi. Idéalement, le héros devait faire le sacrifice suprême de sa vie pour le bien commun. Le mythe du martyr était fondé sur un symbolisme plus profond de la mort et de la renaissance, qui se trouve au cœur de tout rite de passage. Le héros, au moment de se sacrifier, meurt en tant qu'individu et renaît en tant que fonction du collectif. Par la mort et la renaissance subséquente, le héros soviétique de la révolution passait par le processus de maturation, de passage de la spontanéité à la maturité, c'est-à-dire à la conscience. La mort symbolique signifiait aussi le moment de l'acceptation dans la « famille », l'acquisition du statut de « sélectionné », de « meilleur », d'« aîné », etc. L'homme soviétique de l'édition de 1985 est presque un exemple classique de héros d'un tel mythe. Il rit face à la mort et accepte l'austérité de la vie de guerre avec gaieté et

enthousiasme. Il brûle de rejoindre l'armée et de se battre et ne semble pas avoir le moindre signe de peur. Dans l'édition ultérieure, cependant, nous assistons à une humanisation considérable de ces héros. Les super humains deviennent de simples humains. Comparons comment l'image de la femme soviétique est différent entre l'édition de 1985 et celles de 2004, 2019 :

La Guerre 1985

La Guerre 2004, 2019

Ex. 36.

<p>Anna Semenovna Dubrovina–Chekunova : J'avais une spécialité dont le front avait besoin. Et je n'ai pas hésité une seconde. Je suis allé au front. (p.95)</p> <p>Nina Yakovlevna Vishnevskaya: Lorsque des tankistes m'ont ramassé avec mes jambes estropiées et m'ont amené dans un village ukrainien, [...] la propriétaire de la hutte où l'unité médicale était stationnée s'est lamentée : « S'il n'y avait pas assez d'hommes pour prendre de tels enfants... Les filles. » Quand j'avais 18 ans, j'ai reçu la médaille « Pour le mérite au combat » pendant la bataille de Koursk. (p.124)</p>	<p>Anna Semenovna Dubrovina–Chekunova : J'avais une spécialité dont le front avait besoin. Et je n'ai pas hésité une seconde. Je n'ai pas rencontré beaucoup de gens qui voulaient attendre. [...] Je me souviens d'un... Une jeune femme, notre voisine... Elle m'a dit honnêtement : « J'aime la vie. Je veux me maquiller et me poudrer, je ne veux pas mourir. » (p. 75)</p> <p>Nina Yakovlevna Vishnevskaya: Lorsque des tankistes m'ont ramassé avec mes jambes estropiées et m'ont amené dans un village ukrainien, [...] la propriétaire de la hutte où l'unité médicale était stationnée s'est lamentée : « S'il n'y avait pas assez d'hommes pour prendre de tels enfants... Les filles. » De ses mots, de ses larmes... Pendant un certain temps, j'ai perdu tout courage, je me suis senti si désolée pour moi, et pour ma mère. Eh bien, qu'est-ce que je fais ici parmi les hommes ? Je suis une fille. Quand j'avais 18 ans, j'ai reçu la médaille « Pour le mérite au combat » pendant la bataille de Koursk. (p. 111)</p>
---	--

La femme soviétique en 1985 ne montre presque aucun signe de peur. En 2004 et 2019, elle admet qu'aller à la guerre était effrayant. En 1985, elle ne pleure pas, en 2004 et 2019, elle révèle avoir pleuré la nuit avant de partir au front. Les tropes de la mère, de la prière, de la famille, du foyer ajoutés abondamment dans les éditions ultérieures ébranlent l'image d'un sujet stalinien exemplaire qui maîtrise le spontané, l'impulsif en lui, et le construit comme, émotionnel, comme humain :

Ex. 37.

<p>Efrosinya Grigoryevna Breus :</p> <p>Il y avait quatre filles dans notre famille. J'étais la seule au front. Et mon père était heureux que sa fille Soit au front, défendant notre patrie. [...] Il allait chercher mon certificat et il a marché tôt le matin spécifiquement, pour que tout le monde dans le village puisse voir que sa fille était au front... (p.74)</p>	<p>Efrosinya Grigoryevna Breus :</p> <p>Le monde a immédiatement changé... Je me souviens des premiers jours... Le Soir, maman se tenait à la fenêtre et priait. Je ne savais pas que ma mère croyait en Dieu. Elle a regardé et regardé le ciel...</p> <p>J'étais mobilisé, j'étais médecin. J'y suis allé par sens du devoir. Et mon père était heureux que sa fille Soit au front. [...] Il allait chercher mon certificat et il a marché tôt le matin spécifiquement, pour que tout le monde dans le village puisse voir que sa fille était au front... (p. 56)</p>
--	--

Dans le sous-chapitre 2.3, nous avons discuté comment les disputes intérieures de l'auteure se sont traduites sur les pages de *La Guerre* par la polémique cachée et ont progressivement évolué vers une forme moins controversée de dialogue caché. Nous avons alors mentionné qu'Alexievitch, plu mûre et désillusionnée par rapport au visage humain du communisme, mais toujours incapable de rejeter l'une ou l'autre des voix conflictuelles en elle, a décidé de trouver un compromis entre elles. Ce faisant, elle soulignait constamment les qualités controversées et conflictuelles de ses personnages, et mettait de plus en plus l'accent sur leur nature humaine en tant qu'espace où ces controverses pouvaient être réconciliées. À la lumière de la théorie de la liminalité, ces stratégies narratives, combinées à la restauration du matériel censuré, peuvent être considérées comme des véhicules qui ont mis en mouvement le rite de passage du sujet soviétique d'une catégorie identitaire distincte de l'homme nouveau soviétique à une catégorie liminale de l'espèce humaine. En ajoutant du matériel idéologiquement controversé et des tropes émotionnellement marqués dans les éditions ultérieures du livre, elle a également effectué le travail de repositionnement identitaire de sujet soviétique. Grâce aux techniques d'« humanisation » certaines de caractéristiques, qui plaçaient ce sujet dans le paradigme identitaire défini du nouvel homme soviétique s'effacent et il est déplacé dans une zone liminal de l'espèce humaine. Cette position identitaire peut être considérée, comme nous avons remarqué avec Turner, comme une position pré-structural, sans qualités politiques ou culturelles distinctes. Comme ça, les héroïnes des éditions ultérieures de *La Guerre* tendent vers la position identitaire liminale de l'espèce humaine.

CONCLUSION

Conformément à l'hypothèse que nous avons formulée au début de cette recherche, nous avons effectué l'analyse de l'identité d'Alexievitch dans ses deux dimensions : celle de la permanence et celle du changement. Ces dimensions se sont constamment croisées et ont conduit à des changements dans le texte reflétant l'une ou l'autre d'entre elles.

Tout au long de notre recherche, nous avons soutenu qu'Alexievitch a introduit les changements textuels guidés par ses tensions intérieures, qu'elle a héritées des points de vue opposés des deux figures les plus importantes pour elle.

Dans la première partie, nous avons présenté la théorie de l'identité narrative, qui met l'accent sur le mode permanent de la constitution du Soi. Tout en décrivant les notions clés de la théorie, comme la mise en intrigue, l'identité-idem, l'identité-ipse, nous avons identifié un certain nombre de passages nouvellement ajoutés aux éditions ultérieures de *La Guerre*, qui soulignent l'unicité du peuple soviétique d'une part, mais mettent le régime soviétique sous un éclairage défavorable d'autre part. Nous avons suggéré que ces passages sont enracinés dans les tensions intérieurs de l'auteure. En outre, nous avons affirmé que cette ambiguïté envers le passé soviétique était le trait permanent de l'identité de l'auteure, décrit en termes théoriques comme un invariant relationnel.

Dans la partie II, nous avons présenté la théorie du Soi dialogique de M. Bakhtine, qui se concentre principalement sur l'aspect changeant de l'identité. Avec cette théorie nous avons tracé une ligne plus distincte entre la subjectivité de l'auteure et celle des personnages afin d'avoir une image plus claire de l'identité de l'auteure et de ses implications pour le récit. Nous sommes arrivés à la conclusion que l'identité de l'auteure est présente dans le texte plus qu'il n'y paraît à première vue. Par conséquent, nous avons soutenu que *La Guerre* peut être interprétée comme un dialogue de l'auteure avec elle-même à travers les voix de ses personnages. Ce dialogue prend la forme d'une polémique cachée et reflète implicitement la dispute intérieure de l'écrivaine. Peu à peu, il se transforme en un dialogue caché, lorsque l'auteure décide de réconcilier les voix opposées qui ont façonné son identité et influencé le récit de *La Guerre*.

Le troisième chapitre visait à synthétiser nos résultats concernant l'identité de l'auteure sous un concept plus inclusif, qui permettrait d'unir les vecteurs multidirectionnels de son identité. Nous avons suggéré que la liminalité peut être considérée comme un tel concept récapitulatif et montré comment elle se reflète dans le récit à travers la stratégie d'« humanisation ».

Le concept de liminalité permet non seulement de synthétiser les retrouvailles de cette recherche, mais aussi de considérer les deux principales théories que nous avons utilisées dans cette étude de manière inclusive et mutuellement renforçant.

Jusqu'à présent, nous avons parlé de ces deux théories d'une manière quelque peu mutuellement exclusive, en soulignant que si toutes deux s'intéressent au devenir du Soi, elles se concentrent sur des aspects différents de ce devenir : Bakhtine – sur l'aspect du changement, Ricœur – sur l'aspect de la permanence. Dans ce qui suit, nous voudrions proposer une discussion plus détaillée des différences entre les deux théories. Cependant, tout en discutant des différences, notre intention est de proposer une lecture constructive de celles-ci. En d'autres termes, nous suggérerons que les cadres de Ricœur et de Bakhtine ne s'excluent pas mutuellement, mais se renforcent et se complètent. Appliqués ensemble, ils offrent un modèle inclusif de conceptualisation du Soi, à savoir un modèle spatio-temporel.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, Ricœur et Bakhtine se concentrent sur différents aspects du devenir du Soi.

Tout en comprenant la présence des dimensions permanente et changeante dans le processus de constitution du Soi, Ricœur plaide, quand-même, pour la permanence. Son *idem* et *ipse* sont quelque peu subordonnés à un processus plus global, et aussi ce qui semble être pour lui le plus important - la mise en intrigue de la vie en une unité cohérente. En effet, il traite l'identité narrative comme quelque chose qui apparaît comme le résultat du processus d'intégration de l'expérience de vie :

Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. (Ricœur 1985 : 442)

L'intégration, la cohérence, le mouvement vers un point, où un Soi peut atteindre l'unité – c'est ce que Ricœur souligne dans sa théorie du Soi. En d'autres termes, il voit le processus de devenir du Soi en termes temporels, où il y a un moment de départ d'une « ancienne version » du Soi et le moment d'arrivée à la nouvelle « version » réinterprétée. Ce « mouvement vers » est crucial pour sa conceptualisation du Soi.

En effet, comprendre l'identité comme le résultat de la mise en intrigue invite à s'attendre intuitivement à ce que d'autres éléments narratifs, tels que la causalité, l'ordre chronologique des événements, prennent place dans le processus d'organisation de l'expérience temporelle. Une identité est imaginée comme le produit de la synthèse d'éléments hétérogènes, où il y a un début, un milieu et une fin, et où chaque étape du

processus narratif contribue à un certain moment de résolution ou de clôture. Ricœur indique une telle nature processuelle de la formation de l'identité lorsqu'il le compare à la séance psychanalytique :

D'un côté, l'expérience psychanalytique met en relief le rôle de la composante narrative dans ce qu'il est convenu d'appeler « histoires de cas » ; c'est dans le travail de l'analysant, [...] que ce rôle se laisse discerner ; il se justifie de surcroît par la finalité même du processus entier de la cure, qui est de substituer à des bribes d'histoires à la fois inintelligibles et insupportables une histoire cohérente et acceptable, dans laquelle l'analysant puisse reconnaître son ipséité. (Ricœur 1985 : 444)

Bien que Ricœur conçoive le processus de formation de l'identité comme circulaire, qui se produit à travers trois moments mimétiques, ce qui lui confère un sentiment d'infinitude, il semble tout de même que sa conception du Soi inclut le mouvement entre les étapes, le développement dans le temps.

Cependant, avec notre analyse de l'identité d'Alexievitch, nous avons vu que la constitution de son identité était aussi définie par le processus quelque peu opposé au mouvement dans le temps. L'insolubilité de son conflit intérieur, semble-t-il, ne lui permettait pas de faire un pas en avant définitif et de se fixer sur l'une des deux positions entre lesquelles elle oscillait. En raison de cette indécidabilité, il semble qu'une partie du Soi d'Alexievitch soit toujours restée immobile, ancrée dans l'espace de la contradiction. Cet espace de contradiction n'était pas moins importante pour elle que le mouvement vers son dépassement par la réconciliation. Cet aspect de l'identité d'Alexievitch – instable et infinie est cohérent davantage avec le concept bakhtinien du Soi dialogique, qui conceptualise l'identité en termes spacieux.

Bakhtine parle de l'importance de la dimension spatiale dans les romans de Dostoïevski, dont les œuvres utilisaient le dialogue comme principe structurant :

La catégorie principale de la vision artistique de Dostoïevski n'est pas le devenir, mais la coexistence et l'interaction. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace, pas dans le temps. [...] Dostoïevski [...] a cherché à percevoir les étapes mêmes [du devenir] dans leur simultanété, à les juxtaposer et à les contraster dramatiquement, plutôt qu'à les inscrire dans une série de devenirs. Comprendre le monde signifiait pour lui concevoir tous ses contenus comme simultanés et deviner leurs interrelations dans le contexte d'un seul instant²³. (Bakhtine 1979 : 33)

²³ Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. [...] Достоевский [...] самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться

Si pour Ricœur, nous pourrions dire que le Soi est le résultat du processus de la mise en intrigue, pour Bakhtine, il semble que le résultat n'ait aucune importance. Son dialogue n'est pas destiné à faire émerger une histoire cohérente et acceptable, dans laquelle le Soi puisse se reconnaître. Ce qui l'intéresse, c'est le processus. Ce qui compte, c'est l'ici et le maintenant. Son dialogue n'est pas un moyen de constituer le Soi, mais le Soi *est* le dialogue. En dehors du dialogue, le Soi n'existe pas:

Ces « profondeurs de l'âme humaine » [...] ne se révèlent que dans une communication intense. Il est impossible de maîtriser « l'homme intérieur », de le voir et de le comprendre en en faisant l'objet d'une analyse neutre ; il est également impossible de le maîtriser en se fondant en lui [...]. Non, on ne peut l'approcher et le révéler – ou, plutôt, le faire se révéler – qu'en communiquant avec lui, de manière dialogique. [...] Être, c'est communiquer de manière dialogique. [...] Tout est le moyen, le dialogue est la fin. [...] Deux voix sont le minimum de la vie, le minimum de l'être²⁴. (Bakhtine 1979 : 293 – 294)

Si Ricœur comprend l'expérience humaine fragmentée comme problématique et nécessitant une mise en ordre, Bakhtine, semble-t-il, voit une valeur dans cette fragmentation et cette infinitude. Il met l'accent sur la coexistence et l'interaction, alors que Ricœur met en avant l'évolution et l'émergence. Le Soi bakhtinien cherche donc l'incomplétude, le Soi ricœurdien implique un élément d'ordre.

Un autre aspect, qui rend la différence entre les deux théories plus évidente, est le rôle de l'Autre dans la constitution du Soi.

Pour Ricœur, le Soi, qui prend naissance dans la structure cohérente du récit, serait incomplet sans l'interaction avec l'Autre. Cette interaction se produit dans les dimensions éthiques et morales du sujet. Le sujet dont la visée éthique est une « vie bonne » avec et pour l'autre dans des institutions justes » (Ricœur 1990 : 202) n'est capable d'accomplir cette visée éthique que par la validation morale de l'Autre. Cependant, cette validation morale n'implique pas pour Ricœur que la relation Soi-Autre soit la relation entre l'inférieur et le supérieur, mais qu'elle soit une relation d'égaux, fondée sur l'idée de « l'autre souffrant », ce qui implique que nous sommes mutuellement vulnérables, parce

в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента. (Бахтин 1979 : 33)

²⁴ Те « глубины души человеческой » [...] раскрываются только в напряженном общении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа; нельзя овладеть им и путем слияния с ним [...]. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть – точнее, заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически. [...] Быть – значит общаться диалогически. [...] Все – средство, диалог – цель. [...] Два голоса – минимум жизни, минимум бытия. (Бахтин 1979 : 293 – 294)

que finalement nous sommes mortels. Compris dans la perspective de la vulnérabilité mutuelle, la dimension morale de la relation Soi-Autre permet d'opérer un changement dans la distribution de l'autorité. S'il existe un accord fondamental sur le fait que nous sommes tous également fragiles, il devrait être facile d'entrer en relation avec un autre, non pas parce qu'il a plus d'autorité et est supérieur. La relation avec l'autre devient moins coercitif et plus amicale, basé sur ce que Ricœur appelle la « sollicitude » ou la « spontanéité bienveillante ». La sollicitude implique que le lieu d'initiative dans la relation Soi-Autre est déplacé de l'Autre vers le Soi et qu'elle est réciproque. Un tel changement fondamental dans la compréhension des relations de pouvoir dans la dichotomie Soi-Autre implique, à son tour, que quelle que soit cette relation avec l'Autre, elle est en quelque sorte enracinée dans le Soi et donc, perd l'élément d'autorité en faveur de la mutualité. La validation morale ne devient alors pas tant un mouvement unilatéral d'approbation de la valeur de Soi en tant que sujet, mais un soutien mutuel de sujets également valables, ce qui conduit à leur statut d'égalité ou ce que Ricœur appelle la *similitude*. Le Soi, dont le but éthique est une vie bonne, fondée sur l'estime de Soi reconnue par l'Autre, cherche cette reconnaissance auprès de l'Autre, dont le but éthique est exactement le même.

Cet échange autorise à dire que je ne puis m'estimer moi-même sans estimer autrui *comme* moi-même. Comme moi-même signifie : toi *aussi* tu es capable de commencer quelque chose dans le monde, d'agir pour des raisons, de hiérarchiser tes préférences, d'estimer les buts de ton action et, ce faisant, de t'estimer toi-même comme je m'estime moi-même. [...] Deviennent ainsi fondamentalement équivalents l'estime de *l'autre comme un Soi-même* et l'estime de *Soi-même comme un autre*. (Ricœur 1990 : 226)

De plus, le Soi sympathisant de Ricœur, dans son aspiration à une vie bonne et dans sa recherche de la reconnaissance de son estime de Soi par l'Autre, le fait exactement parce qu'il a *besoin* de l'Autre. On a l'impression que l'Autre est là en réponse au sentiment de *manque* éprouvé par le Soi dans le processus de son devenir. Voici ce qu'en dit Ricœur à propos de l'amitié, qui est pour lui le terrain, où la relation entre le Soi et l'Autre se réalise pleinement :

A l'estime de Soi, entendue comme moment réflexif du souhait de « vie bonne », la sollicitude ajoute essentiellement celle du *manque*, qui fait que nous avons *besoin* d'amis ; par choc en retour de la sollicitude sur l'estime de Soi, le Soi s'aperçoit lui-même *comme* un autre parmi les autres. (Ricœur 1990 : 224)

On a l'impression que l'Autre est là pour accomplir un certain mouvement d'achèvement, de fermeture du Soi. Nous nous risquerions à dire que le Soi et l'Autre ricœrdiens

s'efforcent de se rejoindre et, ce faisant, visent une certaine unité. Quelque chose de différent se passe dans le dialogue de Bakhtine.

Le Soi bakhtinien a aussi besoin de l'Autre. Cependant, le caractère de ce « besoin » est différent. Le sujet bakhtinien a besoin de l'Autre, tout d'abord comme point de référence, *par opposition* auquel, le Soi peut délimiter ses propres contours. Cela implique que les relations Soi-Autre dans le dialogue bakhtinien sont basées sur un double mouvement d'attraction et de répulsion. Le Soi nécessite la reconnaissance de l'Autre pour confirmer sa subjectivité, son existence, mais en même temps il repousse l'Autre, car céder à la reconnaissance de l'Autre équivaut à la perte de la subjectivité, au triomphe monologique de l'Autre sur le Soi. Selon Bakhtine, Dostoïevski qui a réussi à saisir une telle condition du Soi construit ses romans exactement sur le principe de cette opposition :

Le schéma de base du dialogue de Dostoïevski est très simple : la confrontation entre l'homme et l'homme comme une confrontation entre le « Soi » et « l'autre ». [...] Le héros exige tyranniquement de lui [l'Autre] la reconnaissance et l'affirmation de lui-même, mais en même temps il n'accepte pas cette reconnaissance et cette affirmation, car en elle il se trouve du côté faible, passif : compris, accepté, pardonné²⁵. (Bakhtine 1979 : 294-295)

Une telle position liminale d'être simultanément entre la recherche de la reconnaissance et le rejet de celle-ci est l'essence même du sujet bakhtinien. Le Soi, selon Bakhtine, ne cherche pas un point final dans son devenir, mais il est plutôt dans la condition permanente de l'autodéfinition, où l'Autre est un contrepoint nécessaire pour une compréhension plus nuancée du Soi et l'affirmation de son statut de sujet au travers du *rejet* de l'Autre. Ce mouvement de rejet, à notre avis, est-ce qui différencie la conception bakhtinienne du sujet de celle de Ricœur. Contrairement au Soi ricœurdien, qui cherche l'unité et la réconciliation avec l'Autre souffrant comme condition nécessaire de son devenir, le Soi Bakhtinien a besoin de préserver une certaine distance avec l'Autre pour assurer son existence. Reformulant la célèbre phrase : pour Ricœur « Je suis comme toi, donc je suis », tandis que pour Bakhtine « Je suis différent de toi, donc je suis ». Le sujet bakhtinien se définit en se dissociant de l'Autre, le sujet ricœurdien atteint l'autodétermination sur la base de l'unité avec l'Autre.

²⁵ Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние « я » и « другого ». [...] Герой тиранически требует от него [Другого] полного признания и утверждения себя, но в то же время не принимает этого признания и утверждения, ибо в нем он оказывается слабой, пассивной стороной: понятым, принятым, прощенным. (Бахтин 1979 : 294–295)

Une telle différence est pourtant loin d'être limitative. Au contraire, nous considérons que les concepts des deux penseurs sont mutuellement complémentaires et permettent une compréhension plus globale de l'identité et de son devenir. Par exemple, notre analyse de *La Guerre*, permet d'illustrer les aspects bakhtiniens et ricœrdiens de la subjectivité. Le *Soi* polémique de l'auteure est coïncé entre les deux voix concurrentes contre lesquelles elle tente de développer sa propre position, comme si elle essaie de prouver qu'elle est différente, qu'elle n'est ni comme son père ni comme sa grand-mère, elle n'accepte pleinement aucune des deux voix. En même temps, dans la lignée de Ricœur, sa position aboutit à la réconciliation des voix auxquelles elle était opposée. Au lieu de dire qu'il y a une manière bakhtinienne de devenir et une manière ricœrdienne de devenir, il est plus raisonnable de dire que le devenir est à la fois bakhtinien et ricœrdien. Le sujet est essentiellement liminal – toujours en quête de différenciation et toujours en quête de similitude, toujours « contre » et toujours « avec » – du moins dans les limites de la présente recherche.

BIBLIOGRAPHIE

- ACKERMAN, G., LEMARCHAND, F. 2009. « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch » dans *Tumultes*, 32–33, pp. 29–55 DOI: <https://doi.org/10.3917/tumu.032.0029>.
- ATTWOOD L. 1990. *The New Soviet Man and Woman*. London: Palgrave Macmillan UK.
- BRUNER J. 1987. « Life as Narrative », in *Social Research*, 54, pp. 11–32. En ligne www.jstor.org/stable/40970444. Consulté le 2 novembre 2020.
- BRUNSWIC, A. 2015. « Entretien avec Svetlana Alexievitch », dans *La revue XXI*. En ligne <https://www.4revues.fr/xxi/a-1661-entretien-avec-svetlana-alexievitch.html>. Consulté le 9 octobre 2020.
- CHISEM, J. 2011. The collective memory of WWII in France. En ligne https://www.e-ir.info/2011/08/22/the-collective-memory-of-wwii-in-france/#_ftn19. Consulté le 17 novembre 2020 En ligne https://naviny.online/rubrics/society/2004/03/15/ic_articles_116_140717 Consulté le 25 janvier.
- CLARK K. 1981. *The Soviet Novel History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.
- CN=Conférence Nobel de S.Alexievitch. 2015. À propos d'une bataille perdue. En ligne. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25388-conference-nobel-2/> Consulté le 18 janvier, 2021.
- HNIADZKO, I. 2018. *Svetlana Alexievich : Fiction and the Nonfiction of Confessions*. Thèse. DOI: <https://doi.org/10.26300/qpr9-s770>.
- IFOP=Institut d'études opinion et Marketing en France et à l'international. 2015. La nation qui a le plus contribué à la défaite de l'Allemagne. En ligne <https://www.ifop.com/publication/la-nation-qui-a-le-plus-contribue-a-la-defaite-de-lallemagne/>. Consulté le 15 novembre 2020.
- LARANE A., 2019. Qui a vaincu le nazisme ? Résultats de notre sondage (juin 2019). En ligne https://www.herodote.net/Resultats_de_notre_sondage_juin_2019-synthese-2566-165.php. Consulté le 17 novembre 2020.
- LINDBLADH J. 2017. « The polyphonic performance of testimony in Svetlana Aleksievich's *Voices from Utopia* », in *Canadian Slavonic Papers*, pp. 281–312. DOI: 10.1080/00085006.2017.1379116.
- MYERS H. 2017. « Svetlana Aleksievich's changing narrative of the Soviet–Afghan War in *Zinky Boys* », in *Canadian Slavonic Papers*, pp. 330–354. DOI: 10.1080/00085006.2017.1379115.
- NIETZSCHE. F. 1968. *The Will to Power*. New York : Vintage Books.
- PIKHAM S. 2016. « Witness Tampering » in *The New Republic*. En ligne <https://newrepublic.com/article/135719/witness-tampering>. Consulté le 17 janvier 2021.
- RICŒUR P. 1983. *Temps et récit*, t. I. Paris : Éditions du Seuil.

- RICŒUR P. 1985. *Temps et récit*, t. III. Paris : Seuil.
- RICŒUR P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- THEOCHARIS A. 2019. « Polyphonic Memory and Narratives of Resilience in Svetlana Alexievich's Secondhand Time », in *Journal of Languages, Texts, and Society*, 3, pp. 186–202. En ligne https://www.academia.edu/39125362/Polyphonic_Memory_and_Narratives_of_Resilience_in_Svetlana_Alexievichs_Secondhand_Time. Consulté le 15 décembre 2020.
- TODOROV T. 1981. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
- TURNER V.W. 1991. *The ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca Cornell University Press.
- VUKAS D. 2014. « Witnessing the Unspeakable: On Testimony and Trauma in Svetlana Alexievich's The War's Unwomanly Face and Zinky Boys », in *Культура и текст*, 3, pp. 19–39. En ligne <https://cyberleninka.ru/>. Consulté le 15 décembre 2020.
- АЛЕКСИЕВИЧ С. 1977. «Меч и пламя революции», в *Неман*, 9, ст. 130–135. En ligne <https://labas.livejournal.com/tag/%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87> Consulté le 28 janvier 2021.
- АЛЕКСИЕВИЧ С. 1978. « Ваш старый товарищ », в *Неман*, 5, ст. 119–122. En ligne https://labas.livejournal.com/1169267.html?utm_source=3userpost Consulté le 28 janvier 2021.
- АЛЕКСИЕВИЧ С. 2013. *Время секунд хенд*. Москва: Время.
- АЛЕКСИЕВИЧ С. 2018. « Светлана Алексиевич: «Время надежды сменилось временем страха» », в *Deutsche Welle*. DOI : <https://p.dw.com/p/2yXdC>.
- БАХТИН М. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советская Россия.
- БЕК Т. 1996. « Моя единственная жизнь », в *Вопросы Литературы*, 1, ст. 205–223. En ligne <https://voplit.ru/article/moya-edinstvennaya-zhizn-besedu-vela-t-bek/>. Consulté le 15 janvier, 2021.
- ГУРСКА К.Е. 2019. *Художественно–Документальная Проза Светланы Алексиевич (Проблемы Поэтики)*, Thèse. En ligne <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-dokumentalnaya-proza-svetlany-aleksievich-problemy-poetiki/read>. Consulté le 20 juin, 2020.
- ГУРСКА К.Е. 2018. « Книга С. Алексиевич «У Войны не Женское Лицо» как Циклическое Художественно–Документальное Явление: Структура и Поэтика », в *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*, 23, ст. 198–207. En ligne <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-s-aleksievich-u-voyny-ne-zhenskoe-litso-kak-tsiklichesкое-hudozhestvenno-dokumentalnoe-yavlenie-struktura-i-poetika/viewer> Consulté le 18 décembre 2020.
- КРЫЛОВ, В. Н. (2014). « Документ должен жить по законам искусства » (история « Домашнего » социализма в книге Светланы Алексиевич « Время second-hand »), в

Филология и культура, 3, ст. 250–253. En ligne <https://cyberleninka.ru/article/n/dokument-dolzhen-zhit-po-zakonom-iskusstva-istoriya-domashnego-sotsializma-v-knige-svetlany-aleksievich-vremya-second-hand>
Consulté le 15 juin, 2020.

ШАПРАН С. 2004. Светлана Алексиевич: я собираю опыт человеческого духа. En ligne. <https://naviny.online/en/node/29371>. Consulté le 2 février 2021.

Corpus

ALEXIEVITCH S. 2004. *La guerre n'a pas un visage de femme*. Paris: Presses de la Renaissance.

АЛЕКСИЕВИЧ С. 1985. *У войны не женское лицо*. Минск: Мастацкая Літаратура.

АЛЕКСИЕВИЧ С. 2019. *У войны не женское лицо*. Москва: Время.

АЛЕКСИЕВИЧ С. 2019. *Цынковые мальчики*. Москва: Время.

ANNEXES

Annexe 1. Le But

Le but		
1985	2004	2019
<p>И я хочу рассказать о них, девчонках сорок первого, вернее, они сами будут рассказывать о себе, о своей войне. (ст. 58)</p> <p>Et je veux parler d'elles, les filles du quarante-et-unième, ou plutôt, elles vont parler d'elles, de leur guerre.</p>	<p>Je veux écrire l'histoire de cette guerre... Une histoire féminine... (p. 10)</p>	<p>Хочу написать историю этой войны. Женскую историю. (ст.10)</p> <p>Je veux écrire l'histoire de cette guerre... Une histoire féminine...</p>
<p>«Когда посмотришь на войну нашими, бабьими глазами, так она страшнее страшного», [...]. В этих словах простой женщины, которая всю войну прошла [...] и заключается главная идея книги. (ст. 61)</p> <p>« Quand on regarde la guerre à travers nos yeux, à travers les yeux des femmes, elle est le plus effrayante » [...] Dans ces mots d'une simple femme qui a traversé toute la guerre [...] est l'idée principale du livre.</p>	<p>Mon but : avant tout obtenir la vérité de ces années-là. De ces jours-là. Une vérité débarrassée de toute fausseté de sentiments. (p.14)</p>	<p>Моя цель – прежде всего добыть правду тех лет. Без подлога чувств. (ст. 14)</p> <p>Mon but : avant tout obtenir la vérité de ces années-là. De ces jours-là. Une vérité débarrassée de toute fausseté de sentiments.</p>
<p>Может быть, в этих рассказах будет мало собственно военного и специального материала (автор и не ставила себе такой задачи), но в них избыток материала человеческого (...) (ст. 62)</p> <p>Il y aura peut-être peu de matériel militaire et spécial dans ces histoires (l'auteure ne s'est pas fixé une telle tâche), mais il y a un excès de matériel humain [...].</p>	<p>Je n'écris pas sur la guerre, mais sur l'homme dans la guerre. J'écris non pas une histoire de la guerre, mais une histoire des sentiments. D'un côté, j'étudie des individus concrets ayant vécu à une époque concrète et participé à des événements concrets, mais d'un autre, j'ai besoin de discerner en chacun d'eux l'être humain de toute éternité. La part d'humain toujours présente en l'homme. (p.15)</p>	<p>Пишу не о войне, а о человеке на войне. Пишу не историю войны, а историю чувств. Я – историк души. С одной стороны исследую конкретного человека, живущего в конкретное время и участвовавшего в конкретных событиях, а с другой стороны, мне надо разглядеть в нем вечного человека. То, что есть в человеке всегда. (ст. 15)</p> <p>Je n'écris pas sur la guerre, j'écris sur un homme en guerre. Je n'écris pas l'histoire de la guerre, j'écris l'histoire des sentiments. Je suis une historienne de l'âme.</p>

		<p>D'une part, j'enquête sur une personne concrète vivant dans un temps concret et participant à des événements concrets, et d'autre part, j'ai besoin de voir une personne éternelle en lui. Ce qui est toujours présent en l'homme.</p>
	<p>Quel but poursuivez-vous? - Dire la vérité. (p. 23)</p>	<p>Еще раз о том же... Меня интересует не только та реальность, которая нас окружает, но и та, что внутри нас. Мне интересно не само событие, а событие чувств. Скажем так – душа события. Для меня чувства – реальность.</p> <p>А история? Она – на улице. В толпе. Я верю, что в каждом из нас – кусочек истории. [...] Мы вместе пишем книгу времени. Каждый кричит свою правду. Кошмар оттенков. (ст. 16)</p> <p>Encore une fois sur la même chose... Je m'intéresse non seulement à la réalité qui nous entoure, mais aussi à la réalité qui est à l'intérieur de nous. Ce n'est pas l'événement en lui-même qui m'intéresse, mais les sentiments. Disons juste – l'âme de l'événement. Pour moi, les sentiments sont la réalité.</p> <p>Et l'histoire ? C'est dans la rue. Dans la foule. Je crois qu'il y a une part d'histoire en chacun de nous. [...] Nous écrivons le livre du temps ensemble. Chacun crie sa vérité. Le cauchemar des teintes.</p>

RESÜMEE

Magistritöö põhieesmärk on uurida autori identiteedi arengut Svetlana Aleksijevitši teoses « Sõda ei ole naise nägu » (1985).

Magistritöö põhineb hüpoteesil, et autori identiteet näitlikustab saamise (*devenir*) aegruumilisi mooduseid. Ruumiline moodus väljendub autori Iset (*Soi*) mõjutavate vastuoluliste häälte kooseksisteerimises ning ajaline moodus soovis hääled omavahel lepitada, et saavutada ühtsus. Arvestades, et ruumiline ja ajaline moodus on lahutamatud, võiks autori identiteeti käsitleda liminaalsena.

Magistritöö koosneb sissejuhatusest, kolmest peatükist ja kokkuvõttest.

Esimeses peatükis keskendutakse Paul Ricoeuri narratiivse identiteedi teorialele, mis on kirjeldatud töödes « Aeg ja jutustus III » ning « Ise kui teine », ja seletatakse lahti teooria põhimõisted – *idem*-identiteet, *ipse*-identiteet ja suhestumise invariant. Peale selle kontseptualiseeritakse esimeses peatükis Ise kujunemise ajaline moodus, mis on Ricoeuri jaoks Ise soov saada osaks ühtsusest.

Teises peatükis tuuakse sisse Mihhail Bahtini polüfoonilise romaani teooria, mida ta kirjeldab « Dostojevski poeetika probleemides ». Erilist tähelepanu pööratakse polüfoonია nähtuse aluseks olevale dialoogilise Ise mõistele. Bahtini teooria raames, mille kohaselt on Ise dialoogiline ehk olemuslikult ebatäiuslik, analüüsitakse Ise kujunemise ruumilist moodust.

Teose « Sõda ei ole naise nägu » empiiriline analüüs näitab, kuidas autori sisemine vaidlus teiseneb järk-järgult lepituseks, mis on ühtlasi eetiline hoiak. Autori identiteedi arengu etapid vastavad Ise saamise ruumilisele ja ajalisele moodusele. Empiirilise analüüsi tarvis kasutatakse ka Bahtini varjatud poleemika ja varjatud dialoogi mõisteid.

Kolmas peatükk põhineb eelmiste peatükkide järelduste sünteesil. Lähtudes asjaolust, et vastuolu ja lepitus, mis autori identiteeti määravad, on läbipõimunud ja lahutamatud elemendid, pakutakse välja, et tema identiteeti võiks käsitleda liminaalsena.

Kokkuvõttes kirjeldatakse uurimuse tulemusi ning analüüsitakse Ricoeuri ja Bahtini Ise-teooriate sarnasusi ja erisusi, näidates, kuidas neid saab viljakalt kasutada järgnevates uurimustes.

Non-exclusive licence to reproduce thesis and make thesis public

I, Liudmyla Parfeniuk,

1. herewith grant the University of Tartu a free permit (non-exclusive licence) to reproduce, for the purpose of preservation, including for adding to the DSpace digital archives until the expiry of the term of copyright, the Master's thesis « Entre contradiction et reconciliation: l'identité liminale de l'auteure dans *La Guerre n'a pas un visage de femme* de Svetlana Alexievitch », supervised by Tanel Lepsoo.
2. I grant the University of Tartu a permit to make the work specified in p. 1 available to the public via the web environment of the University of Tartu, including via the DSpace digital archives, under the Creative Commons licence CC BY NC ND 3.0, which allows, by giving appropriate credit to the author, to reproduce, distribute the work and communicate it to the public, and prohibits the creation of derivative works and any commercial use of the work until the expiry of the term of copyright.
3. I am aware of the fact that the author retains the rights specified in p. 1 and 2.
4. I certify that granting the non-exclusive licence does not infringe other persons' intellectual property rights or rights arising from the personal data protection legislation.