Санкт-Петербургский государственный университет

**ЗАХАРОВА Дарья Вячеславовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Чернобыльская катастрофа в художественной литературе России и Франции: правда и вымысел**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5812 «Литература России и Франции: перекрестный взгляд / Littératures russe et française: regards croisés»

Профиль «Литература России и Франции: перекрестный взгляд / Littératures russe et française: regards croisés»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории зарубежных литератур,

Алташина Вероника Дмитриевна

Рецензент:

старший преподаватель по направлению «Французская литература XX и XXI веков» в университете Сорбонна

Симон Бреан

Санкт-Петербург

2021

UNIVERSITÉ D’ÉTAT DE SAINT-PÉTERSBOURG

SORBONNE UNIVERSITÉ

**LA CATASTROPHE DE TCHERNOBYL DANS LES LITTÉRATURES RUSSE ET FRANÇAISE : FAIT ET FICTION**

***Mémoire réalisé dans le cadre du***

***programme international de double Master en littérature française et comparée***

Par ZAKHAROVA DARIA

Sous la direction de docteur ès lettres, professeur VÉRONIKA ALTACHINA (SPbGU)

docteur en littérature française SIMON BRÉAN (Sorbonne)

Année universitaire 2020 – 2021

# **Sommaire**

[Sommaire 3](#_Toc42440561)

[Introduction 5](#_Toc42440562)

[Partie 1 - Les titres, les personnages et les premières œuvres sur la catastrophe de Tchernobyl 7](#_Toc42440563)

[1.1 Corpus 8](#_Toc42440564)

[1.1.1 Justification du corpus 8](#_Toc42440565)

[1.1.2 Table des livres sur Tchernobyl 10](#_Toc42440566)

[1.1.3 Des conclusions provisoires 14](#_Toc42440567)

[1.2 Titres de Tchernobyl 15](#_Toc42440568)

[1.2.1 Classification de Genette 15](#_Toc42440569)

[1.2.2 Conclusions générales 17](#_Toc42440570)

[1.3 Personnages de Tchernobyl 19](#_Toc42440571)

[1.3.1 La classification de Parsons 19](#_Toc42440572)

[1.3.2 Notre classification des personnages 21](#_Toc42440573)

[1.3.3 Conclusions générales 23](#_Toc42440574)

[1.4 Littérature nucléaire 24](#_Toc42440575)

[1.4.1 Hiroshima et Nagasaki 24](#_Toc42440576)

[1.4.2 Three Mile Island 25](#_Toc42440577)

[1.4.3 Fukushima 25](#_Toc42440578)

[1.4.4 Littérature nucléaire et Tchernobyl 26](#_Toc42440579)

[1.5 La pièce de Tchernobyl : *Sarcophage* (1987) 29](#_Toc42440580)

[1.5.1 Histoire de publication 29](#_Toc42440581)

[1.5.2 Genre 30](#_Toc42440582)

[1.5.3 Personnages 30](#_Toc42440583)

[1.5.4 Le titre et sa définition symbolique 32](#_Toc42440584)

[1.5.5 Mise en scène 33](#_Toc42440585)

[1.5.6 Conclusions 34](#_Toc42440586)

[1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997) 36](#_Toc42440587)

[1.6.1 La structure 36](#_Toc42440588)

[1.6.2 Le genre 37](#_Toc42440589)

[1.6.3 La conception de l’auteur 39](#_Toc42440590)

[1.6.4 Reconnaissance dans le monde 42](#_Toc42440591)

[*1.7 L’Étoile Tchernobyl* (1987) et *86, année blanche* (2016) 45](#_Toc42440592)

[1.7.1 Présentation 45](#_Toc42440593)

[1.7.2 Structure 45](#_Toc42440594)

[1.7.3 La narration à la première personne vs la narration à la troisième 46](#_Toc42440595)

[1.7.4 Le collectif vs le personnel 48](#_Toc42440596)

[Conclusion 50](#_Toc42440597)

[Bibliographie 52](#_Toc42440598)

[Corpus primaire 52](#_Toc42440599)

[Corpus secondaire 52](#_Toc42440600)

[Références primaires 53](#_Toc42440601)

[Références secondaires 54](#_Toc42440602)

# **Introduction**

Il y a 34 ans, le 26 avril 1986, un accident majeur s’est produit dans le quatrième bloc de la centrale nucléaire de Tchernobyl qui, à l’époque, était une des plus importantes dans le monde. L’explosion avec un rendement de 0,3 kilotonnes a provoqué la libération d’éléments à forte radioactivité dans l’atmosphère entraînant une contamination de territoires gigantesques, ainsi que de nombreuses morts et maladies survenues immédiatement ou à long terme : non seulement les travailleurs qui liquidaient les conséquences de l’accident (dits « liquidateurs ») ont été concernés, mais des millions d’européens ordinaires dont le nombre exact est difficile à calculer même de nos jours.

La catastrophe nucléaire de Tchernobyl a beaucoup influencé la littérature russe ainsi que la littérature française, mais, jusqu’à nos jours, la représentation littéraire de la catastrophe n’a pas été l’objet d’une recherche scientifique profonde. Parmi la littérature abondante consacrée à ce sujet, on distingue deux types des œuvres : premièrement, ce sont les livres non-fictionnels ou documentaires et, deuxièmement, les livres fictionnels. Nous allons nous porter sur le dernier type, en évoquant, pourtant, certains exemples de textes documentaires pour bien comprendre les traits spécifiques pour les œuvres de fiction. Ainsi nous avons choisi 24 œuvres (douze - en russe et douze – en français) parmi lesquelles nous nous adresserons à celles qui sont les plus représentatives et les plus intéressantes à étudier. Les œuvres du corpus en général sont écrites entre 1986 (l’année de la catastrophe) et 2019 ; sont publiées en France (les textes français), en URSS, en Russie, en Ukraine et en Biélorussie (pour les textes en russe) ; leurs genres se diffèrent d’un roman policier à une bande dessinée *(*voir les informations plus détaillées dans *1.1.2 Table des livres sur Tchernobyl* de *1.1 Corpus).*

L’une des particularités principales des œuvres sur Tchernobyl[[1]](#footnote-1) est qu’elles ne peuvent pas être considérées comme complètement fictionnelles parce qu’elles se basent sur les événements réels, ce qui fait nous interroger sur les frontières entre la fiction et la réalité dans les textes sous l'angle de l'opposition « fait|fiction ». Cette notion, indiquée dans le titre du mémoire, est sérieusement étudiée par les chercheurs francophones.

La discussion entre «ségrégationnistes» (ceux qui séparent fait et fiction) et «intégrationnistes» (ceux qui ne le font pas)[[2]](#footnote-2) devient de plus en plus pertinente dans le monde de la déconstruction postmoderniste. Dans ce monde les frontières entre le réel et l’imaginaire semblent être brouillées à cause de la multiplication des formes hybrides, l'interactivité, l'extension apparemment illimitée de l'empire du jeu[[3]](#footnote-3). L’analyse de ce phénomène dans le contexte de la catastrophe de Tchernobyl est d’autant plus pertinente que d’une part, ces événements sont assez récents, ce qui fait l’accident encore bien réel et perceptible (notamment pour les citoyens de l'ex-URSS), et d'autre part, on note de l’expirementation avec le genre et le sujet dans les livres sur Tchernobyl chez les auteurs français, ce qui montre leur envie de fictionnaliser la catastrophe.

À la base du corpus franco-russe nous tâcherons de répondre à la question principale : quelle est la différence entre la vision de la catastrophe chez les auteurs russes et les auteurs français ? Pourtant, il y a d’autres problématiques qui nous intéressent : celle de frontières entre le réel et l’imaginaire ; la question du genre ; la notion de la mémoire imaginée et la mémoire vécue[[4]](#footnote-4) des populations des deux pays où les conséquences et la reconnaissance de la catastrophe sont d’un caractère différent.

Pour aborder tous ses points, nous commençons notre mémoire par l’analyse des éléments formels des textes : titre, genre, date de publication, repères spatio-temporels. Après avoir dégagé des séquences générales du corpus, nous procéderons à l’analyse des œuvres dans l’ordre chronologique : nous débuterons par l’étude des premiers textes en russe, ensuite nous comparerons les ouvrages en russe et en française écrits en même temps ou/et dans le même genre/au même sujet. Dans la deuxième partie de notre recherche nous examinerons tous les livres de notre corpus sous l’angle de la frontière entre fait et fiction en comparant la mesure de fictionnalisation dans les livres russes et français ce qui, finalement, nous permettra de faire la conclusion sur la différence de la représentation de la catastrophe de Tchernobyl dans les littératures russe et française.

Partie 1  
-  
Les titres, les personnages et les premières œuvres sur la catastrophe de Tchernobyl

## 1.1 Corpus

### 1.1.1 Justification du corpus

Toutes les œuvres consacrées à la catastrophe de Tchernobyl peuvent être classées en deux grandes catégories : les œuvres documentaires et les œuvres fictionnelles. Bien que dans le cadre de notre recherche nous abordions seulement la représentation fictionnelle de l’accident, il faut se rendre compte du contexte littéraire de telle ou telle période pour comprendre laquelle des deux catégories était la plus populaire parmi des auteurs russes et français et pourquoi.

Ici le problème de classification s’impose en premier lieu. Si l’affiliation des œuvres fictionnelles est presque toujours évidente (étant donné que la plupart des auteurs du corpus déterminent le genre de leurs ouvrages en tant que « roman »), les textes non-fictionnels peuvent se cacher sous de vagues dénominations comme, par exemple, « un recueil de témoignages » (Yu. Shcherbak *Tchernobyl : récit documentaire[[5]](#footnote-5)* (1991)) ou « une supplication » (S. Aleksievitch *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse* (1997)[[6]](#footnote-6)). Pour résoudre ce problème du genre, il faut faire une analyse détaillée du contenu ainsi que de la narration dans les textes à étudier.

Pourtant, il faut noter une autre particularité de la littérature sur la catastrophe. Tchernobyl a perturbé le monde scientifique beaucoup plus que celui de littérature, ce qui a provoqué l’apparition de toute une série de reportages journalistes, de travaux scientifiques, de commentaires de personnalités éminentes qui tous ensemble sont importants pour la compréhension des raisons et des conséquences de Tchernobyl, mais ne présentent pas d’intérêt du point de vue littéraire. Ainsi, dans le nombre exorbitant de la littérature non-fictionnelle sur l’accident, nous avons choisi les textes documentaires pour notre liste en nous basant sur les critères suivants :

1. le texte doit exclusivement viser au grand public ; pour le comprendre, le lecteur ne doit posséder d’aucunes connaissances spécifiques[[7]](#footnote-7) ;
2. le texte ne doit pas être un document historique, la vision personnelle de l’auteur (soit historien, soit journaliste, soit chercheur) est bien attendue ;
3. le texte doit être publié sous la forme d’un livre.

Les critères pour les œuvres fictionnelles sont plus simples : l’action doit se dérouler à Tchernobyl ou Prypiat, soit autour de l’événement lui-même, soit autour des participants et victimes de la catastrophe. Cependant, il a une limitation concernant le tirage d’un livre : ce dernier doit être accessible au grand public, soit dans une librairie, soit en ligne.

Les résultats[[8]](#footnote-8) de cette sélection sont présentés dans le schéma suivant où les textes se répartissent selon la date de leur publication, la langue et la catégorie. Toutes les œuvres fictionnelles sont colorées en jaune, les livres en russe se trouvent sur la gauche du schéma, pendant que les livres français - sur la droite.

### 1.1.2 Table des livres sur Tchernobyl

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Les oeuvres russes** | | | | **Les oeuvres françaises** | | |
| Titre | Auteur | Genre | **Date** | Titre | Auteur | Genre |
| Sarcophage | V. Gubarev | Pièce | **1986** |  |  |  |
| Le feu sur Prypiat: notes de journaliste | V. Gubarev | notes de journaliste | **1987** |  |  |  |
| Cahier de Tchernobyl | G. Medvedev | Témoignage | **1987** |  |  |  |
| Étoile Tchernobyl | Yu. Voznesenskaya | Nouvelle | **1987** |  |  |  |
| Reportage de Tchernobyl:  Notes de témoins. Commentaires. Réflexions | A. Illesh, A. Pralnikov | Reportage | **1988** |  |  |  |
| Tchernobyl: journées d'épreuves | M. Odinets | Reportage | **1988** |  |  |  |
| Fantôme | V. Gubarev  I. Ptashnikov  I. Drach | recueil d’œuvres documentaires et fictionnelles | **1989** |  |  |  |
| Tchernobyl:  comment le monde l'a vu | A. Kovalenko, Iu. Risovanny | Chronique | **1989** |  |  |  |
| Сhronique de Tchernobyl | G. Medvedev | Chronique | **1989** |  |  |  |
| Bronzage nucléaire | G. Medvedev | Nouvelle | **1990** |  |  |  |
| Journal de Tchernobyl (1986-1987) :  Notes de publiciste | L. Kovalevskaya | notes de publiciste | **1990** |  |  |  |
| Maria avec l'absinthe à la fin du siècle | V. Yavorivsky | Vidéoroman | **1991** |  |  |  |
| Les eaux sont devenues amères. Chronique de la catastrophe de Tchernobyl | O. Chernov, V. Gigevich | Chronique | **1991** |  |  |  |
| Tchernobyl: récit documentaire | Yu. Shcherbak | recueil de témoignages | **1991** |  |  |  |
| Bénisse et protège, cigogne noire | V. Kazko | nouvelle fantastique | **1992** |  |  |  |
| Deux tragédies du XXe siècle: récits documentaires | N.Tarakanov | récits documentaires | **1992** |  |  |  |
| Tchernobyl. Top Secret | A. Yaroshinskaya | récit documentaire | **1992** |  |  |  |
| Étoile méchante | I. Shamyakin | Nouvelle | **1993** |  |  |  |
| Tchernobyl Comment c'était | A. Dyatlov | témoignage | **1995** |  |  |  |
| La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse | S. Aleksievitch | Supplication | **1997** |  |  |  |
| Tchernobyl noir et blanc : Zone. Liquidateurs.  Sarcophage | V. Novikov |  | **1997** |  |  |  |
|  |  |  | **2002** | Tchernoblues | Roger Belbéoch | essai journaliste |
|  |  |  | **2002** | Tchernobyl : Après l'apocalypse | Philippe Coumarianos | recueil de témoignages |
| Tchernobyl: détails inconnus de l’accident | N. Nepomnyashchy |  | **2006** |  |  |  |
| Tchernobyl: 20 ans plus tard: crime  sans châtiment | A. Yaroshinskaya | récit documentaire | **2006** |  |  |  |
|  |  |  | **2006** | Tchernobyl mon amour | Chantal Montellier | bande dessinée |
|  |  |  | **2006** | Retour de Tchernobyl : Journal d'un homme en colère | Jean-Pierre Dupuy | témoignage philosophique |
| À travers le prisme du temps. Souvenirs. Réflexions.  Articles | T. Bai | recueil d’articles | **2007** |  |  |  |
|  |  |  | **2007** | Pripyat : Vert comme l'enfer | Cécilia Colombo | carnet de voyage |
| Force vivante. Journal du liquidateur | S. Mirny | nouvelle | **2010** |  |  |  |
| Syndrome de Pripyat | L. Sirota | récit-cinéma | **2011** |  |  |  |
| Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité! | A. Kalachev | recueil de récits | **2011** |  |  |  |
| Passion pour Tchernobyl | V. Gubarev | recueil de témoignages | **2011** |  |  |  |
| Tchernobyl : Vivants, aussi longtemps qu’on se souvient de nous | A. Kupny | recueil de témoignages | **2011** |  |  |  |
| Le troisième ange a sonné de la trompette | M. Fishkin | recueil des oeuvres | **2012** |  |  |  |
|  |  |  | **2012** | La nuit tombée | Antoine Choplin | nouvelle |
|  |  |  | **2012** | Un printemps à Tchernobyl | Emmanuel Lepage | bande dessinée |
|  |  |  | **2014** | Les errantes: Chroniques ukrainiennes | Lyane Guillaume | nouvelle |
|  |  |  | **2014** | Atomka | Franck Thilliez | nouvelle |
| Faille de Tchernobyl | B. Sopelnik | Récit | **2016** |  |  |  |
|  |  |  | **2016** | 86, année blanche | Lucile Bordes | nouvelle |
|  |  |  | **2016** | Les étoiles de Tchernobyl | Viviane Campomar | témoignage |
|  |  |  | **2016** | Zone 2 | Mary Aulne | nouvelle |
|  |  |  | **2016** | La fille de Tchernobyl | Aurélie Wellenstein  Dorian Danielsen | nouvelle |
|  |  |  | **2016** | Pripiat paradise | Arnaud Tiercelin | nouvelle |
|  |  |  | **2017-2018** | Les Chiens de Pripyat | Aurélien Ducoudray | bande dessinée |
|  |  |  | **2019** | De bonnes raisons de mourir | Morgan Audic | nouvelle |
|  |  |  | **2019** | À crier dans les ruines | Alexandra Koszelyk | nouvelle |

### 1.1.3 Des conclusions provisoires

En nous appuyant sur les données statistiques présentées dans le schéma, nous pouvons faire les conclusions suivantes :

1. Ici on voit 49 œuvres au total, parmi lesquelles 25 sont documentaires et 24 sont fictionnelles où 12 sont écrites en français et 12 – en russe, ce qui fait notre analyse plus équilibrée.
2. Le tout premier livre (*Sarcophage* de V. Gubarev), qui est apparu la même année que Tchernobyl, est fictionnel, en plus, une pièce (la seule pièce connue sur la catastrophe) ; le tout premier texte en français est non-fictionnel (Roger Belbéoch, *Tchernoblues*) qui est apparu en 2002, c’est-à-dire 16 ans après la catastrophe.
3. La première œuvre fictionnelle en français est une bande dessinée (Chantal Montellier *Tchernobyl mon amour* (2006)), genre qui est populaire et légitime en France : dans la liste on peut trouver encore deux BDs consacrées au même sujet : *Un printemps à Tchernobyl* (2012) d’Emmanuel Lepage et *Les Chiens de Pripyat* (2017-2018) d’Aurélien Ducoudray. Cela dit, le genre n’est pas légitimé en Russie où nous n’avons trouvé aucune édition de bande dessinée consacrée à l’accident.
4. L’autre genre des textes sur Tchernobyl dont la popularité se diffère en fonction du pays, c’est la littérature pour les adolescents. En Russie on n’a jamais publié (au moins, pour le grand public) aucun livre pour les jeunes consacré à l’accident, tandis qu’en France on voit plusieurs exemples des livres pareils, qui, curieusement, ont apparu la même année, en 2016 : *Zone 2* de Mary Aulne, *La fille de Tchernobyl* d’Aurélie Wellenstein et Dorian Danielsen, *Pripiat paradise* de Arnaud Tiercelin.
5. Si l’intérêt à la catastrophe est plus au moins constat chez les auteurs russophones, la situation chez les auteurs français est tout à fait différente : on voit les « pics » de popularité de Tchernobyl chaque dixième anniversaire de l’événement : en 2006 et en 2016.
6. Finalement, la conclusion plus générale concernant directement la question de fictionnalisation d’un événement historique, c’est qu’au fil des années sortent de plus en plus de livres fictionnels : si dans la période entre 1986 et 2010 les romans sur Tchernobyl étaient de rares exceptions, après 2010 les nouvelles consacrées à l’accident (en français en particulier) sont bien plus nombreuses que tous les autres genres.

## 1.2 Titres de Tchernobyl

### 1.2.1 Classification de Genette

Commençons l’analyse de la fiction sur l’accident de Tchernobyl par le premier élément du livre qu’un lecteur perçoit : son titre.

Le livre dont nous allons nous servir pour analyser ce premier seuil de lecture, est intitulé congrûment : *Seuils* écrit par Gérard Genette[[9]](#footnote-9). Le critique célèbre y met en place une classification détaillée de toutes sortes des titres. Selon lui, il faut bien distinguer les titres dont le but est de présenter le contenu d’un texte, soit le nom du personnage principal (*Phèdre*), soit le thème central (*Guerre et Paix*) et les titres visant à indiquer la forme d’une œuvre (*Satires*) ou, autrement dit, comme les classifie Genette, les titres *thématiques* et les titres *rhématiques*. Cette opposition linguistique n’est pas aléatoire : en lisant une œuvre littéraire, nous nous intéressons, bien sûr, à son *thème* (en linguistique : ce qui est déjà donné), mais ce qui nous intéresse plus, c’est son *rhème* (en linguistique : une nouvelle information) cela veut dire, comment l’auteur a transformé le sujet existant, sous quelle forme, quel genre.

D’après Genette, aujourd’hui les titres thématiques dominent les rhématiques, c’est pourquoi il distingue plusieurs sous-types de titres **thématiques**, parmi lesquelles sont les suivantes:

1. **Les titres littéraux**, qui « désigne le thème ou l’objet central de l’œuvre » : *Zone 2[[10]](#footnote-10)* (le lieu de déroulement du roman), *Un printemps à Tchernobyl[[11]](#footnote-11)* (le lieu et la saison de déroulement du roman) ;
2. les titres basés sur **une synecdoque** ou **une métonymie**, autrement dit, sur des objets moins importants pour l’histoire mais possédant une valeur symbolique : *Bronzage nucléaire[[12]](#footnote-12)* (une maladie des liquidateurs de Tchernobyl) ; *Sarcophage[[13]](#footnote-13)* (le Sarcophage comme le dispositif de confinement du réacteur était en train de construire au moment de la publication du livre mais dans ce sens il n’est pas y mentionné[[14]](#footnote-14)) ;
3. les titres fonctionnant par **métaphore**, c’est-à-dire les titres strictement symboliques, sans liaisons apparentes avec le contenu du texte : *Fantôme[[15]](#footnote-15)*, *Le troisième ange a sonné* *de la trompette[[16]](#footnote-16)* («Третий ангел вострубил» - la citation précise de l’*Apocalypse de Saint Jean*, voir ci-dessous) ;
4. les titres utilisant une **antiphrase** à l’œuvre (qui peut également signifier l’ironie auctoriale) : *Pripiat paradise[[17]](#footnote-17)*, *De bonnes raisons de mourir[[18]](#footnote-18)*.

L’autre grand type des titres dans la classification de Genette, ce sont les titres **rhématiques**, qui, selon le chercheur, sont moins nombreux que les thématiques. Étant donné que parmi les livres fictionnelles énumérés ci-dessus on n’a trouvé aucun titre purement rhématique, nous ne nous arrêterons pas à l’énumération de leurs sous-types et passons directement au dernier type des titres, qui est **les titres ambigus**.

La particularité de ce type est que le sens exact proposé par le destinataire n’est pas délibérément si claire : dans notre corpus on peut trouver un seul (mais n’est pas moins remarquable) exemple de ces titres : *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*. Dans le titre on voit la combinaison de deux notions presque antagoniques, ce qui fait nous interroger si c’est une définition du genre ou une modalité de récits de témoins oculaires de la catastrophe (pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997).*

En résumant tout ce qui a été dit à propos de cette classification complexe, proposons ici une image schématique de tous les types mentionnés :

### 1.2.2 Conclusions générales

Après avoir analysé les titres des œuvres fictionnelles sur Tchernobyl, nous pouvons faire certaines conclusions générales, comme :

1. Les titres étudiés sont plutôt littéraux et s’attachent aux circonstances de la catastrophe, soit le lieu (Tchernobyl lui-même ou Pripiat : *Un printemps à Tchernobyl*, *Pripiat paradise*, *Zone 2*), soit le temps de l’accident (*86, année blanche[[19]](#footnote-19)*, *Un printemps à Tchernobyl*).
2. On peut observer une tendance générale : les titres français sont plus concrets, plus précis, outre des repères spatio-temporels on y trouve aussi plusieurs mentions des personnages : *La fille de Tchernobyl[[20]](#footnote-20)*, *Les Chiens de Pripyat[[21]](#footnote-21)*. Les titres russes, en même temps, sont plus vagues et même plus longues : *Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité![[22]](#footnote-22)*, *Maria avec l'absinthe à la fin du siècle[[23]](#footnote-23)*.
3. Il faut noter que, contrairement à leurs collègues francophones, beaucoup d’auteurs russes s’adressent dans leurs titres aux lignes de l’*Apocalypse de Saint Jean* qui sont considérées prophétiques :

Et le troisième ange sonna de la trompette ; et il tomba du ciel une grande étoile, ardente comme une torche, et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux.

Le nom de cette étoile est Absinthe ; et le tiers des eaux fût changé en absinthe, et beaucoup d'hommes moururent de ces eaux, parce qu'elles étaient devenues amères*.[[24]](#footnote-24)*

Selon une interprétation de cette légende (proposée, en particulier, dans *La Supplication* de Svetlana Alexievitch) il s’agit de la catastrophe de Tchernobyl, comme en ukrainien le même mot Tchernobyl (*Чорнобыль*) signifie *Absinthe* ; dans ce cas *une grande étoile* est un incendie massif provoqué par l’explosion nucléaire et *les eaux amères* – les eaux contaminées par la radioactivité. D'où viennent les titres des textes d’époques différentes liés entre eux avec une métaphore filée : *Étoile méchante[[25]](#footnote-25), Le troisième ange a sonné de la trompette, L’Étoile Tchernobyl.*

1. Ainsi pouvons-nous conclure que la vision de l’accident par les auteurs russes et français se diffère dès les titres des œuvres : si les français en majorité mettent dans leurs titres littéraux des détails concrets de la catastrophe (temps, lieu, personnages), les auteurs russes ne se passent pas des titres métaphoriques où les symboles plus simples (*Sarcophage*, *Syndrome de Pripyat*) se mêlent avec la métaphore complexe issue du contexte religieux. Notons, que les auteurs le font pour une raison : l’aspiration aux attentes des lecteurs potentiels. Cela signifie que pour vendre un livre sur Tchernobyl à un français, il suffit à l’auteur d’intituler son ouvrage le plus clairement possible : le lieu, ou les personnages, point. Par contre, pour vendre son livre à un lecteur russe, l’auteur russophone doit être plus créatif : dans le pays où la connaissance de la catastrophe est en général plus profonde, les titres évoquent des phénomènes plus précis et s’adressent à la culture religieuse du lecteur.

## 1.3 Personnages de Tchernobyl

Sauf les titres, un autre moyen pour le lecteur de faire connaissance avec un livre, se sont ses personnages. En tant que « forme élémentaire, molécule de la fiction »[[26]](#footnote-26) ils guident le lecteur dans le monde fictionnel imaginé par l’auteur et favorisent la communication de ce dernier avec celui qui lit son ouvrage[[27]](#footnote-27). Pourtant, quand il s’agit des récits sur des événements réels, le lecteur peut être confus par le fait qu’un personnage semblant être fictif ressemble à une personne existante ou ayant existé auparavant ou, vice versa, une personne réelle a un analogue pas toujours vraisemblable dans une œuvre fictionnelle. Cette frontière entre le fait et la fiction est particulièrement intéressante à analyser à travers les systèmes de personnages dans les œuvres sur Tchernobyl. D’une part, c’est un événement assez récent, cela veut dire, qu’il a une grande probabilité qu’un lecteur potentiel connaisse le personnage historique soit personnellement, soit via son image dans les média. D’autre part, la plupart des figures historiques concernées ont resté inconnues pour le grand public (au moins, de leur vivant) et n'ont laissé aucun document témoignant leur point de vue ou leur vraie personnalité, ce qui facilite, bien sûr, le processus de leur fictionallisation, mais, en même temps, complique toutes les comparaisons possibles entre eux et leurs versions littéraires.

### 1.3.1 La classification de Parsons

Pour regrouper tous les personnages, fictifs et historiques, dans un système intégral, nous allons utiliser la classification proposée par Terence Parsons dans son livre *Nonexistent objects* (*Objets inexistants*)[[28]](#footnote-28) et empruntée par Thomas Pavel dans son livre *Fictional Worlds* (*Univers de la fiction*). La théorie de Parsons différencie trois types de personnages : **autochtones**, **immigrants** et **substituts**, où les **autochtones** sont les personnages inventés par l’auteur, les **immigrants** sont pris d’ailleurs, soit du monde réel, soit d’autre fiction, et les **substituts**, finalement, sont les personnalités réelles modifiées par l’auteur. Thomas Pavel commente la différence entre les immigrants et les substituts[[29]](#footnote-29) :

Alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des mannequins portant des masques manipulés et interprétés par l’écrivain.

La question se pose automatiquement : comment faire la différence entre les immigrants qui ont préservé leur intégrité et les substituts dont l’identité a été transformée d’après le dessein d’auteur si on ne sait pas leur vraie identité, comme dans le cas des héros de Tchernobyl ? Nous proposons la solution suivante de ce problème : faute des documents crédibles attestant la vraie histoire de certaines figures historiques, nous allons recourir aux faits biographiques de ces figures : l’âge, la famille, la profession. Si ces données ne correspondent pas à celles mentionnées dans un livre, ce personnage passe dans la catégorie des substituts.

Notre recherche impose, il nous semble, des additions dans la théorie proposée par Parsons et complétée par Thomas Pavel.

Le premier complément traite les personnages-symboles. Certains personnalités historiques ont subi ce que Uri Margolin, philosophe de fiction, appelle « processus de culturisation »[[30]](#footnote-30) (peut-être, le meilleur exemple, ce sont les pompiers venus les premiers au site de l’accident et morts par la suite à cause de la radiation). À l'issue de ce processus une personnalité bien réelle devient un personnage-symbole, qui, premièrement, peut remplacer un individu ou tout un groupe des individus et, deuxièmement, peut obtenir une autonomie relative d’un être détaché de l’histoire ou du texte original et se déplacer dans d’autres textes ou d’autres médias[[31]](#footnote-31). Cela nous permet d’introduire une nouvelle sous-catégorie dans la catégorie des substituts : les personnages-symboles (ils restent être les substituts, parce que leurs traits individuels sont transformés).

Une autre modification que nous voulons ajouter dans la classification de Parsons, c’est la figure d’auteur. Cette particularité est très pertinente pour les œuvres françaises, où on peut trouver non seulement la figure de l’auteur en tant que telle, inaltérée (ce que nous classons dans les immigrants), mais l’image de l’auteur transformée, qui a le même nom, mais, par exemple, un âge différent (c’est le cas des auteurs qui étaient trop jeunes ou trop âgés au temps de l’accident ; cette incompatibilité pourrait empêcher leur but recherché). En ce cas, nous les définissons comme les substituts.

Finalement, le dernier commentaire concerne une œuvre exceptionnelle de notre liste, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* de Svetlana Aleksievitch. Vu l’ambiguïté du genre (les chercheurs russes proposent d’affiler le livre à « la littérature docu-fictionnelle » tandis que tous les autres préfèrent le déterminer comme témoignage, voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997)*) il est assez difficile de comprendre si les personnages de ce livre sont des figures historiques réelles ou des personnages littéraires imaginés par Aleksievitch. Nous choisissons la dernière variante (l’explication plus détaillée voir ibid.), c’est pourquoi tous les personnages des autres œuvres, empruntés de *La Supplication* ont considéré être des personnages fictifs altérés.

### 1.3.2 Notre classification des personnages

Maintenant, toutes observations faites, nous dégageons les types suivants des personnages selon leur relation à la réalité :

1. Les autochtones, les personnages imaginés ou créés par l’auteur,
2. Les immigrants qui comprennent :

* les personnages historiques ou fictifs inaltérés,
* la figure de l’auteur inaltéré.

1. Les substituts qui comprennent :

* les personnages-symboles,
* les personnages historiques ou fictifs altérés,
* la figure de l’auteur altérée.

Mettons tous les catégories mentionnées sur un barème, où une extrémité sera le côté réel, tandis que l’autre – le côté imaginaire :

Pour illustrer le schéma, choisissons un exemple pour chaque type de personnages parmi les livres analysés dans la première partie de notre recherche (si l’exemple est impossible à trouver dans les œuvres de la première partie, nous choisirons un autre livre du corpus) :

***substituts***

***immigrants***

***autochtones***

* *figure de l’auteur inaltérée*
* *personnage historique inaltéré*
* *personnage fictif inaltéré*
* *personnage imaginé*

***personnage-***

***symbole***

*personnage historique altéré*

*figure de l’auteur altérée*

*personnage*

*fictif altéré*

1. Immigrant, figure de l’auteur inaltérée : Svetlana Aleksievitch dans son livre *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*. D’après son idée de représenter des voix des victimes de la tragédie, l’écrivaine biélorusse ne pouvait pas changer sa personnalité, sa « voix », c’est pourquoi son identité est inaltérée (voir *1.6.3 La conception de l’auteur* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).
2. Immigrant, personnage historique inaltéré : professeur Kyle de *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, dont le nom est pareil à celui du médecin réel (de Robert Peter Gale, né 1945) et qui remplit les mêmes fonctions que lui (voir *1.5.3 Personnages* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)*).
3. Substitut, figure de l’auteur altérée : Lucie de *86, année blanche* de Lucile Bordes, qui a le même nom et le même âge que l’auteur, mais qui a la situation familiale différente (voir *1.7.3 La narration à la première personne vs la narration à la troisième* dans *1.7 86, année blanche (2016) et L’Étoile Tchernobyl (1987)*).
4. Substitut, personnage-symbole : la moitié des personnages dans *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, qui n’ont pas de noms, seulement des traits de tout un groupe des victimes de l’accident : le Pompier, le Chauffeur, le Physicien-sanitaire, etc. (voir *1.5.3 Personnages* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)*).
5. Substitut, personnage historique altéré : la figure de Lana de *La Fille de Tchernobyl* d’Aurelie Wellenstein, qui est une allusion claire à Svetlana Aleksievitch (le diminutif russe du prénom étant Lana), une personne bien réelle, mais dans le livre elle est présentée comme une fille du pompier mort de la radiation.
6. Substitut, personnage fictif altéré : les époux Ludmila et Vasilii Ignateko qui sont devenus des personnages emblématiques pour Tchernobyl grâce à leur apparition dans l’œuvre d’Aleksievitch. Vu le genre exceptionnel de ce livre, on peut dire que les Ignatenko sont des personnages fictifs, par conséquence, chaque leur apparition dans d’autres livres (*86, année blanche* de Lucile Bordes, *La Fille de Tchernobyl* d’Aurelie Wellenstein) avec des circonstances personnelles transformées est considéré être la substitution (voir *1.6.3 La conception de l’auteur* et *1.6.4 Reconnaissance dans le monde* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).
7. Autochtone, personnage imaginé : Anna, Anastasia et Aliona, les personnages principaux du roman *L’Étoile Tchernobyl* de Julia Voznesenskaya (voir *1.7.1 Présentation* dans *1.7 L’Étoile Tchernobyl* (1987) et *86, année blanche* (2016)) sont créés par l’auteure.

### 1.3.3 Conclusions générales

En comparant les systèmes de personnages dans les livres français et les livres russes, on peut conclure le suivant :

* En général, les auteurs Français inclinent plus à l’utilisation des personnages-autochtones (« le côté imaginaire » du barème), tandis que leurs collègues russes choisissent plus les personnages-immigrants (« le côté réel » du schéma). Une explication possible : les lecteurs français connaissent moins de personnalités historiques liés à la catastrophe, c’est pourquoi, pour attirer son audience, un auteur français doit créer un nouveau personnage à qui un lecteur ignorant peut s’identifier ; dans ce cas un héros russe déjà existant n’est pas la meilleure solution.
* Pourtant, comme nous avons déjà noté, ce sont les français qui introduisent plus souvent la figure de l’auteur, transformée ou inaltérée, dans leur récit. Les auteurs Russes le font plus souvent dans le cas de témoignage, et, le faisant, on ne transforme pas sa personnalité parce que cette démarche est incompatible avec le but du témoignage – raconter sa propre vérité.
* Enfin, les livres en russe sont caractérisés par le recours régulier aux personnages-symboles, qui renvoient le lecteur à une image composite d’un pompier, un médecin, une mère abstrait(e). Les écrits en français, en même temps, sont plus personnels, plus locals, avec des personnages plus détaillés.

Ainsi, nous avons abordé les particularités générales des œuvres sur l’accident de Tchernobyl : les livres publiés, les titres, les genres. Maintenant, avant de procéder à l’analyse plus concrète de la fiction sur ce sujet, nous allons nous adresser au contexte littéraire autour Tchernobyl, plus précisément, à la littérature nucléaire.

## 1.2 Titres de Tchernobyl

### 1.2.1 Classification de Genette

Commençons l’analyse de la fiction sur l’accident de Tchernobyl par le premier élément du livre qu’un lecteur perçoit : son titre.

Le livre dont nous allons nous servir pour analyser ce premier seuil de lecture, est intitulé congrûment : *Seuils* écrit par Gérard Genette[[32]](#footnote-32). Le critique célèbre y met en place une classification détaillée de toutes sortes des titres. Selon lui, il faut bien distinguer les titres dont le but est de présenter le contenu d’un texte, soit le nom du personnage principal (*Phèdre*), soit le thème central (*Guerre et Paix*) et les titres visant à indiquer la forme d’une œuvre (*Satires*) ou, autrement dit, comme les classifie Genette, les titres *thématiques* et les titres *rhématiques*. Cette opposition linguistique n’est pas aléatoire : en lisant une œuvre littéraire, nous nous intéressons, bien sûr, à son *thème* (en linguistique : ce qui est déjà donné), mais ce qui nous intéresse plus, c’est son *rhème* (en linguistique : une nouvelle information) cela veut dire, comment l’auteur a transformé le sujet existant, sous quelle forme, quel genre.

D’après Genette, aujourd’hui les titres thématiques dominent les rhématiques, c’est pourquoi il distingue plusieurs sous-types de titres **thématiques**, parmi lesquelles sont les suivantes:

1. **Les titres littéraux**, qui « désigne le thème ou l’objet central de l’œuvre » : *Zone 2[[33]](#footnote-33)* (le lieu de déroulement du roman), *Un printemps à Tchernobyl[[34]](#footnote-34)* (le lieu et la saison de déroulement du roman) ;
2. les titres basés sur **une synecdoque** ou **une métonymie**, autrement dit, sur des objets moins importants pour l’histoire mais possédant une valeur symbolique : *Bronzage nucléaire[[35]](#footnote-35)* (une maladie des liquidateurs de Tchernobyl) ; *Sarcophage[[36]](#footnote-36)* (le Sarcophage comme le dispositif de confinement du réacteur était en train de construire au moment de la publication du livre mais dans ce sens il n’est pas y mentionné[[37]](#footnote-37)) ;
3. les titres fonctionnant par **métaphore**, c’est-à-dire les titres strictement symboliques, sans liaisons apparentes avec le contenu du texte : *Fantôme[[38]](#footnote-38)*, *Le troisième ange a sonné* *de la trompette[[39]](#footnote-39)* («Третий ангел вострубил» - la citation précise de l’*Apocalypse de Saint Jean*, voir ci-dessous) ;
4. les titres utilisant une **antiphrase** à l’œuvre (qui peut également signifier l’ironie auctoriale) : *Pripiat paradise[[40]](#footnote-40)*, *De bonnes raisons de mourir[[41]](#footnote-41)*.

L’autre grand type des titres dans la classification de Genette, ce sont les titres **rhématiques**, qui, selon le chercheur, sont moins nombreux que les thématiques. Étant donné que parmi les livres fictionnelles énumérés ci-dessus on n’a trouvé aucun titre purement rhématique, nous ne nous arrêterons pas à l’énumération de leurs sous-types et passons directement au dernier type des titres, qui est **les titres ambigus**.

La particularité de ce type est que le sens exact proposé par le destinataire n’est pas délibérément si claire : dans notre corpus on peut trouver un seul (mais n’est pas moins remarquable) exemple de ces titres : *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*. Dans le titre on voit la combinaison de deux notions presque antagoniques, ce qui fait nous interroger si c’est une définition du genre ou une modalité de récits de témoins oculaires de la catastrophe (pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997).*

En résumant tout ce qui a été dit à propos de cette classification complexe, proposons ici une image schématique de tous les types mentionnés :

### 1.2.2 Conclusions générales

Après avoir analysé les titres des œuvres fictionnelles sur Tchernobyl, nous pouvons faire certaines conclusions générales, comme :

1. Les titres étudiés sont plutôt littéraux et s’attachent aux circonstances de la catastrophe, soit le lieu (Tchernobyl lui-même ou Pripiat : *Un printemps à Tchernobyl*, *Pripiat paradise*, *Zone 2*), soit le temps de l’accident (*86, année blanche[[42]](#footnote-42)*, *Un printemps à Tchernobyl*).
2. On peut observer une tendance générale : les titres français sont plus concrets, plus précis, outre des repères spatio-temporels on y trouve aussi plusieurs mentions des personnages : *La fille de Tchernobyl[[43]](#footnote-43)*, *Les Chiens de Pripyat[[44]](#footnote-44)*. Les titres russes, en même temps, sont plus vagues et même plus longues : *Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité![[45]](#footnote-45)*, *Maria avec l'absinthe à la fin du siècle[[46]](#footnote-46)*.
3. Il faut noter que, contrairement à leurs collègues francophones, beaucoup d’auteurs russes s’adressent dans leurs titres aux lignes de l’*Apocalypse de Saint Jean* qui sont considérées prophétiques :

Et le troisième ange sonna de la trompette ; et il tomba du ciel une grande étoile, ardente comme une torche, et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux.

Le nom de cette étoile est Absinthe ; et le tiers des eaux fût changé en absinthe, et beaucoup d'hommes moururent de ces eaux, parce qu'elles étaient devenues amères*.[[47]](#footnote-47)*

Selon une interprétation de cette légende (proposée, en particulier, dans *La Supplication* de Svetlana Alexievitch) il s’agit de la catastrophe de Tchernobyl, comme en ukrainien le même mot Tchernobyl (*Чорнобыль*) signifie *Absinthe* ; dans ce cas *une grande étoile* est un incendie massif provoqué par l’explosion nucléaire et *les eaux amères* – les eaux contaminées par la radioactivité. D'où viennent les titres des textes d’époques différentes liés entre eux avec une métaphore filée : *Étoile méchante[[48]](#footnote-48), Le troisième ange a sonné de la trompette, L’Étoile Tchernobyl.*

1. Ainsi pouvons-nous conclure que la vision de l’accident par les auteurs russes et français se diffère dès les titres des œuvres : si les français en majorité mettent dans leurs titres littéraux des détails concrets de la catastrophe (temps, lieu, personnages), les auteurs russes ne se passent pas des titres métaphoriques où les symboles plus simples (*Sarcophage*, *Syndrome de Pripyat*) se mêlent avec la métaphore complexe issue du contexte religieux. Notons, que les auteurs le font pour une raison : l’aspiration aux attentes des lecteurs potentiels. Cela signifie que pour vendre un livre sur Tchernobyl à un français, il suffit à l’auteur d’intituler son ouvrage le plus clairement possible : le lieu, ou les personnages, point. Par contre, pour vendre son livre à un lecteur russe, l’auteur russophone doit être plus créatif : dans le pays où la connaissance de la catastrophe est en général plus profonde, les titres évoquent des phénomènes plus précis et s’adressent à la culture religieuse du lecteur.

## 1.3 Personnages de Tchernobyl

Sauf les titres, un autre moyen pour le lecteur de faire connaissance avec un livre, se sont ses personnages. En tant que « forme élémentaire, molécule de la fiction »[[49]](#footnote-49) ils guident le lecteur dans le monde fictionnel imaginé par l’auteur et favorisent la communication de ce dernier avec celui qui lit son ouvrage[[50]](#footnote-50). Pourtant, quand il s’agit des récits sur des événements réels, le lecteur peut être confus par le fait qu’un personnage semblant être fictif ressemble à une personne existante ou ayant existé auparavant ou, vice versa, une personne réelle a un analogue pas toujours vraisemblable dans une œuvre fictionnelle. Cette frontière entre le fait et la fiction est particulièrement intéressante à analyser à travers les systèmes de personnages dans les œuvres sur Tchernobyl. D’une part, c’est un événement assez récent, cela veut dire, qu’il a une grande probabilité qu’un lecteur potentiel connaisse le personnage historique soit personnellement, soit via son image dans les média. D’autre part, la plupart des figures historiques concernées ont resté inconnues pour le grand public (au moins, de leur vivant) et n'ont laissé aucun document témoignant leur point de vue ou leur vraie personnalité, ce qui facilite, bien sûr, le processus de leur fictionallisation, mais, en même temps, complique toutes les comparaisons possibles entre eux et leurs versions littéraires.

### 1.3.1 La classification de Parsons

Pour regrouper tous les personnages, fictifs et historiques, dans un système intégral, nous allons utiliser la classification proposée par Terence Parsons dans son livre *Nonexistent objects* (*Objets inexistants*)[[51]](#footnote-51) et empruntée par Thomas Pavel dans son livre *Fictional Worlds* (*Univers de la fiction*). La théorie de Parsons différencie trois types de personnages : **autochtones**, **immigrants** et **substituts**, où les **autochtones** sont les personnages inventés par l’auteur, les **immigrants** sont pris d’ailleurs, soit du monde réel, soit d’autre fiction, et les **substituts**, finalement, sont les personnalités réelles modifiées par l’auteur. Thomas Pavel commente la différence entre les immigrants et les substituts[[52]](#footnote-52) :

Alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des mannequins portant des masques manipulés et interprétés par l’écrivain.

La question se pose automatiquement : comment faire la différence entre les immigrants qui ont préservé leur intégrité et les substituts dont l’identité a été transformée d’après le dessein d’auteur si on ne sait pas leur vraie identité, comme dans le cas des héros de Tchernobyl ? Nous proposons la solution suivante de ce problème : faute des documents crédibles attestant la vraie histoire de certaines figures historiques, nous allons recourir aux faits biographiques de ces figures : l’âge, la famille, la profession. Si ces données ne correspondent pas à celles mentionnées dans un livre, ce personnage passe dans la catégorie des substituts.

Notre recherche impose, il nous semble, des additions dans la théorie proposée par Parsons et complétée par Thomas Pavel.

Le premier complément traite les personnages-symboles. Certains personnalités historiques ont subi ce que Uri Margolin, philosophe de fiction, appelle « processus de culturisation »[[53]](#footnote-53) (peut-être, le meilleur exemple, ce sont les pompiers venus les premiers au site de l’accident et morts par la suite à cause de la radiation). À l'issue de ce processus une personnalité bien réelle devient un personnage-symbole, qui, premièrement, peut remplacer un individu ou tout un groupe des individus et, deuxièmement, peut obtenir une autonomie relative d’un être détaché de l’histoire ou du texte original et se déplacer dans d’autres textes ou d’autres médias[[54]](#footnote-54). Cela nous permet d’introduire une nouvelle sous-catégorie dans la catégorie des substituts : les personnages-symboles (ils restent être les substituts, parce que leurs traits individuels sont transformés).

Une autre modification que nous voulons ajouter dans la classification de Parsons, c’est la figure d’auteur. Cette particularité est très pertinente pour les œuvres françaises, où on peut trouver non seulement la figure de l’auteur en tant que telle, inaltérée (ce que nous classons dans les immigrants), mais l’image de l’auteur transformée, qui a le même nom, mais, par exemple, un âge différent (c’est le cas des auteurs qui étaient trop jeunes ou trop âgés au temps de l’accident ; cette incompatibilité pourrait empêcher leur but recherché). En ce cas, nous les définissons comme les substituts.

Finalement, le dernier commentaire concerne une œuvre exceptionnelle de notre liste, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* de Svetlana Aleksievitch. Vu l’ambiguïté du genre (les chercheurs russes proposent d’affiler le livre à « la littérature docu-fictionnelle » tandis que tous les autres préfèrent le déterminer comme témoignage, voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997)*) il est assez difficile de comprendre si les personnages de ce livre sont des figures historiques réelles ou des personnages littéraires imaginés par Aleksievitch. Nous choisissons la dernière variante (l’explication plus détaillée voir ibid.), c’est pourquoi tous les personnages des autres œuvres, empruntés de *La Supplication* ont considéré être des personnages fictifs altérés.

### 1.3.2 Notre classification des personnages

Maintenant, toutes observations faites, nous dégageons les types suivants des personnages selon leur relation à la réalité :

1. Les autochtones, les personnages imaginés ou créés par l’auteur,
2. Les immigrants qui comprennent :

* les personnages historiques ou fictifs inaltérés,
* la figure de l’auteur inaltéré.

1. Les substituts qui comprennent :

* les personnages-symboles,
* les personnages historiques ou fictifs altérés,
* la figure de l’auteur altérée.

Mettons tous les catégories mentionnées sur un barème, où une extrémité sera le côté réel, tandis que l’autre – le côté imaginaire :

Pour illustrer le schéma, choisissons un exemple pour chaque type de personnages parmi les livres analysés dans la première partie de notre recherche (si l’exemple est impossible à trouver dans les œuvres de la première partie, nous choisirons un autre livre du corpus) :

1. Immigrant, figure de l’auteur inaltérée : Svetlana Aleksievitch dans son livre *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*. D’après son idée de représenter des voix des victimes de la tragédie, l’écrivaine biélorusse ne pouvait pas changer sa personnalité, sa « voix », c’est pourquoi son identité est inaltérée (voir *1.6.3 La conception de l’auteur* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).
2. Immigrant, personnage historique inaltéré : professeur Kyle de *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, dont le nom est pareil à celui du médecin réel (de Robert Peter Gale, né 1945) et qui remplit les mêmes fonctions que lui (voir *1.5.3 Personnages* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)*).
3. Substitut, figure de l’auteur altérée : Lucie de *86, année blanche* de Lucile Bordes, qui a le même nom et le même âge que l’auteur, mais qui a la situation familiale différente (voir *1.7.3 La narration à la première personne vs la narration à la troisième* dans *1.7 86, année blanche (2016) et L’Étoile Tchernobyl (1987)*).
4. Substitut, personnage-symbole : la moitié des personnages dans *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, qui n’ont pas de noms, seulement des traits de tout un groupe des victimes de l’accident : le Pompier, le Chauffeur, le Physicien-sanitaire, etc. (voir *1.5.3 Personnages* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)*).
5. Substitut, personnage historique altéré : la figure de Lana de *La Fille de Tchernobyl* d’Aurelie Wellenstein, qui est une allusion claire à Svetlana Aleksievitch (le diminutif russe du prénom étant Lana), une personne bien réelle, mais dans le livre elle est présentée comme une fille du pompier mort de la radiation.
6. Substitut, personnage fictif altéré : les époux Ludmila et Vasilii Ignateko qui sont devenus des personnages emblématiques pour Tchernobyl grâce à leur apparition dans l’œuvre d’Aleksievitch. Vu le genre exceptionnel de ce livre, on peut dire que les Ignatenko sont des personnages fictifs, par conséquence, chaque leur apparition dans d’autres livres (*86, année blanche* de Lucile Bordes, *La Fille de Tchernobyl* d’Aurelie Wellenstein) avec des circonstances personnelles transformées est considéré être la substitution (voir *1.6.3 La conception de l’auteur* et *1.6.4 Reconnaissance dans le monde* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).
7. Autochtone, personnage imaginé : Anna, Anastasia et Aliona, les personnages principaux du roman *L’Étoile Tchernobyl* de Julia Voznesenskaya (voir *1.7.1 Présentation* dans *1.7 L’Étoile Tchernobyl* (1987) et *86, année blanche* (2016)) sont créés par l’auteure.

### 1.3.3 Conclusions générales

En comparant les systèmes de personnages dans les livres français et les livres russes, on peut conclure le suivant :

* En général, les auteurs Français inclinent plus à l’utilisation des personnages-autochtones (« le côté imaginaire » du barème), tandis que leurs collègues russes choisissent plus les personnages-immigrants (« le côté réel » du schéma). Une explication possible : les lecteurs français connaissent moins de personnalités historiques liés à la catastrophe, c’est pourquoi, pour attirer son audience, un auteur français doit créer un nouveau personnage à qui un lecteur ignorant peut s’identifier ; dans ce cas un héros russe déjà existant n’est pas la meilleure solution.
* Pourtant, comme nous avons déjà noté, ce sont les français qui introduisent plus souvent la figure de l’auteur, transformée ou inaltérée, dans leur récit. Les auteurs Russes le font plus souvent dans le cas de témoignage, et, le faisant, on ne transforme pas sa personnalité parce que cette démarche est incompatible avec le but du témoignage – raconter sa propre vérité.
* Enfin, les livres en russe sont caractérisés par le recours régulier aux personnages-symboles, qui renvoient le lecteur à une image composite d’un pompier, un médecin, une mère abstrait(e). Les écrits en français, en même temps, sont plus personnels, plus locals, avec des personnages plus détaillés.

Ainsi, nous avons abordé les particularités générales des œuvres sur l’accident de Tchernobyl : les livres publiés, les titres, les genres. Maintenant, avant de procéder à l’analyse plus concrète de la fiction sur ce sujet, nous allons nous adresser au contexte littéraire autour Tchernobyl, plus précisément, à la littérature nucléaire.

## 1.4 Littérature nucléaire

Malheureusement, Tchernobyl n’a été ni la première ni la dernière catastrophe nucléaire majeure dans la nouvelle histoire du monde. Heureusement, ces catastrophes sont très rares ; excepté Tchernobyl, il y en a trois : les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki japonais (1945), l’accident nucléaire dans la centrale de Three Mile Island aux États-Unis (1979) et, le plus récemment, la catastrophe nucléaire de Fukushima au Japon (2011). Chaque accident a engendré toute une tradition particulière de la littérature de témoignages ainsi que des œuvres fictionnelles relatives à tel ou tel accident.

### 1.4.1 Hiroshima et Nagasaki

Les bombardements atomiques d’Hiroshima et Nagasaki (1945) étaient les premiers à démontrer le pouvoir destructeur de l’atome. Pourtant, tout en étant des évènements extrêmement traumatiques pour le peuple japonais, ils étaient à l’origine du nouveau genre dans la littérature japonaise, le *Genbaku bungaku*[[55]](#footnote-55)(littérature de la bombe atomique), qui regroupe trois générations des œuvres consacrées aux bombardements :

* **La première génération** est écrite par les survivants des événements, des témoins oculaires qui rapportent leurs propres expériences. La plupart des écrits sont témoignages mais on peut y trouver des œuvres fictionnelles : par exemple, en 1947 une écrivaine japonaise Shinoe Shôda a publié secrètement le recueil des poèmes intitulé *Sange* (*Pénitence*) (1947). Beaucoup d’ouvrages de la première génération ont été diffusés par le marché noir à cause de la censure japonaise.
* **La seconde génération** des auteurs, qui n’ont pas été témoins directs du feu nucléaire, soulèvent des questions plutôt sociales et politiques. Ils s’interrogent sur le sens de l’ère nucléaire, ses aspects politico-stratégiques. Ici on peut noter l’œuvre de Kenzaburô Oé, lauréat du Prix Nobel de Littérature en 1994, intitulé *Notes de Hiroshima*(1965) : dans sa narration l’auteur pacifiste s’inspire de ses visites dans les villes atomisées ; le genre du livre est à la frontière entre la fiction et la non-fiction[[56]](#footnote-56).
* **La troisième génération** des écrits japonais consacrés aux bombardements d’Hiroshima et Nagasaki se penche sur la société dans un monde post-nucléaire, en faisant écho aux bombardements sans qu'ils soient les sujets en soi des œuvres[[57]](#footnote-57). Ici on peut noter le roman *Nihon Chinbotsu (La submersion du Japon)* (1973) de Komatsu Sakyô qui met en scène une catastrophe naturelle de grande ampleur ressemblant, cependant, aux bombardements atomiques.

### 1.4.2 Three Mile Island

Parmi les accidents nucléaires majeurs cet événement est considéré être le moins destructeur. Le 28 mars 1979, à la suite d'une chaîne d'événements accidentels, le réacteur № 2 de la centrale de Three Mile Island a en partie fondu, entraînant le diffusément dans l'environnement d'une faible quantité de radioactivité[[58]](#footnote-58). D’après les sources officielles, personne n’est mort, pourtant, trois millions de personnes[[59]](#footnote-59) ont été exposées à de petites quantités de radiation à la suite de l'accident.

Cette catastrophe nucléaire est marqué par le fait presque mystique : seulement douze jours avant l’accident est sorti *Le Syndrome chinois* (1979), un film sur une catastrophe nucléaire, où le sujet se déploie presque de la même manière qu’en réalité. (Il est curieux qu’à l’époque le film a été considéré être invraisemblable, comme une fusion du cœur nucléaire semblait être un phénomène impossible[[60]](#footnote-60). Seulement sept ans après, Tchernobyl a prouvé que il est bien réel). Le film a obtenu un grand succès, et a influencé considérablement tous les genres de fiction relative aux événements[[61]](#footnote-61), ainsi, ce sont des films et des séries télévisées qui y dominent : *Island Claws* (1980), *The Being* (1983), *Choke Canyon* (1986).

### 1.4.3 Fukushima

L'accident nucléaire de Fukushima, la plus récente et la plus grave catastrophe nucléaire du XXIème siècle, s’est produit en 2011 à la suite du séisme provoquant le tsunami qui, à son tour, a entraîné la fusion des cœurs des réacteurs 1, 2 et 3 de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Vu les catastrophes naturelles qui ont eu lieu en même temps, le nombre exacte des victimes directes de l’accident est difficile à déterminer ; pourtant, les statistiques officielles parlent de 1700 cancers mortels directement liés à la catastrophe nucléaire et de plus de 25 000 personnes qui ont subi des doses élevées de radiation[[62]](#footnote-62).

Considérant que la catastrophe a eu lieu il n’y a que neuf ans, la tradition littéraire relative à cet événement n’est pas si longue, cependant, quelques particularités peuvent être déjà dégagées. La fiction de Fukushima est très diverse : le cadre des histoires change entre le monde de guerre atomique et des centrales nucléaires menaçantes ; les livres eux-mêmes combinent la fiction et la non-fiction (ici on peut noter l’essai *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (2011) de Hideo Furukawa). Mais ce qui est le plus important, c’est l’inclusion de cette nouvelle littérature dans le contexte plus ancien qui commence avec les bombardements d’Hiroshima et Nagasaki et leur littérature de la bombe atomique.

Dans son livre *Fukushima Fiction: The literary landscape of Japan’s triple disaster[[63]](#footnote-63)* (*La Fiction de Fukushima : le paysage littéraire de la triple catastrophe du Japon*) Rachel DiNitto, chercheur de la littérature japonaise, parle de ce qu’on appelle « la littérature nucléaire » (« the nuclear literature »). Elle s’adresse à John Treat[[64]](#footnote-64), japonologue américain, qui, à son tour, utilise ce terme pour distinguer la littérature de la bombe atomique de la première génération (les récits témoignant l’expérience intime) des auteurs plus récents, qui ont élargi la portée des écrits sur les bombes jusqu’au discours plus global autour le nucléaire. DiNitto propose d’employer ce terme pour la littérature sur Fukushima, qui regroupe les récits sur l’utilisation de l’atome sous n’importe quelle forme et s’écarte de la narration personnelle sur les événements concrets.

Dans notre recherche nous allons suivre l’exemple de Rachel DiNitto et utiliserons le terme « la littérature nucléaire » pour tous les livres fictionnels sur Tchernobyl dont le but n’est pas de démontrer l’expérience personnelle de l’auteur (ce que fait le témoignage), mais de parler du rôle de la catastrophe dans l’histoire de l’humanité et du peuple, soit russe, soit français.

### 1.4.4 Littérature nucléaire et Tchernobyl

L’existence de la tradition commune de la littérature nucléaire pour le Japon, les États-Unis et, finalement, pour la Russie, se confirme par le fait qu’on peut trouver des spécificités propres pour la représentation d’Hiroshima et Nagasaki, de Three Mile Island et même de Fukushima dans le œuvres sur Tchernobyl :

* La littérature des premières années après Tchernobyl se caractérise par la prédominance des œuvres documentaires, des témoignages ; les œuvres fictionnelles y sont peu présentes, la fiction sur la catastrophe commence à apparaître régulièrement seulement quelques ans après l’accident (voir *1.1.2* *Table des livres sur Tchernobyl* et *1.1.3* *Des conclusions provisoires).* Cela ressemble à la littérature de la première génération des auteurs japonais, témoins oculaires, qui se concentrent sur les sentiments personnels, ce qui est succédé par la deuxième génération choisissant plus des formes fictionnelles.
* Les deux traditions, américaine et russe, ont trouvé une source censée prophétique qui a été créé avant l’accident, mais qui a prétendument prédit les événements et pour cette raison est employé par des auteurs sous une forme ou sous une autre. Il est assez emblématique que pour les américains c’était un film (*Le Syndrome chinois* (1979)) et pour les russes c’était un extrait de la Bible (de l’Apocalypse de Saint Jean, voir *1.2.2 Titres de Tchernobyl)*
* La liaison qui connecte non seulement Fukushima et Tchernobyl, mais plutôt toute la littérature japonaise et Tchernobyl : les motifs apocalyptiques (le même Apocalypse, comme une allusion littéraire - *1.2.2 Titres de Tchernobyl*, mais aussi les allusions plus subtiles, voir *1.6.3 La conception de l’auteur* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).

Bien qu’il y ait des caractéristiques communes pour toutes ces tragédies - leur lien avec le nucléaire, le fait qu’elles étaient imprévisibles et très destructives et leur notoriété d’ampleur mondial[[65]](#footnote-65) - on ne peut pas dire que la littérature nucléaire est identique pour chacun des pays affectés, elle se diffère en fonction des origines de telle ou telle catastrophe. Hiroshima et Nagasaki ont été des victimes de l’attaque militaire délibérée, ce qui explique le caractère pacifiste de plusieurs œuvres sur ce sujet. Fukushima, au contraire, est dû aux causes uniquement naturelles, ce qui se traduit par le recours des auteurs aux relations homme-nature. Three Mile Island, tout en étant un accident technologique, n’a pas eu pour conséquence des victimes humaines, ce qui a donné une nouvelle preuve de la fiabilité des centrales nucléaires pour les partisans de l’énergie nucléaire.

Et quelles particularités sont propres pour Tchernobyl en tant qu’objet littéraire ? Nous allons le découvrir dans les chapitres qui suivent en basant nos réflexions sur les œuvres les plus significatives mises dans l’ordre chronologique. Dans les premières chapitres nous discuterons la première œuvre fictionnelle sur la catastrophe, la tragédie *Sarcophage* (1987) de Vladimir Gubarev. Ensuite nous procéderons à *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* (1997) de Svetlana Aleksievitch, l’œuvre la plus célèbre sur Tchernobyl. Et, finalement, pour lier la première partie uniquement russe avec la deuxième franco-russe, nous allons comparer l’un des premiers ouvrages sur la catastrophe en russe, *L’Étoile Tchernobyl* (1987) de Julia Voznesenskaya, et l’un des derniers (à ce moment) ouvrage en français*, 86, année blanche* (2016) de Lucile Bordes qui ont la structure pareille.

## 1.4 Littérature nucléaire

Malheureusement, Tchernobyl n’a été ni la première ni la dernière catastrophe nucléaire majeure dans la nouvelle histoire du monde. Heureusement, ces catastrophes sont très rares ; excepté Tchernobyl, il y en a trois : les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki japonais (1945), l’accident nucléaire dans la centrale de Three Mile Island aux États-Unis (1979) et, le plus récemment, la catastrophe nucléaire de Fukushima au Japon (2011). Chaque accident a engendré toute une tradition particulière de la littérature de témoignages ainsi que des œuvres fictionnelles relatives à tel ou tel accident.

### 1.4.1 Hiroshima et Nagasaki

Les bombardements atomiques d’Hiroshima et Nagasaki (1945) étaient les premiers à démontrer le pouvoir destructeur de l’atome. Pourtant, tout en étant des évènements extrêmement traumatiques pour le peuple japonais, ils étaient à l’origine du nouveau genre dans la littérature japonaise, le *Genbaku bungaku*[[66]](#footnote-66)(littérature de la bombe atomique), qui regroupe trois générations des œuvres consacrées aux bombardements :

* **La première génération** est écrite par les survivants des événements, des témoins oculaires qui rapportent leurs propres expériences. La plupart des écrits sont témoignages mais on peut y trouver des œuvres fictionnelles : par exemple, en 1947 une écrivaine japonaise Shinoe Shôda a publié secrètement le recueil des poèmes intitulé *Sange* (*Pénitence*) (1947). Beaucoup d’ouvrages de la première génération ont été diffusés par le marché noir à cause de la censure japonaise.
* **La seconde génération** des auteurs, qui n’ont pas été témoins directs du feu nucléaire, soulèvent des questions plutôt sociales et politiques. Ils s’interrogent sur le sens de l’ère nucléaire, ses aspects politico-stratégiques. Ici on peut noter l’œuvre de Kenzaburô Oé, lauréat du Prix Nobel de Littérature en 1994, intitulé *Notes de Hiroshima*(1965) : dans sa narration l’auteur pacifiste s’inspire de ses visites dans les villes atomisées ; le genre du livre est à la frontière entre la fiction et la non-fiction[[67]](#footnote-67).
* **La troisième génération** des écrits japonais consacrés aux bombardements d’Hiroshima et Nagasaki se penche sur la société dans un monde post-nucléaire, en faisant écho aux bombardements sans qu'ils soient les sujets en soi des œuvres[[68]](#footnote-68). Ici on peut noter le roman *Nihon Chinbotsu (La submersion du Japon)* (1973) de Komatsu Sakyô qui met en scène une catastrophe naturelle de grande ampleur ressemblant, cependant, aux bombardements atomiques.

### 1.4.2 Three Mile Island

Parmi les accidents nucléaires majeurs cet événement est considéré être le moins destructeur. Le 28 mars 1979, à la suite d'une chaîne d'événements accidentels, le réacteur № 2 de la centrale de Three Mile Island a en partie fondu, entraînant le diffusément dans l'environnement d'une faible quantité de radioactivité[[69]](#footnote-69). D’après les sources officielles, personne n’est mort, pourtant, trois millions de personnes[[70]](#footnote-70) ont été exposées à de petites quantités de radiation à la suite de l'accident.

Cette catastrophe nucléaire est marqué par le fait presque mystique : seulement douze jours avant l’accident est sorti *Le Syndrome chinois* (1979), un film sur une catastrophe nucléaire, où le sujet se déploie presque de la même manière qu’en réalité. (Il est curieux qu’à l’époque le film a été considéré être invraisemblable, comme une fusion du cœur nucléaire semblait être un phénomène impossible[[71]](#footnote-71). Seulement sept ans après, Tchernobyl a prouvé que il est bien réel). Le film a obtenu un grand succès, et a influencé considérablement tous les genres de fiction relative aux événements[[72]](#footnote-72), ainsi, ce sont des films et des séries télévisées qui y dominent : *Island Claws* (1980), *The Being* (1983), *Choke Canyon* (1986).

### 1.4.3 Fukushima

L'accident nucléaire de Fukushima, la plus récente et la plus grave catastrophe nucléaire du XXIème siècle, s’est produit en 2011 à la suite du séisme provoquant le tsunami qui, à son tour, a entraîné la fusion des cœurs des réacteurs 1, 2 et 3 de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Vu les catastrophes naturelles qui ont eu lieu en même temps, le nombre exacte des victimes directes de l’accident est difficile à déterminer ; pourtant, les statistiques officielles parlent de 1700 cancers mortels directement liés à la catastrophe nucléaire et de plus de 25 000 personnes qui ont subi des doses élevées de radiation[[73]](#footnote-73).

Considérant que la catastrophe a eu lieu il n’y a que neuf ans, la tradition littéraire relative à cet événement n’est pas si longue, cependant, quelques particularités peuvent être déjà dégagées. La fiction de Fukushima est très diverse : le cadre des histoires change entre le monde de guerre atomique et des centrales nucléaires menaçantes ; les livres eux-mêmes combinent la fiction et la non-fiction (ici on peut noter l’essai *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (2011) de Hideo Furukawa). Mais ce qui est le plus important, c’est l’inclusion de cette nouvelle littérature dans le contexte plus ancien qui commence avec les bombardements d’Hiroshima et Nagasaki et leur littérature de la bombe atomique.

Dans son livre *Fukushima Fiction: The literary landscape of Japan’s triple disaster[[74]](#footnote-74)* (*La Fiction de Fukushima : le paysage littéraire de la triple catastrophe du Japon*) Rachel DiNitto, chercheur de la littérature japonaise, parle de ce qu’on appelle « la littérature nucléaire » (« the nuclear literature »). Elle s’adresse à John Treat[[75]](#footnote-75), japonologue américain, qui, à son tour, utilise ce terme pour distinguer la littérature de la bombe atomique de la première génération (les récits témoignant l’expérience intime) des auteurs plus récents, qui ont élargi la portée des écrits sur les bombes jusqu’au discours plus global autour le nucléaire. DiNitto propose d’employer ce terme pour la littérature sur Fukushima, qui regroupe les récits sur l’utilisation de l’atome sous n’importe quelle forme et s’écarte de la narration personnelle sur les événements concrets.

Dans notre recherche nous allons suivre l’exemple de Rachel DiNitto et utiliserons le terme « la littérature nucléaire » pour tous les livres fictionnels sur Tchernobyl dont le but n’est pas de démontrer l’expérience personnelle de l’auteur (ce que fait le témoignage), mais de parler du rôle de la catastrophe dans l’histoire de l’humanité et du peuple, soit russe, soit français.

### 1.4.4 Littérature nucléaire et Tchernobyl

L’existence de la tradition commune de la littérature nucléaire pour le Japon, les États-Unis et, finalement, pour la Russie, se confirme par le fait qu’on peut trouver des spécificités propres pour la représentation d’Hiroshima et Nagasaki, de Three Mile Island et même de Fukushima dans le œuvres sur Tchernobyl :

* La littérature des premières années après Tchernobyl se caractérise par la prédominance des œuvres documentaires, des témoignages ; les œuvres fictionnelles y sont peu présentes, la fiction sur la catastrophe commence à apparaître régulièrement seulement quelques ans après l’accident (voir *1.1.2* *Table des livres sur Tchernobyl* et *1.1.3* *Des conclusions provisoires).* Cela ressemble à la littérature de la première génération des auteurs japonais, témoins oculaires, qui se concentrent sur les sentiments personnels, ce qui est succédé par la deuxième génération choisissant plus des formes fictionnelles.
* Les deux traditions, américaine et russe, ont trouvé une source censée prophétique qui a été créé avant l’accident, mais qui a prétendument prédit les événements et pour cette raison est employé par des auteurs sous une forme ou sous une autre. Il est assez emblématique que pour les américains c’était un film (*Le Syndrome chinois* (1979)) et pour les russes c’était un extrait de la Bible (de l’Apocalypse de Saint Jean, voir *1.2.2 Titres de Tchernobyl)*
* La liaison qui connecte non seulement Fukushima et Tchernobyl, mais plutôt toute la littérature japonaise et Tchernobyl : les motifs apocalyptiques (le même Apocalypse, comme une allusion littéraire - *1.2.2 Titres de Tchernobyl*, mais aussi les allusions plus subtiles, voir *1.6.3 La conception de l’auteur* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).

Bien qu’il y ait des caractéristiques communes pour toutes ces tragédies - leur lien avec le nucléaire, le fait qu’elles étaient imprévisibles et très destructives et leur notoriété d’ampleur mondial[[76]](#footnote-76) - on ne peut pas dire que la littérature nucléaire est identique pour chacun des pays affectés, elle se diffère en fonction des origines de telle ou telle catastrophe. Hiroshima et Nagasaki ont été des victimes de l’attaque militaire délibérée, ce qui explique le caractère pacifiste de plusieurs œuvres sur ce sujet. Fukushima, au contraire, est dû aux causes uniquement naturelles, ce qui se traduit par le recours des auteurs aux relations homme-nature. Three Mile Island, tout en étant un accident technologique, n’a pas eu pour conséquence des victimes humaines, ce qui a donné une nouvelle preuve de la fiabilité des centrales nucléaires pour les partisans de l’énergie nucléaire.

Et quelles particularités sont propres pour Tchernobyl en tant qu’objet littéraire ? Nous allons le découvrir dans les chapitres qui suivent en basant nos réflexions sur les œuvres les plus significatives mises dans l’ordre chronologique. Dans les premières chapitres nous discuterons la première œuvre fictionnelle sur la catastrophe, la tragédie *Sarcophage* (1987) de Vladimir Gubarev. Ensuite nous procéderons à *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* (1997) de Svetlana Aleksievitch, l’œuvre la plus célèbre sur Tchernobyl. Et, finalement, pour lier la première partie uniquement russe avec la deuxième franco-russe, nous allons comparer l’un des premiers ouvrages sur la catastrophe en russe, *L’Étoile Tchernobyl* (1987) de Julia Voznesenskaya, et l’un des derniers (à ce moment) ouvrage en français*, 86, année blanche* (2016) de Lucile Bordes qui ont la structure pareille.

## **1.5 La pièce de Tchernobyl : *Sarcophage* (1987)**

La tragédie *Sarcophage[[77]](#footnote-77)* (*Саркофаг* en russe) écrite par un journaliste et écrivain russe Vladimir Gubarev en 1987, est censée être la première œuvre fictionnelle sur la catastrophe. L’action de la pièce se déploie juste après la catastrophe dans *un département expérimental d’un institut de Radioprotection* imaginé où de premières victimes de l’accident sont transportées (parmi lesquelles sont le Pompier, le Directeur de la centrale, le Physicien et d’autres). Quoique semblant être en bonne santé, ils meurent l’un après l’autre jusqu’à ce que le Directeur de la centrale ne reste le seul survivant.

### 1.5.1 Histoire de publication

Étant donné que *Sarcophage* était la première fiction sur la catastrophe publiée, il était inévitable qu’il ait un retentissement sans précédent non seulement dans la presse russe, mais aussi dans la communauté internationale. Une fois publiée en russe, la pièce a provoqué de vives discussions et même a été à l’origine de l’enquête du KGB sur des préjudices moraux pour les Soviétiques ainsi que sur l’atteinte à l’image de l’URSS sur la scène mondiale. Dans ses mémoires *Ma "pravda". De grands secrets du grand journal* Gubarev s’étonne[[78]](#footnote-78) :

Les fonctionnaires ont commencé avec plaisir à se lancer dans une œuvre fictionnelle - et ils n'étaient pas gênés que le 4e réacteur n'ait pas encore été fermé, que dans la zone de l'accident les travaux de sa liquidation soient en train de se dérouler ...

Ainsi, avec *Madame Bovary* de Gustave Flaubert ou *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, *Sarcophage* est un exemple dans la série des livres dont le contenu fictionnel était sujet de l’investigation bien réelle, alors que la pièce n’a jamais été présentée à la cour, contrairement aux ouvrages célèbres.

Pendant qu’en Russie le livre a reçu des critiques mitigés, la communauté internationale s’est félicitée de la sortie de la pièce. D‘après les mémoires de l’auteur déjà mentionnées, les médias étrangers a compris le livre comme produit de l’époque historique, de la politique de glasnost menée par Mikhaïl Gorbatchev à partir de 1986 : selon eux, l’auteur ne craignait pas de démasquer les problèmes sociaux comme bureaucratie soviétique corrompue et des imperfections du système de l’énergie nucléaire en USSR.

### 1.5.2 Genre

Dans la didascalie de l’ouvrage l’auteur décrit les circonstances de la création de la pièce : quand il était à Tchernobyl (Vladimir Gubarev est considéré être le premier journaliste arrivé au site de la catastrophe), on lui a demandé d’écrire un rapport sur l’accident sous n’importe quelle forme. Il a choisi une tragédie en commentant : *mais ce n’était pas moi qui ai choisi le genre*, en insinuant que c’était la vie elle-même – autrement dit, il lie le sens direct du mot « tragédie » avec Tchernobyl, un événement vraiment tragique dans l’histoire du monde.

Dans ses mémoires le journaliste développe le sujet*[[79]](#footnote-79)* :

Comment raconter aux gens ce que tu as vu, vécu ? Comment donner à chacun l'opportunité de ressentir la douleur qui vit dans l’âme ? Il m’a semblé que ce n’était pas possible qu’au théâtre où le spectateur participe aux événements, si, bien sûr, le spectacle est franc et honnête.

Ainsi explique-t-il sa volonté de représenter dans son livre de la franchise et de l’honnêteté avec l’envie de les partager directement avec un spectateur, en n’oubliant pas, bien sûr, son propre sentiment de douleur. Dans ce cas la forme appropriée pour lui est également la forme la plus objective dans la littérature – une pièce de théâtre, en outre, une tragédie qui se dénoue souvent par la mort des personnages à la fin de l’œuvre - c’est le cas exact de *Sarcophage.* Encore une fois (ou, étant donné la chronologie des œuvres, la première fois) un écrivain russe insiste sur l’objectivité de son récit de la catastrophe.

### 1.5.3 Personnages

On peut diviser tous les personnages de la tragédie en deux catégories : les médecins et les patients. Chaque membre du personnel médical a un nom bien concret : *Ptitsyna Lidiya Stepanovna*, *Anna Petrovna* et d’autres ; parmi eux on peut même trouver un personnage qui renvoie à une personne réelle, Kyle (Robert Peter Gale en réalité) qui était un professeur américain, arrivé à l’URSS pour aider les spécialistes Russes à traiter les patients affectés par la radioactivité.

Les personnages qui se distinguent dans la galerie d’images de médecins, ce sont les jeunes stagiaires – Véra, Nadia et Lioubov. En russe leurs noms ont une valeur religieuse : employés littéralement, ils sont associés aux trois vertus théologales - la foi, l'espérance et la charité (note : vue la différence entre le christianisme de l’Est et de l’Ouest, la « charité » française ne correspond pas à la même vertu dans la culture orthodoxe, où la troisième vertu est celle de l’amour, « lioubov » en russe. Cette différence va avoir de l’importance dans l’analyse qui suit). Les trois stagiaires arrivent toutes ensembles dans l’Institut juste avant l’accident, mais ce qui est important, c’est le timing de leur départ. Nadia (« l’espérance ») quitte l’Institut la première, juste après que commencent les morts rapides des patients étant visiblement en bonne santé. La valeur symbolique du départ de la jeune femme est confirmée par la réplique de l’un des personnages, Bessmertny (voir ci-dessous) : « Nadezhda s'est échappé ... Disparu ... Evaporé ... Nous a quittés ... Comment vivre sans Nadezhda ?! » (autrement dit : Comment vivre sans espoir ?! – la question pertinente pour le reste de la pièce). La deuxième à quitter le département, c’est Lioubov (« l’amour »), qui parle de son envie de partir après la mort du Pompier qui était prêt à commencer une relation romantique avec Vera. Ainsi, la seule qui reste, c’est Vera, la foi – non dans le sens religieux, mais plutôt dans le sens universel.[[80]](#footnote-80)

Contrairement aux médecins, la plupart des patients de l’Institut n’ont pas de noms concrets, seulement les fonctions qu’ils remplissent : le Pompier, le Chauffeur, le Physicien-sanitaire, le Général du Ministère de l'Intérieur, etc. Ainsi, le dessein d’auteur, ce n’est pas de raconter des histoires d’individus, mais proposer des catégories de victimes de Tchernobyl : le personnel de la centrale, le premier secours à arriver sans équipement spécial, des citoyens de la région contaminée, des personnes au hasard. Cependant, ici on peut trouver des exceptions nommées : Tante Klava, la première victime qui meurt (quand même on ne peut pas considérer son nom comme concrète, plutôt comme typiquement russe) et le personnage le plus mystérieux de la pièce, Bessmertny (ou Immortel).

Avant de devenir Bessmertny, le patient de l’Institut de Radioprotection s’appelait Krolik – « lapin » (mais la traduction française plus correcte, c’est « cobaye », sujet d'expérience). Tous les deux noms ont été choisis par le patient lui-même vu sa condition psychologique intérieure, soit - d’abord - à cause de son sentiment du prisonnier de l’hôpital, soit - ensuite - à cause de son expérience du survivant après plusieurs opérations difficiles ; mais nous, comme lecteurs, ne connaîtrons jamais son vrai nom de famille. Étant donné qu’il a passé 487 jours dans l’Institut en tant qu’un vrai cobaye, il est très conscient de ce que ses nouveaux voisins, gravement irradiés, allons bientôt mourir, mais il reste optimiste et supportant jusqu’à leurs décès. À la fin de la pièce Bessmertny, tout en comprenant son état de santé fragile, propose de transplanter sa moelle au Directeur de la centrale pour que ce dernier puisse être traduit en justice pour ses crimes. Cet acte de l’héroïsme indéniable est une preuve que son nom est symbolique non seulement pour lui-même, mais pour l’histoire en général : quoique mort, il reste immortel grâce à son acte, en redonnant *la foi* en justice pour ce qui sont déjà morts.

### 1.5.4 Le titre et sa définition symbolique

Originalement, le sarcophage, c’est *un cercueil ou représentation d'un cercueil dans une grande cérémonie funèbre[[81]](#footnote-81).* Le sarcophage de Tchernobyl, c’est le titre non-officiel de *l’Objet Couverture, ou Abri* (en russe *Объект ”Укрытие”*), la première structure construite en 1986 dans le but de recouvrir les ruines du bâtiment du réacteur ainsi que de limiter la contamination radioactive. Les noms des liquidateurs sont mentionnés sur la dernière pièce métallique fixée au sarcophage[[82]](#footnote-82). Pourtant, on peut parler du sarcophage comme d’un vrai tombeau pour au moins une personne, Valeri Kodemtchouk, un employé de la centrale mort à son poste et dont le corps n'a jamais été retrouvé. Dans la conscience publique le sarcophage est donc établie comme le symbole principal de la catastrophe de Tchernobyl ainsi que la construction protégeant l’humanité de la radioactivité accumulée sous les murs du quatrième bloc.

Quand Vladimir Gubarev écrivait sa tragédie sur le site de l’accident, le sarcophage de Tchernobyl était en train d’être construit et ne commençait que prendre sa valeur symbolique pour le public ainsi que pour l’auteur lui-même. Cette transformation progressive de perception du mot est bien présentée à travers du personnage déjà mentionné, Bessmertny, qui joue le rôle principal (tant au sens littéral que figuré) dans la pièce.

Selon la classification de Genette, *Sarcophage* est un titre métonymique, parce qu’il ne s’agit pas du sarcophage en tant qu’un édifice physique - l’action ne prend pas place sur le site, les héros ne participent pas à sa construction - c’est plutôt une image qui est « dans l’air ». Pour créer cette sensation, l’auteur utilise une technique assez intéressante : de temps en temps Bessmertny, grand amateur des mots croisés, cherche un mot pour résoudre le casse-tête - il est impliqué que ce mot est « sarcophage » qui n’est pas pourtant prononcé :

BESSMERTNY : <…> Huit lettres. « Tombe ». Je ne trouve pas. La deuxième lettre est «а».

ANNA PETROVNA : Памятник («Monument »).

BESSMERTNY : Bien sûr. Ça devrait coller. C’est drôle, je n’avais jamais vu une tombe comme un monument.[[83]](#footnote-83)

Et quelques scènes après :

BESSMERTNY : <…> en fait, à propos de l’indice de ce mot croisé : ‘monument’ n’ira pas. La troisième lettre est R.

Cela veut dire qu’au début de la pièce le “sarcophage” n’était qu’une notion abstraite des mots-croisés. Le mot est finalement prononcé au moment clé pour la compréhension de la tragédie. En discutant avec ses collègues russes la guerre nucléaire possible, le professeur américain Kyle exprime son opinion à ce sujet :« Cela signifierait une destruction et une mort universelles[[84]](#footnote-84) »*.* Bessmertny (qui a apparemment trouvé la réponse pour ses mots croisés) le corrige : « Un sarcophage ». Et ajoute : « Un sarcophage collectif, universel »*.* Ici il y a deux conclusions à faire. Premièrement, Bessmertny exprime le pathos auctorial : Tchernobyl est un avertissement pour l’humanité du danger des forces nucléaires, on doit éviter une tension politique afin de ne pas répéter Tchernobyl à plus grande échelle, afin de ne pas construire un sarcophage pour le monde entier. Et, deuxièmement, la perception du sarcophage en 1986 et celle d’aujourd’hui se diffère sensiblement : si pour nous c’est un symbole de la tragédie passée, pour Vladimir Gubarev, un contemporain de la catastrophe, c’était un symbole de catastrophes futures possibles. Cela dit, la perception de l’accident (et également d’une œuvre littéraire consacrée au sujet de cet accident) dépend non seulement de l’expérience personnelle, mais encore du contexte politique ainsi que sociale dans le temps de l’écriture/de la publication/de la lecture.

### 1.5.5 Mise en scène

Ce qui distingue une pièce de théâtre d’autres genres littéraires, roman ou poème, ce sont les didascalies proposées par le dramaturge. Dans le cas de cette pièce Vladimir Gubarev utilise à la fois des techniques visuelles et auditives pour reproduire l’ambiance de l’angoisse, de la peur et de la tension des premiers jours après la catastrophe ainsi que d’insérer des motifs apocalyptiques.

D’après le dessein de l’auteur, l’illumination scénique doit ajouter à la compréhension d’une scène en incorporant des symboles de la catastrophe :

Blackout. Les box sont allumés, et lueur brillante derrière eux. C’est le graphite qui brûle[[85]](#footnote-85).

Dans les didascalies on note aussi l’accumulation des métaphores liées avec le feu :

La lueur dans le fond de la scène devient progressivement plus distincte.

Le fond rouge s'illumine de plus en plus.

La scène plonge progressivement dans l'obscurité, et en arrière-plan une aube rouge vif s'allume de plus en plus[[86]](#footnote-86).

Ces images répétitives symbolisent un lent dépérissement de la vie des victimes, et en même temps l’incendie de l’explosion nucléaire.

À la fin de chaque acte le spectateur entend des extraits d’enregistrements radios consacrés aux instructions en cas de la guerre nucléaire :

VOIX MASCULINE : L’explosion d’une bombe nucléaire est caractérisée par un flash aveuglant, un son comme un grondement de tonnerre. Après le flash, une boule de feu se forme[[87]](#footnote-87).

Étant un exemple d’un document authentique inscrit dans l’œuvre fictionnelle, l’enregistrement pseudo historique joue le même rôle de l’avertissement pour l’humanité que l’auteur transmet dans les répliques des personnages : si on continue d’être irresponsable avec la force nucléaire, cette émission s’avère être très actuelle.

En outre, cette allusion à la guerre nucléaire nous renvoie à la vraie guerre, à l’Hiroshima et Nagasaki, où les bombes atomiques étaient une démonstration de nouveau type d’arme, de nouvelle conduite de guerre. Ainsi, l’idée pacifiste de Vladimir Gubarev est mise en corrélation avec les idées d’auteurs japonais (voir *1.4.1 Hiroshima et Nagasaki* dans *1.4 Littérature nucléaire*).

### 1.5.6 Conclusions

Le fait qu’une pièce de théâtre est devenue la première œuvre fictionnelle sur Tchernobyl n’est pas aléatoire. En 1986, quelques mois après la catastrophe, la réflexion, l’interprétation fictionnelle inhérentes aux genres épiques ou poétiques n’étaient pas possibles. Il ne restait qu’une chose : présenter les événements tels qu’ils sont, les déployant sous nos yeux, ce qui est possible seulement dans le drame où les commentaires d’auteur sont inutiles et même nocifs pour la compréhension, où les spectateurs doivent tirer les conclusions eux-mêmes.

La présentation de l’accident sur scène était si vive et vraisemblable, que des contemporains de la pièce et des prototypes des personnages ont perçu l’œuvre fictionnelle comme une offense suffisante pour engager la poursuite judiciaire bien réelle.

Le fait d’être publié la même année que la catastrophe s’est produite, a également influencé la thématique choisie par l’auteur : Vladimir Gubarev vise à avertir des conséquences à venir, et non à réfléchir sur les événements passés il y a longtemps, comme le font les auteurs après lui.

Pourtant, la tragédie *Sarcophage* s’inscrit dans la série des autres livres russes sur Tchernobyl analysés dans le cadre de cette recherche : on peut y trouver le désir d’être objectif en faisant appel aux documents (pseudo) historiques et les mêmes motifs religieux, soit les noms symboliques des trois vertus théologales, soit la mention de l’extrait de l’Apocalypse de Saint Jean dans la pièce.

## 1.2 Titres de Tchernobyl

### 1.2.1 Classification de Genette

Commençons l’analyse de la fiction sur l’accident de Tchernobyl par le premier élément du livre qu’un lecteur perçoit : son titre.

Le livre dont nous allons nous servir pour analyser ce premier seuil de lecture, est intitulé congrûment : *Seuils* écrit par Gérard Genette[[88]](#footnote-88). Le critique célèbre y met en place une classification détaillée de toutes sortes des titres. Selon lui, il faut bien distinguer les titres dont le but est de présenter le contenu d’un texte, soit le nom du personnage principal (*Phèdre*), soit le thème central (*Guerre et Paix*) et les titres visant à indiquer la forme d’une œuvre (*Satires*) ou, autrement dit, comme les classifie Genette, les titres *thématiques* et les titres *rhématiques*. Cette opposition linguistique n’est pas aléatoire : en lisant une œuvre littéraire, nous nous intéressons, bien sûr, à son *thème* (en linguistique : ce qui est déjà donné), mais ce qui nous intéresse plus, c’est son *rhème* (en linguistique : une nouvelle information) cela veut dire, comment l’auteur a transformé le sujet existant, sous quelle forme, quel genre.

D’après Genette, aujourd’hui les titres thématiques dominent les rhématiques, c’est pourquoi il distingue plusieurs sous-types de titres **thématiques**, parmi lesquelles sont les suivantes:

1. **Les titres littéraux**, qui « désigne le thème ou l’objet central de l’œuvre » : *Zone 2[[89]](#footnote-89)* (le lieu de déroulement du roman), *Un printemps à Tchernobyl[[90]](#footnote-90)* (le lieu et la saison de déroulement du roman) ;
2. les titres basés sur **une synecdoque** ou **une métonymie**, autrement dit, sur des objets moins importants pour l’histoire mais possédant une valeur symbolique : *Bronzage nucléaire[[91]](#footnote-91)* (une maladie des liquidateurs de Tchernobyl) ; *Sarcophage[[92]](#footnote-92)* (le Sarcophage comme le dispositif de confinement du réacteur était en train de construire au moment de la publication du livre mais dans ce sens il n’est pas y mentionné[[93]](#footnote-93)) ;
3. les titres fonctionnant par **métaphore**, c’est-à-dire les titres strictement symboliques, sans liaisons apparentes avec le contenu du texte : *Fantôme[[94]](#footnote-94)*, *Le troisième ange a sonné* *de la trompette[[95]](#footnote-95)* («Третий ангел вострубил» - la citation précise de l’*Apocalypse de Saint Jean*, voir ci-dessous) ;
4. les titres utilisant une **antiphrase** à l’œuvre (qui peut également signifier l’ironie auctoriale) : *Pripiat paradise[[96]](#footnote-96)*, *De bonnes raisons de mourir[[97]](#footnote-97)*.

L’autre grand type des titres dans la classification de Genette, ce sont les titres **rhématiques**, qui, selon le chercheur, sont moins nombreux que les thématiques. Étant donné que parmi les livres fictionnelles énumérés ci-dessus on n’a trouvé aucun titre purement rhématique, nous ne nous arrêterons pas à l’énumération de leurs sous-types et passons directement au dernier type des titres, qui est **les titres ambigus**.

La particularité de ce type est que le sens exact proposé par le destinataire n’est pas délibérément si claire : dans notre corpus on peut trouver un seul (mais n’est pas moins remarquable) exemple de ces titres : *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*. Dans le titre on voit la combinaison de deux notions presque antagoniques, ce qui fait nous interroger si c’est une définition du genre ou une modalité de récits de témoins oculaires de la catastrophe (pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997).*

En résumant tout ce qui a été dit à propos de cette classification complexe, proposons ici une image schématique de tous les types mentionnés :

### 1.2.2 Conclusions générales

Après avoir analysé les titres des œuvres fictionnelles sur Tchernobyl, nous pouvons faire certaines conclusions générales, comme :

1. Les titres étudiés sont plutôt littéraux et s’attachent aux circonstances de la catastrophe, soit le lieu (Tchernobyl lui-même ou Pripiat : *Un printemps à Tchernobyl*, *Pripiat paradise*, *Zone 2*), soit le temps de l’accident (*86, année blanche[[98]](#footnote-98)*, *Un printemps à Tchernobyl*).
2. On peut observer une tendance générale : les titres français sont plus concrets, plus précis, outre des repères spatio-temporels on y trouve aussi plusieurs mentions des personnages : *La fille de Tchernobyl[[99]](#footnote-99)*, *Les Chiens de Pripyat[[100]](#footnote-100)*. Les titres russes, en même temps, sont plus vagues et même plus longues : *Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité![[101]](#footnote-101)*, *Maria avec l'absinthe à la fin du siècle[[102]](#footnote-102)*.
3. Il faut noter que, contrairement à leurs collègues francophones, beaucoup d’auteurs russes s’adressent dans leurs titres aux lignes de l’*Apocalypse de Saint Jean* qui sont considérées prophétiques :

Et le troisième ange sonna de la trompette ; et il tomba du ciel une grande étoile, ardente comme une torche, et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux.

Le nom de cette étoile est Absinthe ; et le tiers des eaux fût changé en absinthe, et beaucoup d'hommes moururent de ces eaux, parce qu'elles étaient devenues amères*.[[103]](#footnote-103)*

Selon une interprétation de cette légende (proposée, en particulier, dans *La Supplication* de Svetlana Alexievitch) il s’agit de la catastrophe de Tchernobyl, comme en ukrainien le même mot Tchernobyl (*Чорнобыль*) signifie *Absinthe* ; dans ce cas *une grande étoile* est un incendie massif provoqué par l’explosion nucléaire et *les eaux amères* – les eaux contaminées par la radioactivité. D'où viennent les titres des textes d’époques différentes liés entre eux avec une métaphore filée : *Étoile méchante[[104]](#footnote-104), Le troisième ange a sonné de la trompette, L’Étoile Tchernobyl.*

1. Ainsi pouvons-nous conclure que la vision de l’accident par les auteurs russes et français se diffère dès les titres des œuvres : si les français en majorité mettent dans leurs titres littéraux des détails concrets de la catastrophe (temps, lieu, personnages), les auteurs russes ne se passent pas des titres métaphoriques où les symboles plus simples (*Sarcophage*, *Syndrome de Pripyat*) se mêlent avec la métaphore complexe issue du contexte religieux. Notons, que les auteurs le font pour une raison : l’aspiration aux attentes des lecteurs potentiels. Cela signifie que pour vendre un livre sur Tchernobyl à un français, il suffit à l’auteur d’intituler son ouvrage le plus clairement possible : le lieu, ou les personnages, point. Par contre, pour vendre son livre à un lecteur russe, l’auteur russophone doit être plus créatif : dans le pays où la connaissance de la catastrophe est en général plus profonde, les titres évoquent des phénomènes plus précis et s’adressent à la culture religieuse du lecteur.

## 1.3 Personnages de Tchernobyl

Sauf les titres, un autre moyen pour le lecteur de faire connaissance avec un livre, se sont ses personnages. En tant que « forme élémentaire, molécule de la fiction »[[105]](#footnote-105) ils guident le lecteur dans le monde fictionnel imaginé par l’auteur et favorisent la communication de ce dernier avec celui qui lit son ouvrage[[106]](#footnote-106). Pourtant, quand il s’agit des récits sur des événements réels, le lecteur peut être confus par le fait qu’un personnage semblant être fictif ressemble à une personne existante ou ayant existé auparavant ou, vice versa, une personne réelle a un analogue pas toujours vraisemblable dans une œuvre fictionnelle. Cette frontière entre le fait et la fiction est particulièrement intéressante à analyser à travers les systèmes de personnages dans les œuvres sur Tchernobyl. D’une part, c’est un événement assez récent, cela veut dire, qu’il a une grande probabilité qu’un lecteur potentiel connaisse le personnage historique soit personnellement, soit via son image dans les média. D’autre part, la plupart des figures historiques concernées ont resté inconnues pour le grand public (au moins, de leur vivant) et n'ont laissé aucun document témoignant leur point de vue ou leur vraie personnalité, ce qui facilite, bien sûr, le processus de leur fictionallisation, mais, en même temps, complique toutes les comparaisons possibles entre eux et leurs versions littéraires.

### 1.3.1 La classification de Parsons

Pour regrouper tous les personnages, fictifs et historiques, dans un système intégral, nous allons utiliser la classification proposée par Terence Parsons dans son livre *Nonexistent objects* (*Objets inexistants*)[[107]](#footnote-107) et empruntée par Thomas Pavel dans son livre *Fictional Worlds* (*Univers de la fiction*). La théorie de Parsons différencie trois types de personnages : **autochtones**, **immigrants** et **substituts**, où les **autochtones** sont les personnages inventés par l’auteur, les **immigrants** sont pris d’ailleurs, soit du monde réel, soit d’autre fiction, et les **substituts**, finalement, sont les personnalités réelles modifiées par l’auteur. Thomas Pavel commente la différence entre les immigrants et les substituts[[108]](#footnote-108) :

Alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des mannequins portant des masques manipulés et interprétés par l’écrivain.

La question se pose automatiquement : comment faire la différence entre les immigrants qui ont préservé leur intégrité et les substituts dont l’identité a été transformée d’après le dessein d’auteur si on ne sait pas leur vraie identité, comme dans le cas des héros de Tchernobyl ? Nous proposons la solution suivante de ce problème : faute des documents crédibles attestant la vraie histoire de certaines figures historiques, nous allons recourir aux faits biographiques de ces figures : l’âge, la famille, la profession. Si ces données ne correspondent pas à celles mentionnées dans un livre, ce personnage passe dans la catégorie des substituts.

Notre recherche impose, il nous semble, des additions dans la théorie proposée par Parsons et complétée par Thomas Pavel.

Le premier complément traite les personnages-symboles. Certains personnalités historiques ont subi ce que Uri Margolin, philosophe de fiction, appelle « processus de culturisation »[[109]](#footnote-109) (peut-être, le meilleur exemple, ce sont les pompiers venus les premiers au site de l’accident et morts par la suite à cause de la radiation). À l'issue de ce processus une personnalité bien réelle devient un personnage-symbole, qui, premièrement, peut remplacer un individu ou tout un groupe des individus et, deuxièmement, peut obtenir une autonomie relative d’un être détaché de l’histoire ou du texte original et se déplacer dans d’autres textes ou d’autres médias[[110]](#footnote-110). Cela nous permet d’introduire une nouvelle sous-catégorie dans la catégorie des substituts : les personnages-symboles (ils restent être les substituts, parce que leurs traits individuels sont transformés).

Une autre modification que nous voulons ajouter dans la classification de Parsons, c’est la figure d’auteur. Cette particularité est très pertinente pour les œuvres françaises, où on peut trouver non seulement la figure de l’auteur en tant que telle, inaltérée (ce que nous classons dans les immigrants), mais l’image de l’auteur transformée, qui a le même nom, mais, par exemple, un âge différent (c’est le cas des auteurs qui étaient trop jeunes ou trop âgés au temps de l’accident ; cette incompatibilité pourrait empêcher leur but recherché). En ce cas, nous les définissons comme les substituts.

Finalement, le dernier commentaire concerne une œuvre exceptionnelle de notre liste, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* de Svetlana Aleksievitch. Vu l’ambiguïté du genre (les chercheurs russes proposent d’affiler le livre à « la littérature docu-fictionnelle » tandis que tous les autres préfèrent le déterminer comme témoignage, voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997)*) il est assez difficile de comprendre si les personnages de ce livre sont des figures historiques réelles ou des personnages littéraires imaginés par Aleksievitch. Nous choisissons la dernière variante (l’explication plus détaillée voir ibid.), c’est pourquoi tous les personnages des autres œuvres, empruntés de *La Supplication* ont considéré être des personnages fictifs altérés.

### 1.3.2 Notre classification des personnages

Maintenant, toutes observations faites, nous dégageons les types suivants des personnages selon leur relation à la réalité :

1. Les autochtones, les personnages imaginés ou créés par l’auteur,
2. Les immigrants qui comprennent :

* les personnages historiques ou fictifs inaltérés,
* la figure de l’auteur inaltéré.

1. Les substituts qui comprennent :

* les personnages-symboles,
* les personnages historiques ou fictifs altérés,
* la figure de l’auteur altérée.

Mettons tous les catégories mentionnées sur un barème, où une extrémité sera le côté réel, tandis que l’autre – le côté imaginaire :

Pour illustrer le schéma, choisissons un exemple pour chaque type de personnages parmi les livres analysés dans la première partie de notre recherche (si l’exemple est impossible à trouver dans les œuvres de la première partie, nous choisirons un autre livre du corpus) :

***substituts***

***immigrants***

***autochtones***

* *figure de l’auteur inaltérée*
* *personnage historique inaltéré*
* *personnage fictif inaltéré*
* *personnage imaginé*

***personnage-***

***symbole***

*personnage historique altéré*

*figure de l’auteur altérée*

*personnage*

*fictif altéré*

1. Immigrant, figure de l’auteur inaltérée : Svetlana Aleksievitch dans son livre *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*. D’après son idée de représenter des voix des victimes de la tragédie, l’écrivaine biélorusse ne pouvait pas changer sa personnalité, sa « voix », c’est pourquoi son identité est inaltérée (voir *1.6.3 La conception de l’auteur* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).
2. Immigrant, personnage historique inaltéré : professeur Kyle de *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, dont le nom est pareil à celui du médecin réel (de Robert Peter Gale, né 1945) et qui remplit les mêmes fonctions que lui (voir *1.5.3 Personnages* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)*).
3. Substitut, figure de l’auteur altérée : Lucie de *86, année blanche* de Lucile Bordes, qui a le même nom et le même âge que l’auteur, mais qui a la situation familiale différente (voir *1.7.3 La narration à la première personne vs la narration à la troisième* dans *1.7 86, année blanche (2016) et L’Étoile Tchernobyl (1987)*).
4. Substitut, personnage-symbole : la moitié des personnages dans *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, qui n’ont pas de noms, seulement des traits de tout un groupe des victimes de l’accident : le Pompier, le Chauffeur, le Physicien-sanitaire, etc. (voir *1.5.3 Personnages* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)*).
5. Substitut, personnage historique altéré : la figure de Lana de *La Fille de Tchernobyl* d’Aurelie Wellenstein, qui est une allusion claire à Svetlana Aleksievitch (le diminutif russe du prénom étant Lana), une personne bien réelle, mais dans le livre elle est présentée comme une fille du pompier mort de la radiation.
6. Substitut, personnage fictif altéré : les époux Ludmila et Vasilii Ignateko qui sont devenus des personnages emblématiques pour Tchernobyl grâce à leur apparition dans l’œuvre d’Aleksievitch. Vu le genre exceptionnel de ce livre, on peut dire que les Ignatenko sont des personnages fictifs, par conséquence, chaque leur apparition dans d’autres livres (*86, année blanche* de Lucile Bordes, *La Fille de Tchernobyl* d’Aurelie Wellenstein) avec des circonstances personnelles transformées est considéré être la substitution (voir *1.6.3 La conception de l’auteur* et *1.6.4 Reconnaissance dans le monde* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).
7. Autochtone, personnage imaginé : Anna, Anastasia et Aliona, les personnages principaux du roman *L’Étoile Tchernobyl* de Julia Voznesenskaya (voir *1.7.1 Présentation* dans *1.7 L’Étoile Tchernobyl* (1987) et *86, année blanche* (2016)) sont créés par l’auteure.

### 1.3.3 Conclusions générales

En comparant les systèmes de personnages dans les livres français et les livres russes, on peut conclure le suivant :

* En général, les auteurs Français inclinent plus à l’utilisation des personnages-autochtones (« le côté imaginaire » du barème), tandis que leurs collègues russes choisissent plus les personnages-immigrants (« le côté réel » du schéma). Une explication possible : les lecteurs français connaissent moins de personnalités historiques liés à la catastrophe, c’est pourquoi, pour attirer son audience, un auteur français doit créer un nouveau personnage à qui un lecteur ignorant peut s’identifier ; dans ce cas un héros russe déjà existant n’est pas la meilleure solution.
* Pourtant, comme nous avons déjà noté, ce sont les français qui introduisent plus souvent la figure de l’auteur, transformée ou inaltérée, dans leur récit. Les auteurs Russes le font plus souvent dans le cas de témoignage, et, le faisant, on ne transforme pas sa personnalité parce que cette démarche est incompatible avec le but du témoignage – raconter sa propre vérité.
* Enfin, les livres en russe sont caractérisés par le recours régulier aux personnages-symboles, qui renvoient le lecteur à une image composite d’un pompier, un médecin, une mère abstrait(e). Les écrits en français, en même temps, sont plus personnels, plus locals, avec des personnages plus détaillés.

Ainsi, nous avons abordé les particularités générales des œuvres sur l’accident de Tchernobyl : les livres publiés, les titres, les genres. Maintenant, avant de procéder à l’analyse plus concrète de la fiction sur ce sujet, nous allons nous adresser au contexte littéraire autour Tchernobyl, plus précisément, à la littérature nucléaire.

## 1.2 Titres de Tchernobyl

### 1.2.1 Classification de Genette

Commençons l’analyse de la fiction sur l’accident de Tchernobyl par le premier élément du livre qu’un lecteur perçoit : son titre.

Le livre dont nous allons nous servir pour analyser ce premier seuil de lecture, est intitulé congrûment : *Seuils* écrit par Gérard Genette[[111]](#footnote-111). Le critique célèbre y met en place une classification détaillée de toutes sortes des titres. Selon lui, il faut bien distinguer les titres dont le but est de présenter le contenu d’un texte, soit le nom du personnage principal (*Phèdre*), soit le thème central (*Guerre et Paix*) et les titres visant à indiquer la forme d’une œuvre (*Satires*) ou, autrement dit, comme les classifie Genette, les titres *thématiques* et les titres *rhématiques*. Cette opposition linguistique n’est pas aléatoire : en lisant une œuvre littéraire, nous nous intéressons, bien sûr, à son *thème* (en linguistique : ce qui est déjà donné), mais ce qui nous intéresse plus, c’est son *rhème* (en linguistique : une nouvelle information) cela veut dire, comment l’auteur a transformé le sujet existant, sous quelle forme, quel genre.

D’après Genette, aujourd’hui les titres thématiques dominent les rhématiques, c’est pourquoi il distingue plusieurs sous-types de titres **thématiques**, parmi lesquelles sont les suivantes:

1. **Les titres littéraux**, qui « désigne le thème ou l’objet central de l’œuvre » : *Zone 2[[112]](#footnote-112)* (le lieu de déroulement du roman), *Un printemps à Tchernobyl[[113]](#footnote-113)* (le lieu et la saison de déroulement du roman) ;
2. les titres basés sur **une synecdoque** ou **une métonymie**, autrement dit, sur des objets moins importants pour l’histoire mais possédant une valeur symbolique : *Bronzage nucléaire[[114]](#footnote-114)* (une maladie des liquidateurs de Tchernobyl) ; *Sarcophage[[115]](#footnote-115)* (le Sarcophage comme le dispositif de confinement du réacteur était en train de construire au moment de la publication du livre mais dans ce sens il n’est pas y mentionné[[116]](#footnote-116)) ;
3. les titres fonctionnant par **métaphore**, c’est-à-dire les titres strictement symboliques, sans liaisons apparentes avec le contenu du texte : *Fantôme[[117]](#footnote-117)*, *Le troisième ange a sonné* *de la trompette[[118]](#footnote-118)* («Третий ангел вострубил» - la citation précise de l’*Apocalypse de Saint Jean*, voir ci-dessous) ;
4. les titres utilisant une **antiphrase** à l’œuvre (qui peut également signifier l’ironie auctoriale) : *Pripiat paradise[[119]](#footnote-119)*, *De bonnes raisons de mourir[[120]](#footnote-120)*.

L’autre grand type des titres dans la classification de Genette, ce sont les titres **rhématiques**, qui, selon le chercheur, sont moins nombreux que les thématiques. Étant donné que parmi les livres fictionnelles énumérés ci-dessus on n’a trouvé aucun titre purement rhématique, nous ne nous arrêterons pas à l’énumération de leurs sous-types et passons directement au dernier type des titres, qui est **les titres ambigus**.

La particularité de ce type est que le sens exact proposé par le destinataire n’est pas délibérément si claire : dans notre corpus on peut trouver un seul (mais n’est pas moins remarquable) exemple de ces titres : *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*. Dans le titre on voit la combinaison de deux notions presque antagoniques, ce qui fait nous interroger si c’est une définition du genre ou une modalité de récits de témoins oculaires de la catastrophe (pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.6.2 Le genre* dans *« La supplication » de Tchernobyl (1997).*

En résumant tout ce qui a été dit à propos de cette classification complexe, proposons ici une image schématique de tous les types mentionnés :

### 1.2.2 Conclusions générales

Après avoir analysé les titres des œuvres fictionnelles sur Tchernobyl, nous pouvons faire certaines conclusions générales, comme :

1. Les titres étudiés sont plutôt littéraux et s’attachent aux circonstances de la catastrophe, soit le lieu (Tchernobyl lui-même ou Pripiat : *Un printemps à Tchernobyl*, *Pripiat paradise*, *Zone 2*), soit le temps de l’accident (*86, année blanche[[121]](#footnote-121)*, *Un printemps à Tchernobyl*).
2. On peut observer une tendance générale : les titres français sont plus concrets, plus précis, outre des repères spatio-temporels on y trouve aussi plusieurs mentions des personnages : *La fille de Tchernobyl[[122]](#footnote-122)*, *Les Chiens de Pripyat[[123]](#footnote-123)*. Les titres russes, en même temps, sont plus vagues et même plus longues : *Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité![[124]](#footnote-124)*, *Maria avec l'absinthe à la fin du siècle[[125]](#footnote-125)*.
3. Il faut noter que, contrairement à leurs collègues francophones, beaucoup d’auteurs russes s’adressent dans leurs titres aux lignes de l’*Apocalypse de Saint Jean* qui sont considérées prophétiques :

Et le troisième ange sonna de la trompette ; et il tomba du ciel une grande étoile, ardente comme une torche, et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux.

Le nom de cette étoile est Absinthe ; et le tiers des eaux fût changé en absinthe, et beaucoup d'hommes moururent de ces eaux, parce qu'elles étaient devenues amères*.[[126]](#footnote-126)*

Selon une interprétation de cette légende (proposée, en particulier, dans *La Supplication* de Svetlana Alexievitch) il s’agit de la catastrophe de Tchernobyl, comme en ukrainien le même mot Tchernobyl (*Чорнобыль*) signifie *Absinthe* ; dans ce cas *une grande étoile* est un incendie massif provoqué par l’explosion nucléaire et *les eaux amères* – les eaux contaminées par la radioactivité. D'où viennent les titres des textes d’époques différentes liés entre eux avec une métaphore filée : *Étoile méchante[[127]](#footnote-127), Le troisième ange a sonné de la trompette, L’Étoile Tchernobyl.*

## 1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)

Le livre sur Tchernobyl censé être le plus connu dans le monde, c’est *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*[[128]](#footnote-128) d’une journaliste et écrivaine biélorusse Svetlana Aleksievitch, lauréate du prix Nobel de littérature. Paru en 1997 en russe, c’est-à-dire 11 ans après la catastrophe, le texte fait partie du cycle documentaire *Les voix de l’utopie[[129]](#footnote-129)* qui traite des événements majeurs dans l’histoire récente de la Russie, y compris la Grande Guerre patriotique (*La guerre n'a pas un visage de femme la guerre*, 1985), la guerre d’Afganistan (*Les Cercueils de zinc*, 1989) et, finalement, l’accident de Tchernobyl.

### 1.6.1 La structure

Le livre se présente comme un recueil de témoignages de plus de cinq cent personnes interrogées par l’auteure pendant 10 ans après l’accident. Ces personnes sont très différentes : des liquidateurs, des familles de victimes, ceux qui ont habité à Pripyat avant la catastrophe, ceux qui habitent dans la Zone d’exclusion aujourd’hui, l’écrivaine elle-même. Pourtant, le fait qui réunit tous ces personnages hétéroclites, c’est qu’ils ne sont pas des personnalités historiques qui ont joué un rôle important dans les événements, mais des personnes ordinaires, ceux qui « n’existent pas dans le flot de l’actualité »[[130]](#footnote-130).

Les témoignages sont présentés sous forme de monologues (ou conversations) non-abrégées, tels qu’ils sont, ce qu’on peut appeler « des voix » et, par conséquent, le livre réunissant ces voix - «une  polyphonie »[[131]](#footnote-131) (la traduction du livre en anglais est intitulée *Voices from Chernobyl[[132]](#footnote-132)* ou *Voix de Tchernobyl*). Le phénomène de polyphonie est reflété par Aleksievitch dans les titres de sous-parties : *Une voix humaine solitaire*, *Сhœur de soldats*, *Chœur d’enfants*. Bien que l’ordre de ces voix semble être chaotique, on peut y discerner la structure assez claire [[133]](#footnote-133):

1. le point de vue des victimes sur la tragédie,
2. la réaction du gouvernement face à la tragédie et aux survivants,
3. l’effet de la tragédie sur les humains : physique et émotionnel,
4. l’effet sur les enfants et les générations à venir.

Cela dit, on peut ajouter que la structure du livre est cyclique : il commence et se termine par des témoignages des femmes de victimes de Tchernobyl : par Ludmila Ignatenko, femme d’un pompier, et par Valentina Panasevich, femme d’un liquidateur. Ce qui est aussi important, c’est que le texte ne se compose pas uniquement des témoignages mentionnés, ils sont parsemés de remarques d’auteur expliquant des gestes des personnages ou le ton de leurs voix, ainsi que des chansons, des couplets folkloriques, des histoires drôles.

### 1.6.2 Le genre

Le genre de *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* est le phénomène le plus difficile à définir, ainsi que le plus analysé. Pour son ouvrage Aleksievitch a choisi le titre qui réunit *une supplication* (plus précisément – une prière, « molitva ») et *une chronique*, des genres semblant être incompatibles, qui pourtant, manifestent la double nature du livre complexe de l’écrivaine biélorusse. Afin de dévoiler cette complexité, il faut s’adresser à deux axes de la littérature critique sur le texte – russe et « étrangère », dont la réception est assez différente.

Les chercheurs étrangers (sous « étrangers » nous comprenons ceux de la France et des États-Unis) parlent de *La supplication* dans le cadre de la littérature de témoignage. Rappelons que le témoignage, considéré être un genre documentaire, est un récit sur « des crimes de guerre, d’un nettoyage politique, d’un génocide [[134]](#footnote-134)», en gros – sur des crimes politiques ; dans le cadre de ce genre le témoin a la force de transmettre directement la réalité accompagnée par ses sentiments de douleur et de trauma[[135]](#footnote-135). C’est le cas de l’œuvre d’Aleksievitch : ici nous avons des récits sur plusieurs crimes humains, y compris le crime des politiciens, qui cachaient la vérité en diffusant la version officielle menteuse pour protéger l’édifice social établi, celui du totalitarisme[[136]](#footnote-136). Ces récits sont transmis sans aucun intermédiaire : les témoins de *La Supplication* s’expriment librement, sans être interrompu par la voix de l’auteur (sauf de rares exceptions). En acceptant que *La Supplication* appartient au genre du témoignage et à la littérature documentaire en conséquence, les chercheurs mettent ainsi Aleksievitch à côté de Soljenitsyne (à propos, un autre lauréat russophone du prix Nobel de littérature) qui, tout comme l’écrivaine biélorusse, construisait dans ses œuvres « une cathédrale de témoignages »[[137]](#footnote-137).

Les chercheurs russes, au contraire, s’intéressent à *La Supplication* comme à un exemple de « la littérature docu-fictionnelle » qui est aussi connue sous les titres de « la littérature du fait » ou « le genre de voix »[[138]](#footnote-138). C’est un «genre hybride» (selon l’expression de Mikhaïl Bakhtine[[139]](#footnote-139)) qui inclut en même temps une transmission libre d’informations factuelles sur des événements sociaux majeurs[[140]](#footnote-140) et une idée bien subjective de l’auteur qui est cachée au-dessous des récits réels[[141]](#footnote-141). On peut noter que si la première partie de cette définition renvoie à la tradition du témoignage déjà mentionnée, la seconde partie, qui est la présence de la position de l’auteur (au moins entre les lignes), fait distinguer la tradition de critique russe par rapport à celle qui vient d’autres pays.

D’après Svetlana Romanova, chercheur de la littérature russe et biélorusse, la littérature docu-fictionnelle russophone se caractérise, parmi les autres, par les particularités suivantes[[142]](#footnote-142) :

1. l’intérêt pour la mémoire autobiographique et du peuple,
2. un nouveau type de héros - une personne ordinaire,
3. la transformation de la preuve documentaire en expérience existentielle et spirituelle, transformation du conflit local en substantiel,
4. reproduction non pas de la réalité historique en tant que telle, mais de sa perception ontologique par l'écrivain, création d'une image intègre du monde d'un auteur.

Toutes ces particularités sont pertinentes pour l’œuvre de Svetlana Aleksievitch : elle s’adresse à la mémoire autobiographique en ajoutant dans sa narration le dialogue avec elle-même ; la mémoire du peuple est reflétée dans les chansons et les couplets folkloriques déjà mentionnés ; l’écrivaine choisit une personne ordinaire, soit un liquidateur, soit un enfant né à Pripyat pour les personnages principaux de son récit. (Pourtant, ce que nous n’avons pas encore évoqué, c’est l’aspect ontologique de *La Supplication* (les points 3 et 4) qui est à discuter dans *1.6.3* *La conception de l’auteur*).

Revenons à l’opposition mise dans le titre de l’œuvre, entre le genre de la supplication (de la prière) et celui de la chronique.

La seconde partie, la partie documentaire est bien expliqué par des spécialistes « étrangers » : selon Larousse, une chronique est « un récit dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre chronologique »[[143]](#footnote-143), ce qu’on voit dans la structure du livre, où le point de vue de victimes est succédé par la réaction immédiate après la catastrophe, ensuite – par des effets à court terme (sur la santé de survivants) et à long terme (sur des enfants et les générations à venir).

La première partie du titre, lié avec la fictionnalité de l’œuvre, est examinée dans des travaux de chercheurs russes, ou ceux qui suivent la tradition russe. Par exemple, Sonu Saini, une spécialiste indienne, dans son article russe intitulée *« La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » de Svetlana Aleksievitch : le problème du genre[[144]](#footnote-144)* , note que la prière est le seul genre possible pour un « tchernobylien » afin de transmettre l’état de son âme, celui du « cri » cherchant à sauver et faire pénitence. Elle ajoute que la journaliste et écrivaine biélorusse a choisi cette forme religieuse pour élever un document historique jusqu’au niveau de l’appel humain au Créateur. Cette aspiration à juxtaposer l’événement réel et le contexte spirituel est essentielle pour la conception de l’auteur de *La Supplication*.

### 1.6.3 La conception de l’auteur

Comme nous avons déjà expliqué, l’une des particularités de la littérature docu-fictionnelle qui la fait distinguer de la littérature documentaire, c’est la présence de la position de l’auteur dans le texte. Pourtant, cette position est différente de celle qui est proposée dans les textes traditionnels de fiction : dans la littérature du fait l’auteur ne peut pas donner ses évaluations des événements racontés ou proposer ses interprétations en manipulant la vérité. Par contre, il utilise d’autres techniques : la sélection et le montage du matériel[[145]](#footnote-145). Suivant sa mission de présenter la vérité sur Tchernobyl dans son ouvrage, Aleksievitch ne pouvait pas changer des faits racontés par ses interlocuteurs, cependant, elle pouvait sélectionner les sujets, l’ordre et la forme de leurs récits, ce qu’elle a finalement fait conformément à sa propre conception esthétique.

Cette conception esthétique s’exprime dès la nomination de l’œuvre : en choisissant la prière et tant que titre, Aleksievitch non seulement lie les témoignages avec la spiritualité, mais aussi elle souligne le contenu émotionnel des récits, non pas leur objectivité historique. Dans son interview elle avoue : « je regarde le monde avec les yeux d’une littéraire, et non pas ceux d’une historienne »[[146]](#footnote-146). C’est-à-dire, les émotions deviennent l’élément principal de son étude, étant en même temps le moyen important de l’impact sur le lecteur. Dans son livre les personnages pleurent et rient ; critiquent le gouvernement et glorifient les héros ; font le deuil et chantent des chansons. Ce n’est pas une narration indifférente, objective, c’est la subjectivité qui reine.

La particularité importante de l’œuvre, c’est le mélange du drôle et du tragique[[147]](#footnote-147) qui se traduit, en particulier, par de petites chansons ou des aphorismes populaires sur l’accident :

Un tracteur laboure sous une montagne, le réacteur se dresse sur la montagne. Si les Suédois ne l'avaient pas dit, on ne le saurait pas jusqu'aujourd’hui[[148]](#footnote-148).

«Zaporozhets »- pas une voiture, l’Ukrainien - pas un homme. Si tu veux être père, enveloppe la сouille dans du plomb.

Cette tragi-comédie révèle la condition de crise des personnages qui cherchent à cacher la réalité incompréhensible dans l’imagination populaire.

L’autre mélange qui est présent dans le texte, c’est le mélange de styles. À côté des chansons et des extraits des documents sur la radiation en Biélorussie, se trouvent des détails physiologiques de la mort lente des pompiers irradiés :

La muqueuse partait en couches…En petites pellicules blanches…

Des morceaux du poumon, de foie sont passés par la bouche ... il s’étouffait avec ses entrailles ..

En général, la mort est le motif fréquent dans *La Supplication*. Pourtant, il ne s’exprime pas à travers de multiples descriptions de pertes de proches, de membres de familles, de compatriotes affectés par la radiation. La mort est perçue d’une manière inédite : face aux difficultés de comprendre la catastrophe, les personnages interchangent la vie et la mort. La vie devient effrayante, tandis que la mort se présente comme un abri contre la réalité devenue cruelle :

Tout le monde est déprimé ... la résignation. La métaphore de Tchernobyl. Le symbole. Et notre mode de vie, notre façon de penser ...

Nous ne savions pas que la mort pouvait être si belle.

Cette « présence à la frontière » nous renvoie à la pensée grotesque, qui se caractérise par l’aspiration des personnages à exprimer d’une manière convexe et tangible leur attitude envers la vie et la mort.[[149]](#footnote-149)

En outre d’être utilisées dans leurs sens philosophiques, ces deux catégories ontologiques passent à travers le prisme de la religion qui est pertinente pour la plupart des œuvres sur Tchernobyl en russe. Chez Alékséevitch, la mort et la vie se réunissent dans le motif de l’Apocalypse qui est très présent dans le texte. Tout d’abord, on trouve une citation précise de *l’Apocalypse de Saint Jean* qui est suivie par un commentaire du témoin :

Tout est déjà prévu, écrit dans les livres saints, mais nous ne savons pas lire. Nous ne sommes pas compréhensifs. *<…>* On nous a donné **un signe** dans les mots.

Dans plusieurs témoignages il s’agit de ces mauvais signes qui précèdent le châtiment divin ou annoncent le début de la fin de l’humanité :

Les vieilles se signent et se lamentent: «Soldats, c'est quoi, **la fin du monde**? »

Les flaques sont devenues jaunes ...Vertes... La grand-mère nous bloquait dans la cave. Et elle, elle-même s'agenouillait et priait. Et elle nous enseignait : «Priez ! C'est **la fin du monde**.»

Le sentiment que la catastrophe est méritée et inévitable s’infiltre dans les récits des personnages. « Le péché est sur moi» - se lamente l’un des témoins. Tchernobyl est « le châtiment du Dieu pour nos péchés » - explique l’autre.

Pourtant, quelques récits impliquent un autre coupable de tous les maux liés à l’accident :

Nous vivons dans un pays du pouvoir, et non un pays d’êtres humains. L’État bénéficie d’une priorité absolue. Et la valeur de la vie humaine est réduite à zéro[[150]](#footnote-150).

Première réaction : téléphoner à la femme, à la maison, prévenir. Mais on écoute tous nos téléphones. Oh, cette peur éternelle, imposée depuis des décennies ![[151]](#footnote-151)

Les autorités, le gouvernement, l’État, qui n’ont pas pu avertir la catastrophe, lutter avec les conséquences, protéger leur propre peuple, deviennent des objets à critiquer pour la plupart des personnages. Mais, quelles que justifiées qu’elles soient, ces accusations rejettent la faute des personnes concrètes à l’institut du pouvoir en général. Le raisonnement lucide de vraies causes de l’accident se transforme en condamnation aveugle de la structure abstraite qui est l’Union Soviétique.

Le fait que les personnages du livre cherchent constamment un coupable abstrait, soit le gouvernement, soit leurs « péchés » qui entraînent « le châtiment » du Dieu nous fait penser au fatalisme. Il devient une vision du monde qui domine dans l’œuvre (ce qui la met en commune avec la tragédie grecque[[152]](#footnote-152)) : d’après les témoignages (sélectionnés, rappelons, par Alekievitch) le monde de « tchernobyliens » est un espace sombre, où une personne ordinaire est impuissante face aux défis de Dieu ou du pouvoir, où la vie fait peur et la mort est le seul refuge. Combinée avec la pensée grotesque et la conscience de mythologie populaire, cela forme toute une conception diffusée par l’écrivaine Biélorusse non seulement dans *La Supplication*, mais dans tous les livres du cycle *Les voix de l’utopie* ce qui, à son tour, fait preuve que cette représentation de la catastrophe n’est pas complètement historique, propre uniquement au récit sur Tchernobyl mais est basée sur l’esthétique des œuvres de Svetlana Aleksievitch propre aux autres ouvrages de l’écrivaine. Cela nous donne le droit d’analyser ce texte dans le cadre de notre recherche en tant qu’une œuvre fictionnelle.

### 1.6.4 Reconnaissance dans le monde

*La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* est l’une de rares exceptions dans la littérature sur Tchernobyl qui a eu du succès dans le monde entier. En 2005, la traduction en anglais, *Voix de Tchernobyl*, a reçu le prix du National Book Critics Circle Award des États-Unis pour la meilleure traduction de non-fiction. En 2010, l’adaptation au cinéma, *The Door* (*La Porte*) a été nominé aux Oscars pour le meilleur court métrage de fiction[[153]](#footnote-153). Plusieurs fois l’œuvre a été adaptée au théâtre en Suède[[154]](#footnote-154), en Grande Bretagne[[155]](#footnote-155), en France[[156]](#footnote-156), en Biélorussie[[157]](#footnote-157). Le succès récent du livre est lié avec la mini-série américaine *Chernobyl* où deux personnages principaux, Lioudmila et Vassili Ignatenko, sont pris du livre d’Aleksievitch[[158]](#footnote-158).

*La Supplication* a beaucoup influencé la littérature française consacrée à Tchernobyl. Les auteurs français la mentionnent comme une source d’inspiration pour leurs livres[[159]](#footnote-159), adaptent ses personnages à leurs narrations (en particulier, l’histoire des époux Ignatenko, qui apparaissent sous des noms différents sur les pages de *86, année blanche*; *Tchernobyl, mon amour* et d’autres), et même transportent la personnalité de l’auteure elle-même dans l’espace fictionnelle, en la transformant en une adolescente Lana qui cherche à découvrir la vérité (*La Fille de Tchernobyl*).

En 2015 Svetlana Aleksievitch a obtenu le prix Nobel pour « son œuvre polyphonique, mémorial de la souffrance et du courage à notre époque[[160]](#footnote-160) ». Dans son interview récente elle déclare[[161]](#footnote-161) :

Je n’éclaircie pas mes relations avec mes héros. <…> Je ne peux que continuer à faire mon travail. De la manière que je le comprends.

Son travail était de construire Tchernobyl littéraire en se basant sur les voix de personnes bien réelles, de ces gens courageux qui ont souffert à cause de la catastrophe d’ampleur mondiale. Tout en étant une œuvre exceptionnelle, *La Supplication* est devenu l’étalon de la narration sur l’accident et une source d’inspiration de nombreux auteurs qui ont suivi les pas de Svetlana Aleksievitch.

## **1.5 La pièce de Tchernobyl : *Sarcophage* (1987)**

La tragédie *Sarcophage[[162]](#footnote-162)* (*Саркофаг* en russe) écrite par un journaliste et écrivain russe Vladimir Gubarev en 1987, est censée être la première œuvre fictionnelle sur la catastrophe. L’action de la pièce se déploie juste après la catastrophe dans *un département expérimental d’un institut de Radioprotection* imaginé où de premières victimes de l’accident sont transportées (parmi lesquelles sont le Pompier, le Directeur de la centrale, le Physicien et d’autres). Quoique semblant être en bonne santé, ils meurent l’un après l’autre jusqu’à ce que le Directeur de la centrale ne reste le seul survivant.

### 1.5.1 Histoire de publication

Étant donné que *Sarcophage* était la première fiction sur la catastrophe publiée, il était inévitable qu’il ait un retentissement sans précédent non seulement dans la presse russe, mais aussi dans la communauté internationale. Une fois publiée en russe, la pièce a provoqué de vives discussions et même a été à l’origine de l’enquête du KGB sur des préjudices moraux pour les Soviétiques ainsi que sur l’atteinte à l’image de l’URSS sur la scène mondiale. Dans ses mémoires *Ma "pravda". De grands secrets du grand journal* Gubarev s’étonne[[163]](#footnote-163) :

Les fonctionnaires ont commencé avec plaisir à se lancer dans une œuvre fictionnelle - et ils n'étaient pas gênés que le 4e réacteur n'ait pas encore été fermé, que dans la zone de l'accident les travaux de sa liquidation soient en train de se dérouler ...

Ainsi, avec *Madame Bovary* de Gustave Flaubert ou *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, *Sarcophage* est un exemple dans la série des livres dont le contenu fictionnel était sujet de l’investigation bien réelle, alors que la pièce n’a jamais été présentée à la cour, contrairement aux ouvrages célèbres.

Pendant qu’en Russie le livre a reçu des critiques mitigés, la communauté internationale s’est félicitée de la sortie de la pièce. D‘après les mémoires de l’auteur déjà mentionnées, les médias étrangers a compris le livre comme produit de l’époque historique, de la politique de glasnost menée par Mikhaïl Gorbatchev à partir de 1986 : selon eux, l’auteur ne craignait pas de démasquer les problèmes sociaux comme bureaucratie soviétique corrompue et des imperfections du système de l’énergie nucléaire en USSR.

### 1.5.2 Genre

Dans la didascalie de l’ouvrage l’auteur décrit les circonstances de la création de la pièce : quand il était à Tchernobyl (Vladimir Gubarev est considéré être le premier journaliste arrivé au site de la catastrophe), on lui a demandé d’écrire un rapport sur l’accident sous n’importe quelle forme. Il a choisi une tragédie en commentant : *mais ce n’était pas moi qui ai choisi le genre*, en insinuant que c’était la vie elle-même – autrement dit, il lie le sens direct du mot « tragédie » avec Tchernobyl, un événement vraiment tragique dans l’histoire du monde.

Dans ses mémoires le journaliste développe le sujet*[[164]](#footnote-164)* :

Comment raconter aux gens ce que tu as vu, vécu ? Comment donner à chacun l'opportunité de ressentir la douleur qui vit dans l’âme ? Il m’a semblé que ce n’était pas possible qu’au théâtre où le spectateur participe aux événements, si, bien sûr, le spectacle est franc et honnête.

Ainsi explique-t-il sa volonté de représenter dans son livre de la franchise et de l’honnêteté avec l’envie de les partager directement avec un spectateur, en n’oubliant pas, bien sûr, son propre sentiment de douleur. Dans ce cas la forme appropriée pour lui est également la forme la plus objective dans la littérature – une pièce de théâtre, en outre, une tragédie qui se dénoue souvent par la mort des personnages à la fin de l’œuvre - c’est le cas exact de *Sarcophage.* Encore une fois (ou, étant donné la chronologie des œuvres, la première fois) un écrivain russe insiste sur l’objectivité de son récit de la catastrophe.

### 1.5.3 Personnages

On peut diviser tous les personnages de la tragédie en deux catégories : les médecins et les patients. Chaque membre du personnel médical a un nom bien concret : *Ptitsyna Lidiya Stepanovna*, *Anna Petrovna* et d’autres ; parmi eux on peut même trouver un personnage qui renvoie à une personne réelle, Kyle (Robert Peter Gale en réalité) qui était un professeur américain, arrivé à l’URSS pour aider les spécialistes Russes à traiter les patients affectés par la radioactivité.

Les personnages qui se distinguent dans la galerie d’images de médecins, ce sont les jeunes stagiaires – Véra, Nadia et Lioubov. En russe leurs noms ont une valeur religieuse : employés littéralement, ils sont associés aux trois vertus théologales - la foi, l'espérance et la charité (note : vue la différence entre le christianisme de l’Est et de l’Ouest, la « charité » française ne correspond pas à la même vertu dans la culture orthodoxe, où la troisième vertu est celle de l’amour, « lioubov » en russe. Cette différence va avoir de l’importance dans l’analyse qui suit). Les trois stagiaires arrivent toutes ensembles dans l’Institut juste avant l’accident, mais ce qui est important, c’est le timing de leur départ. Nadia (« l’espérance ») quitte l’Institut la première, juste après que commencent les morts rapides des patients étant visiblement en bonne santé. La valeur symbolique du départ de la jeune femme est confirmée par la réplique de l’un des personnages, Bessmertny (voir ci-dessous) : « Nadezhda s'est échappé ... Disparu ... Evaporé ... Nous a quittés ... Comment vivre sans Nadezhda ?! » (autrement dit : Comment vivre sans espoir ?! – la question pertinente pour le reste de la pièce). La deuxième à quitter le département, c’est Lioubov (« l’amour »), qui parle de son envie de partir après la mort du Pompier qui était prêt à commencer une relation romantique avec Vera. Ainsi, la seule qui reste, c’est Vera, la foi – non dans le sens religieux, mais plutôt dans le sens universel.[[165]](#footnote-165)

Contrairement aux médecins, la plupart des patients de l’Institut n’ont pas de noms concrets, seulement les fonctions qu’ils remplissent : le Pompier, le Chauffeur, le Physicien-sanitaire, le Général du Ministère de l'Intérieur, etc. Ainsi, le dessein d’auteur, ce n’est pas de raconter des histoires d’individus, mais proposer des catégories de victimes de Tchernobyl : le personnel de la centrale, le premier secours à arriver sans équipement spécial, des citoyens de la région contaminée, des personnes au hasard. Cependant, ici on peut trouver des exceptions nommées : Tante Klava, la première victime qui meurt (quand même on ne peut pas considérer son nom comme concrète, plutôt comme typiquement russe) et le personnage le plus mystérieux de la pièce, Bessmertny (ou Immortel).

Avant de devenir Bessmertny, le patient de l’Institut de Radioprotection s’appelait Krolik – « lapin » (mais la traduction française plus correcte, c’est « cobaye », sujet d'expérience). Tous les deux noms ont été choisis par le patient lui-même vu sa condition psychologique intérieure, soit - d’abord - à cause de son sentiment du prisonnier de l’hôpital, soit - ensuite - à cause de son expérience du survivant après plusieurs opérations difficiles ; mais nous, comme lecteurs, ne connaîtrons jamais son vrai nom de famille. Étant donné qu’il a passé 487 jours dans l’Institut en tant qu’un vrai cobaye, il est très conscient de ce que ses nouveaux voisins, gravement irradiés, allons bientôt mourir, mais il reste optimiste et supportant jusqu’à leurs décès. À la fin de la pièce Bessmertny, tout en comprenant son état de santé fragile, propose de transplanter sa moelle au Directeur de la centrale pour que ce dernier puisse être traduit en justice pour ses crimes. Cet acte de l’héroïsme indéniable est une preuve que son nom est symbolique non seulement pour lui-même, mais pour l’histoire en général : quoique mort, il reste immortel grâce à son acte, en redonnant *la foi* en justice pour ce qui sont déjà morts.

### 1.5.4 Le titre et sa définition symbolique

Originalement, le sarcophage, c’est *un cercueil ou représentation d'un cercueil dans une grande cérémonie funèbre[[166]](#footnote-166).* Le sarcophage de Tchernobyl, c’est le titre non-officiel de *l’Objet Couverture, ou Abri* (en russe *Объект ”Укрытие”*), la première structure construite en 1986 dans le but de recouvrir les ruines du bâtiment du réacteur ainsi que de limiter la contamination radioactive. Les noms des liquidateurs sont mentionnés sur la dernière pièce métallique fixée au sarcophage[[167]](#footnote-167). Pourtant, on peut parler du sarcophage comme d’un vrai tombeau pour au moins une personne, Valeri Kodemtchouk, un employé de la centrale mort à son poste et dont le corps n'a jamais été retrouvé. Dans la conscience publique le sarcophage est donc établie comme le symbole principal de la catastrophe de Tchernobyl ainsi que la construction protégeant l’humanité de la radioactivité accumulée sous les murs du quatrième bloc.

Quand Vladimir Gubarev écrivait sa tragédie sur le site de l’accident, le sarcophage de Tchernobyl était en train d’être construit et ne commençait que prendre sa valeur symbolique pour le public ainsi que pour l’auteur lui-même. Cette transformation progressive de perception du mot est bien présentée à travers du personnage déjà mentionné, Bessmertny, qui joue le rôle principal (tant au sens littéral que figuré) dans la pièce.

Selon la classification de Genette, *Sarcophage* est un titre métonymique, parce qu’il ne s’agit pas du sarcophage en tant qu’un édifice physique - l’action ne prend pas place sur le site, les héros ne participent pas à sa construction - c’est plutôt une image qui est « dans l’air ». Pour créer cette sensation, l’auteur utilise une technique assez intéressante : de temps en temps Bessmertny, grand amateur des mots croisés, cherche un mot pour résoudre le casse-tête - il est impliqué que ce mot est « sarcophage » qui n’est pas pourtant prononcé :

BESSMERTNY : <…> Huit lettres. « Tombe ». Je ne trouve pas. La deuxième lettre est «а».

ANNA PETROVNA : Памятник («Monument »).

BESSMERTNY : Bien sûr. Ça devrait coller. C’est drôle, je n’avais jamais vu une tombe comme un monument.[[168]](#footnote-168)

Et quelques scènes après :

BESSMERTNY : <…> en fait, à propos de l’indice de ce mot croisé : ‘monument’ n’ira pas. La troisième lettre est R.

Cela veut dire qu’au début de la pièce le “sarcophage” n’était qu’une notion abstraite des mots-croisés. Le mot est finalement prononcé au moment clé pour la compréhension de la tragédie. En discutant avec ses collègues russes la guerre nucléaire possible, le professeur américain Kyle exprime son opinion à ce sujet :« Cela signifierait une destruction et une mort universelles[[169]](#footnote-169) »*.* Bessmertny (qui a apparemment trouvé la réponse pour ses mots croisés) le corrige : « Un sarcophage ». Et ajoute : « Un sarcophage collectif, universel »*.* Ici il y a deux conclusions à faire. Premièrement, Bessmertny exprime le pathos auctorial : Tchernobyl est un avertissement pour l’humanité du danger des forces nucléaires, on doit éviter une tension politique afin de ne pas répéter Tchernobyl à plus grande échelle, afin de ne pas construire un sarcophage pour le monde entier. Et, deuxièmement, la perception du sarcophage en 1986 et celle d’aujourd’hui se diffère sensiblement : si pour nous c’est un symbole de la tragédie passée, pour Vladimir Gubarev, un contemporain de la catastrophe, c’était un symbole de catastrophes futures possibles. Cela dit, la perception de l’accident (et également d’une œuvre littéraire consacrée au sujet de cet accident) dépend non seulement de l’expérience personnelle, mais encore du contexte politique ainsi que sociale dans le temps de l’écriture/de la publication/de la lecture.

### 1.5.5 Mise en scène

Ce qui distingue une pièce de théâtre d’autres genres littéraires, roman ou poème, ce sont les didascalies proposées par le dramaturge. Dans le cas de cette pièce Vladimir Gubarev utilise à la fois des techniques visuelles et auditives pour reproduire l’ambiance de l’angoisse, de la peur et de la tension des premiers jours après la catastrophe ainsi que d’insérer des motifs apocalyptiques.

D’après le dessein de l’auteur, l’illumination scénique doit ajouter à la compréhension d’une scène en incorporant des symboles de la catastrophe :

Blackout. Les box sont allumés, et lueur brillante derrière eux. C’est le graphite qui brûle[[170]](#footnote-170).

Dans les didascalies on note aussi l’accumulation des métaphores liées avec le feu :

La lueur dans le fond de la scène devient progressivement plus distincte.

Le fond rouge s'illumine de plus en plus.

La scène plonge progressivement dans l'obscurité, et en arrière-plan une aube rouge vif s'allume de plus en plus[[171]](#footnote-171).

Ces images répétitives symbolisent un lent dépérissement de la vie des victimes, et en même temps l’incendie de l’explosion nucléaire.

À la fin de chaque acte le spectateur entend des extraits d’enregistrements radios consacrés aux instructions en cas de la guerre nucléaire :

VOIX MASCULINE : L’explosion d’une bombe nucléaire est caractérisée par un flash aveuglant, un son comme un grondement de tonnerre. Après le flash, une boule de feu se forme[[172]](#footnote-172).

Étant un exemple d’un document authentique inscrit dans l’œuvre fictionnelle, l’enregistrement pseudo historique joue le même rôle de l’avertissement pour l’humanité que l’auteur transmet dans les répliques des personnages : si on continue d’être irresponsable avec la force nucléaire, cette émission s’avère être très actuelle.

En outre, cette allusion à la guerre nucléaire nous renvoie à la vraie guerre, à l’Hiroshima et Nagasaki, où les bombes atomiques étaient une démonstration de nouveau type d’arme, de nouvelle conduite de guerre. Ainsi, l’idée pacifiste de Vladimir Gubarev est mise en corrélation avec les idées d’auteurs japonais (voir *1.4.1 Hiroshima et Nagasaki* dans *1.4 Littérature nucléaire*).

### 1.5.6 Conclusions

Le fait qu’une pièce de théâtre est devenue la première œuvre fictionnelle sur Tchernobyl n’est pas aléatoire. En 1986, quelques mois après la catastrophe, la réflexion, l’interprétation fictionnelle inhérentes aux genres épiques ou poétiques n’étaient pas possibles. Il ne restait qu’une chose : présenter les événements tels qu’ils sont, les déployant sous nos yeux, ce qui est possible seulement dans le drame où les commentaires d’auteur sont inutiles et même nocifs pour la compréhension, où les spectateurs doivent tirer les conclusions eux-mêmes.

La présentation de l’accident sur scène était si vive et vraisemblable, que des contemporains de la pièce et des prototypes des personnages ont perçu l’œuvre fictionnelle comme une offense suffisante pour engager la poursuite judiciaire bien réelle.

Le fait d’être publié la même année que la catastrophe s’est produite, a également influencé la thématique choisie par l’auteur : Vladimir Gubarev vise à avertir des conséquences à venir, et non à réfléchir sur les événements passés il y a longtemps, comme le font les auteurs après lui.

Pourtant, la tragédie *Sarcophage* s’inscrit dans la série des autres livres russes sur Tchernobyl analysés dans le cadre de cette recherche : on peut y trouver le désir d’être objectif en faisant appel aux documents (pseudo) historiques et les mêmes motifs religieux, soit les noms symboliques des trois vertus théologales, soit la mention de l’extrait de l’Apocalypse de Saint Jean dans la pièce.

## 1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)

Le livre sur Tchernobyl censé être le plus connu dans le monde, c’est *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*[[173]](#footnote-173) d’une journaliste et écrivaine biélorusse Svetlana Aleksievitch, lauréate du prix Nobel de littérature. Paru en 1997 en russe, c’est-à-dire 11 ans après la catastrophe, le texte fait partie du cycle documentaire *Les voix de l’utopie[[174]](#footnote-174)* qui traite des événements majeurs dans l’histoire récente de la Russie, y compris la Grande Guerre patriotique (*La guerre n'a pas un visage de femme la guerre*, 1985), la guerre d’Afganistan (*Les Cercueils de zinc*, 1989) et, finalement, l’accident de Tchernobyl.

### 1.6.1 La structure

Le livre se présente comme un recueil de témoignages de plus de cinq cent personnes interrogées par l’auteure pendant 10 ans après l’accident. Ces personnes sont très différentes : des liquidateurs, des familles de victimes, ceux qui ont habité à Pripyat avant la catastrophe, ceux qui habitent dans la Zone d’exclusion aujourd’hui, l’écrivaine elle-même. Pourtant, le fait qui réunit tous ces personnages hétéroclites, c’est qu’ils ne sont pas des personnalités historiques qui ont joué un rôle important dans les événements, mais des personnes ordinaires, ceux qui « n’existent pas dans le flot de l’actualité »[[175]](#footnote-175).

Les témoignages sont présentés sous forme de monologues (ou conversations) non-abrégées, tels qu’ils sont, ce qu’on peut appeler « des voix » et, par conséquent, le livre réunissant ces voix - «une  polyphonie »[[176]](#footnote-176) (la traduction du livre en anglais est intitulée *Voices from Chernobyl[[177]](#footnote-177)* ou *Voix de Tchernobyl*). Le phénomène de polyphonie est reflété par Aleksievitch dans les titres de sous-parties : *Une voix humaine solitaire*, *Сhœur de soldats*, *Chœur d’enfants*. Bien que l’ordre de ces voix semble être chaotique, on peut y discerner la structure assez claire [[178]](#footnote-178):

1. le point de vue des victimes sur la tragédie,
2. la réaction du gouvernement face à la tragédie et aux survivants,
3. l’effet de la tragédie sur les humains : physique et émotionnel,
4. l’effet sur les enfants et les générations à venir.

Cela dit, on peut ajouter que la structure du livre est cyclique : il commence et se termine par des témoignages des femmes de victimes de Tchernobyl : par Ludmila Ignatenko, femme d’un pompier, et par Valentina Panasevich, femme d’un liquidateur. Ce qui est aussi important, c’est que le texte ne se compose pas uniquement des témoignages mentionnés, ils sont parsemés de remarques d’auteur expliquant des gestes des personnages ou le ton de leurs voix, ainsi que des chansons, des couplets folkloriques, des histoires drôles.

### 1.6.2 Le genre

Le genre de *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* est le phénomène le plus difficile à définir, ainsi que le plus analysé. Pour son ouvrage Aleksievitch a choisi le titre qui réunit *une supplication* (plus précisément – une prière, « molitva ») et *une chronique*, des genres semblant être incompatibles, qui pourtant, manifestent la double nature du livre complexe de l’écrivaine biélorusse. Afin de dévoiler cette complexité, il faut s’adresser à deux axes de la littérature critique sur le texte – russe et « étrangère », dont la réception est assez différente.

Les chercheurs étrangers (sous « étrangers » nous comprenons ceux de la France et des États-Unis) parlent de *La supplication* dans le cadre de la littérature de témoignage. Rappelons que le témoignage, considéré être un genre documentaire, est un récit sur « des crimes de guerre, d’un nettoyage politique, d’un génocide [[179]](#footnote-179)», en gros – sur des crimes politiques ; dans le cadre de ce genre le témoin a la force de transmettre directement la réalité accompagnée par ses sentiments de douleur et de trauma[[180]](#footnote-180). C’est le cas de l’œuvre d’Aleksievitch : ici nous avons des récits sur plusieurs crimes humains, y compris le crime des politiciens, qui cachaient la vérité en diffusant la version officielle menteuse pour protéger l’édifice social établi, celui du totalitarisme[[181]](#footnote-181). Ces récits sont transmis sans aucun intermédiaire : les témoins de *La Supplication* s’expriment librement, sans être interrompu par la voix de l’auteur (sauf de rares exceptions). En acceptant que *La Supplication* appartient au genre du témoignage et à la littérature documentaire en conséquence, les chercheurs mettent ainsi Aleksievitch à côté de Soljenitsyne (à propos, un autre lauréat russophone du prix Nobel de littérature) qui, tout comme l’écrivaine biélorusse, construisait dans ses œuvres « une cathédrale de témoignages »[[182]](#footnote-182).

Les chercheurs russes, au contraire, s’intéressent à *La Supplication* comme à un exemple de « la littérature docu-fictionnelle » qui est aussi connue sous les titres de « la littérature du fait » ou « le genre de voix »[[183]](#footnote-183). C’est un «genre hybride» (selon l’expression de Mikhaïl Bakhtine[[184]](#footnote-184)) qui inclut en même temps une transmission libre d’informations factuelles sur des événements sociaux majeurs[[185]](#footnote-185) et une idée bien subjective de l’auteur qui est cachée au-dessous des récits réels[[186]](#footnote-186). On peut noter que si la première partie de cette définition renvoie à la tradition du témoignage déjà mentionnée, la seconde partie, qui est la présence de la position de l’auteur (au moins entre les lignes), fait distinguer la tradition de critique russe par rapport à celle qui vient d’autres pays.

D’après Svetlana Romanova, chercheur de la littérature russe et biélorusse, la littérature docu-fictionnelle russophone se caractérise, parmi les autres, par les particularités suivantes[[187]](#footnote-187) :

1. l’intérêt pour la mémoire autobiographique et du peuple,
2. un nouveau type de héros - une personne ordinaire,
3. la transformation de la preuve documentaire en expérience existentielle et spirituelle, transformation du conflit local en substantiel,
4. reproduction non pas de la réalité historique en tant que telle, mais de sa perception ontologique par l'écrivain, création d'une image intègre du monde d'un auteur.

Toutes ces particularités sont pertinentes pour l’œuvre de Svetlana Aleksievitch : elle s’adresse à la mémoire autobiographique en ajoutant dans sa narration le dialogue avec elle-même ; la mémoire du peuple est reflétée dans les chansons et les couplets folkloriques déjà mentionnés ; l’écrivaine choisit une personne ordinaire, soit un liquidateur, soit un enfant né à Pripyat pour les personnages principaux de son récit. (Pourtant, ce que nous n’avons pas encore évoqué, c’est l’aspect ontologique de *La Supplication* (les points 3 et 4) qui est à discuter dans *1.6.3* *La conception de l’auteur*).

Revenons à l’opposition mise dans le titre de l’œuvre, entre le genre de la supplication (de la prière) et celui de la chronique.

La seconde partie, la partie documentaire est bien expliqué par des spécialistes « étrangers » : selon Larousse, une chronique est « un récit dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre chronologique »[[188]](#footnote-188), ce qu’on voit dans la structure du livre, où le point de vue de victimes est succédé par la réaction immédiate après la catastrophe, ensuite – par des effets à court terme (sur la santé de survivants) et à long terme (sur des enfants et les générations à venir).

La première partie du titre, lié avec la fictionnalité de l’œuvre, est examinée dans des travaux de chercheurs russes, ou ceux qui suivent la tradition russe. Par exemple, Sonu Saini, une spécialiste indienne, dans son article russe intitulée *« La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » de Svetlana Aleksievitch : le problème du genre[[189]](#footnote-189)* , note que la prière est le seul genre possible pour un « tchernobylien » afin de transmettre l’état de son âme, celui du « cri » cherchant à sauver et faire pénitence. Elle ajoute que la journaliste et écrivaine biélorusse a choisi cette forme religieuse pour élever un document historique jusqu’au niveau de l’appel humain au Créateur. Cette aspiration à juxtaposer l’événement réel et le contexte spirituel est essentielle pour la conception de l’auteur de *La Supplication*.

### 1.6.3 La conception de l’auteur

Comme nous avons déjà expliqué, l’une des particularités de la littérature docu-fictionnelle qui la fait distinguer de la littérature documentaire, c’est la présence de la position de l’auteur dans le texte. Pourtant, cette position est différente de celle qui est proposée dans les textes traditionnels de fiction : dans la littérature du fait l’auteur ne peut pas donner ses évaluations des événements racontés ou proposer ses interprétations en manipulant la vérité. Par contre, il utilise d’autres techniques : la sélection et le montage du matériel[[190]](#footnote-190). Suivant sa mission de présenter la vérité sur Tchernobyl dans son ouvrage, Aleksievitch ne pouvait pas changer des faits racontés par ses interlocuteurs, cependant, elle pouvait sélectionner les sujets, l’ordre et la forme de leurs récits, ce qu’elle a finalement fait conformément à sa propre conception esthétique.

Cette conception esthétique s’exprime dès la nomination de l’œuvre : en choisissant la prière et tant que titre, Aleksievitch non seulement lie les témoignages avec la spiritualité, mais aussi elle souligne le contenu émotionnel des récits, non pas leur objectivité historique. Dans son interview elle avoue : « je regarde le monde avec les yeux d’une littéraire, et non pas ceux d’une historienne »[[191]](#footnote-191). C’est-à-dire, les émotions deviennent l’élément principal de son étude, étant en même temps le moyen important de l’impact sur le lecteur. Dans son livre les personnages pleurent et rient ; critiquent le gouvernement et glorifient les héros ; font le deuil et chantent des chansons. Ce n’est pas une narration indifférente, objective, c’est la subjectivité qui reine.

La particularité importante de l’œuvre, c’est le mélange du drôle et du tragique[[192]](#footnote-192) qui se traduit, en particulier, par de petites chansons ou des aphorismes populaires sur l’accident :

Un tracteur laboure sous une montagne, le réacteur se dresse sur la montagne. Si les Suédois ne l'avaient pas dit, on ne le saurait pas jusqu'aujourd’hui[[193]](#footnote-193).

«Zaporozhets »- pas une voiture, l’Ukrainien - pas un homme. Si tu veux être père, enveloppe la сouille dans du plomb.

Cette tragi-comédie révèle la condition de crise des personnages qui cherchent à cacher la réalité incompréhensible dans l’imagination populaire.

L’autre mélange qui est présent dans le texte, c’est le mélange de styles. À côté des chansons et des extraits des documents sur la radiation en Biélorussie, se trouvent des détails physiologiques de la mort lente des pompiers irradiés :

La muqueuse partait en couches…En petites pellicules blanches…

Des morceaux du poumon, de foie sont passés par la bouche ... il s’étouffait avec ses entrailles ..

En général, la mort est le motif fréquent dans *La Supplication*. Pourtant, il ne s’exprime pas à travers de multiples descriptions de pertes de proches, de membres de familles, de compatriotes affectés par la radiation. La mort est perçue d’une manière inédite : face aux difficultés de comprendre la catastrophe, les personnages interchangent la vie et la mort. La vie devient effrayante, tandis que la mort se présente comme un abri contre la réalité devenue cruelle :

Tout le monde est déprimé ... la résignation. La métaphore de Tchernobyl. Le symbole. Et notre mode de vie, notre façon de penser ...

Nous ne savions pas que la mort pouvait être si belle.

Cette « présence à la frontière » nous renvoie à la pensée grotesque, qui se caractérise par l’aspiration des personnages à exprimer d’une manière convexe et tangible leur attitude envers la vie et la mort.[[194]](#footnote-194)

En outre d’être utilisées dans leurs sens philosophiques, ces deux catégories ontologiques passent à travers le prisme de la religion qui est pertinente pour la plupart des œuvres sur Tchernobyl en russe. Chez Alékséevitch, la mort et la vie se réunissent dans le motif de l’Apocalypse qui est très présent dans le texte. Tout d’abord, on trouve une citation précise de *l’Apocalypse de Saint Jean* qui est suivie par un commentaire du témoin :

Tout est déjà prévu, écrit dans les livres saints, mais nous ne savons pas lire. Nous ne sommes pas compréhensifs. *<…>* On nous a donné **un signe** dans les mots.

Dans plusieurs témoignages il s’agit de ces mauvais signes qui précèdent le châtiment divin ou annoncent le début de la fin de l’humanité :

Les vieilles se signent et se lamentent: «Soldats, c'est quoi, **la fin du monde**? »

Les flaques sont devenues jaunes ...Vertes... La grand-mère nous bloquait dans la cave. Et elle, elle-même s'agenouillait et priait. Et elle nous enseignait : «Priez ! C'est **la fin du monde**.»

Le sentiment que la catastrophe est méritée et inévitable s’infiltre dans les récits des personnages. « Le péché est sur moi» - se lamente l’un des témoins. Tchernobyl est « le châtiment du Dieu pour nos péchés » - explique l’autre.

Pourtant, quelques récits impliquent un autre coupable de tous les maux liés à l’accident :

Nous vivons dans un pays du pouvoir, et non un pays d’êtres humains. L’État bénéficie d’une priorité absolue. Et la valeur de la vie humaine est réduite à zéro[[195]](#footnote-195).

Première réaction : téléphoner à la femme, à la maison, prévenir. Mais on écoute tous nos téléphones. Oh, cette peur éternelle, imposée depuis des décennies ![[196]](#footnote-196)

Les autorités, le gouvernement, l’État, qui n’ont pas pu avertir la catastrophe, lutter avec les conséquences, protéger leur propre peuple, deviennent des objets à critiquer pour la plupart des personnages. Mais, quelles que justifiées qu’elles soient, ces accusations rejettent la faute des personnes concrètes à l’institut du pouvoir en général. Le raisonnement lucide de vraies causes de l’accident se transforme en condamnation aveugle de la structure abstraite qui est l’Union Soviétique.

Le fait que les personnages du livre cherchent constamment un coupable abstrait, soit le gouvernement, soit leurs « péchés » qui entraînent « le châtiment » du Dieu nous fait penser au fatalisme. Il devient une vision du monde qui domine dans l’œuvre (ce qui la met en commune avec la tragédie grecque[[197]](#footnote-197)) : d’après les témoignages (sélectionnés, rappelons, par Alekievitch) le monde de « tchernobyliens » est un espace sombre, où une personne ordinaire est impuissante face aux défis de Dieu ou du pouvoir, où la vie fait peur et la mort est le seul refuge. Combinée avec la pensée grotesque et la conscience de mythologie populaire, cela forme toute une conception diffusée par l’écrivaine Biélorusse non seulement dans *La Supplication*, mais dans tous les livres du cycle *Les voix de l’utopie* ce qui, à son tour, fait preuve que cette représentation de la catastrophe n’est pas complètement historique, propre uniquement au récit sur Tchernobyl mais est basée sur l’esthétique des œuvres de Svetlana Aleksievitch propre aux autres ouvrages de l’écrivaine. Cela nous donne le droit d’analyser ce texte dans le cadre de notre recherche en tant qu’une œuvre fictionnelle.

### 1.6.4 Reconnaissance dans le monde

*La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* est l’une de rares exceptions dans la littérature sur Tchernobyl qui a eu du succès dans le monde entier. En 2005, la traduction en anglais, *Voix de Tchernobyl*, a reçu le prix du National Book Critics Circle Award des États-Unis pour la meilleure traduction de non-fiction. En 2010, l’adaptation au cinéma, *The Door* (*La Porte*) a été nominé aux Oscars pour le meilleur court métrage de fiction[[198]](#footnote-198). Plusieurs fois l’œuvre a été adaptée au théâtre en Suède[[199]](#footnote-199), en Grande Bretagne[[200]](#footnote-200), en France[[201]](#footnote-201), en Biélorussie[[202]](#footnote-202). Le succès récent du livre est lié avec la mini-série américaine *Chernobyl* où deux personnages principaux, Lioudmila et Vassili Ignatenko, sont pris du livre d’Aleksievitch[[203]](#footnote-203).

*La Supplication* a beaucoup influencé la littérature française consacrée à Tchernobyl. Les auteurs français la mentionnent comme une source d’inspiration pour leurs livres[[204]](#footnote-204), adaptent ses personnages à leurs narrations (en particulier, l’histoire des époux Ignatenko, qui apparaissent sous des noms différents sur les pages de *86, année blanche*; *Tchernobyl, mon amour* et d’autres), et même transportent la personnalité de l’auteure elle-même dans l’espace fictionnelle, en la transformant en une adolescente Lana qui cherche à découvrir la vérité (*La Fille de Tchernobyl*).

En 2015 Svetlana Aleksievitch a obtenu le prix Nobel pour « son œuvre polyphonique, mémorial de la souffrance et du courage à notre époque[[205]](#footnote-205) ». Dans son interview récente elle déclare[[206]](#footnote-206) :

Je n’éclaircie pas mes relations avec mes héros. <…> Je ne peux que continuer à faire mon travail. De la manière que je le comprends.

Son travail était de construire Tchernobyl littéraire en se basant sur les voix de personnes bien réelles, de ces gens courageux qui ont souffert à cause de la catastrophe d’ampleur mondiale. Tout en étant une œuvre exceptionnelle, *La Supplication* est devenu l’étalon de la narration sur l’accident et une source d’inspiration de nombreux auteurs qui ont suivi les pas de Svetlana Aleksievitch.

## *1.7 L’Étoile Tchernobyl[[207]](#footnote-207)* (1987) et *86, année blanche[[208]](#footnote-208)* (2016)

*L’Étoile Tchernobyl (Zvezda Tchernobyl)* de l’écrivaine russe Julia Voznesenskaya et *86, année blanche* d’écrivaine française Lucile Bordes sont séparées par 29 ans et milliers de kilomètres, pourtant, la structure pareille des deux livres nous permet de les comparer : des narratrices différentes soit se trouvent près du site de la catastrophe lui-même, soit sont étroitement liées avec ceux qui sont en danger.

### 1.7.1 Présentation

*86, année blanche* est le troisième roman de la romancière et linguiste française Lucile Bordes, publié en 2016. Dans le roman trois femmes affectées directement ou indirectement par Tchernobyl se racontent. Deux entre elles, jeunes ukrainiennes de vingt-cinq ans, Ludmila et Ioulia, se trouvent au centre des événements, à Pripiat et Kiev respectivement ; elles se lient par le destin commun : les femmes et les mères de petites filles, elles perdent leurs maris après la catastrophe. La troisième narratrice, Lucie, une adolescente de quinze ans, est éloignée d’elles au sens géographique et de sujet : vivant au sud de la France, elle ne perd personne mais éprouve un vif intérêt à propos de l’accident. Si les deux premières narratrices se connaissent, la troisième ignore l’existence de Ludmila et Ioulia et n’a aucun lien avec elles : trois voix féminines différentes réunies par le sujet commun – Tchernobyl.

*L’Étoile Tchernobyl* (*Звезда Чернобыль* en russe) est le deuxième roman de l’écrivaine russe Julia Voznesenskaya publié aux États-Unis bien avant le livrede sa collègue française mais juste après la catastrophe, en 1987. Ici, il s’agit également de trois personnages féminins, Anna, Anastasia et Aliona, trois sœurs russes, qui sont également touchées par l’accident nucléaire. Pourtant, la différence entre les romans est évidente dès le début de l’œuvre : l’histoire est écrite à la troisième personne ; de plus, bien qu’Aliona, jeune femme d’un opérateur mort, soit la seule concernée directement, son point de vue n’est pas présenté et son destin nous, comme lecteurs, découvrons seulement d’après les mots de ses sœurs qui, Anastasia – de l’intérieur, de l’Union Soviétique, Anna – de l’extérieur, de l’Europe, enquêtent sur elle.

### 1.7.2 Structure

*86, année blanche* représente une série de courts chapitres intitulés d’après le nom de la femme-narratrice. Quoique leur ordre ne soit pas systématisé, les chapitres sont reliés entre eux par de petits détails ou des phrases répétées par les narratrices. Parfois, Ludmila se rappelle Ioulia ou vice versa (comme ce sont les seules qui se connaissent) mais en général, les histoires de narratrices ne se croisent pas et se déroulent d’une manière indépendante.

Par contre, dans *L’Étoile Tchernobyl* l’intrigue se déploie de manière homogène sans interruptions ou décalages : dans le titre on annonce ce qui va se passer dans le chapitre, après le même événement est présenté des deux points de vue. Il est à noter que la communication entre les deux personnages ne s’arrête pas. Un autre fait curieux pour compréhension du roman : les chapitres consacrés à l’histoire principale des sœurs sont entrecoupés par des documents réels sur la catastrophe, parmi lesquelles sont des extraits de journaux soviétiques et étrangers, d’interviews de personnes au pouvoir, témoignages de citoyens ; tous ensembles sont cohérents au sujet du chapitre où ils sont incorporés.

### 1.7.3 La narration à la première personne vs la narration à la troisième

Le choix de la première personne au lieu de la troisième, c’est une démarche fructueuse dans le contexte de Tchernobyl, car cela permet d’incarner non seulement des sentiments collectifs par rapport à un événement d’une telle ampleur (qui sont bien transparents : confusion, méfiance, peur, préoccupation pour ses proches), mais une focalisation intime, liée avec la vie concrète d’une personne. Cette bataille entre le collectif et le personnel se déploie dans les deux œuvres, mais son résultat est différent en fonction du point de vue utilisé par l’auteure.

Dans *L’Étoile Tchernobyl* les pensées des personnages s’expriment clairement à travers leurs dialogues avec d’autres personnages : par exemple, on ne comprend la confiance absolue d’Anastasia à l’opinion officielle (qui cachait la vérité les premiers jours après la catastrophe) qu’après sa conversation avec une bibliothécaire à qui elle parle très directement : « Dans le Conseil des ministres, on ne commet pas de telles erreurs dans la presse ![[209]](#footnote-209) ». Pour l’autre sœur, Anna, l’auteure ajoute tout un personnage, Stan, qui exerce la seule fonction : avec lui la héroïne partage tous ses sentiments à propos de la perte de sa sœur cadette. Ainsi, Julia Voznesenskaya refuse de prendre la position de narrateur omniscient qui est capable de plonger dans la vie intérieure d’un personnage, en faisant ces héroïnes s’exprimer librement aux personnages secondaires.

Notons entre parenthèses une influence possible d’auteurs américains, par exemple, Ernest Hemingway, qui en écrivant la guerre (aussi traumatique que Tchernobyl) n’utilise pas de commentaires d’auteur mais met sa position dans le sous-texte de ses ouvrages. Cette remarque devient d’autant plus pertinente, qu’on prend en considération le fait que l’auteure avait vécu sept ans aux États-Unis avant de publier le livre.

La narration à la première personne dans *86, année blanche* autorise plusieurs techniques auctoriaux représentant une perception individuelle de chaque narratrice (et non seulement une narratrice – voir ci-dessous) qui joue ici le rôle primordial par rapport à la description objective des événements. L’une de ces techniques employées par l’auteure, c’est un rêve qui relève les émotions cachées : par exemple, Ioulia, qui semble être presque indifférente à la catastrophe, voit en rêve un camp stalinien déguisé en pension de vacances. En se réveillant, elle comprend tout : « Quand aujourd’hui on me demande, Tchernobyl, pour toi, c’est quoi ? Je pense, cette peur qui me venait en rêve[[210]](#footnote-210) ».

Une autre démarche, plus complexe, c’est le double registre qui est pertinent pour toutes les trois narratrices : pour Lucie, qui se dit « à l’époque je ne soupçonnais même pas l’existence des liquidateurs [[211]](#footnote-211)» (cela veut dire - maintenant elle le sait), pour Ioulia, qui se souvient de sa condition après la mort de son mari : « pendant des jours j’ai manqué d’air[[212]](#footnote-212) ». En ce qui concerne Ludmila, ici le procédé se transforme au double registre dans le double registre ; pendant qu’elle d’aujourd’hui raconte ses sentiments du mai 86, elle-même se souvient de sa version de l’avril 86, bien changée : « elle me manquait tellement, la jeune épouse de Vassyl[[213]](#footnote-213) »(le mari de Ludmila s’appelle Vassyl). Cette technique est impossible à inscrire dans le roman à la troisième personne comme *L’Étoile Tchernobyl,* puisqu’on suit les événements en même temps que les personnages ; on n’est pas capable de savoir des opinions des personnages expérimentés sur des moments cruciaux de leurs vies, ce qui ajouterait à notre compréhension de leurs caractères (par exemple, il nous reste à deviner si Anastasia a condamné sa naïveté après avoir découvert la vérité sur Tchernobyl et sa sœur).

Cependant, la narration à la première personne peut être avantageuse au sens inattendu : cela permet de donner la parole aux personnes mortes. Après leur décès, Vassyl, opérateur du bloc 3 (c’est-à-dire, une victime immédiate de l’accident) et Pietro, liquidateur (c’est-à-dire, une victime à long terme), les maris de Ludmila et d’Ioulia respectivement, interrompent la succession des récits des trois femmes pour dresser le bilan de leurs vies ainsi que pour prédire l’avenir de leurs femmes. On peut l’envisager aussi comme une allusion à l’œuvre de Svetlana Aleksievitch, qui utilise les histoires du pompier mort et du liquidateur au début et à la fin de sa Supplication (voir *1.6.1 La structure* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).

Bien que les trois héroïnes soient fictionnelles, elles ont des relations différentes à la réalité. Ioulia est un personnage complètement imaginaire (c’est-à-dire autochtone, d’après la classification de Parsons, voir *1.3.1 La classification de Parsons* dans *1.3 Personnages de Tchernobyl*). Ludmila fait penser à un personnage du livre docu-fictionnel, *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, où la figure de Ludmila Ignatenko, à son tour, a été inspirée par une personne réelle (un personnage substitut, voir ibid.). Lucie, finalement, ressemble à l’auteure elle-même (elle a le même nom et le même âge que l’auteure), donc, une personne réelle (mais les détails de sa vie personnelle, par exemple, la profession de son père, sont changés, c’est pourquoi c’est toujours un personnage substitut, voir ibid.).

### 1.7.4 Le collectif vs le personnel

Il est à noter que dans *86, année blanche*, l’accident ne constituent le centre absolu de la narration ni pour les morts, ni pour les vivants. Plusieurs intrigues se déploient parallèlement en se croisant avec les événements : l’adultère, la divorce, la perte d’emploi, le premier amour ; quelques-unes dépassent même en importance l’accident nucléaire. Cela est pertinent non seulement pour les français, dont l’indifférence envers une tragédie lointaine est compréhensible : « D’ailleurs si aujourd’hui je [Lucie] lui [son père] demande, 86, pour toi, c’est quoi ? Il répond, la fin de chantiers.Il ne se rappelle pas Tchernobyl [[214]](#footnote-214)»*,* mais également pour les personnages russes - par exemple, en plein milieu de la catastrophe elle veut confesser l’adultère à son mari, en se disant : « j’ai décidé de parler avec Petro de ce qui m’occupait, de mon Tchernobyl à moi[[215]](#footnote-215) ».

En même temps,dans *L’Étoile Tchernobyl*, chaque action, chaque communication sont motivées par Tchernobyl. Il n’y a ni conversations hors sujet de l’accident, ni intrigues n’ayant aucun rapport avec l’accident et se passant parallèlement (par exemple, même la relation amoureuse d’Anna avec Stan ne commence qu’à la fin et seulement pour faciliter la recherche de sa sœur en Russie).

Cela dit, chaque livre propose un « gagnant » différent dans la bataille entre le collectif et le personnel. À la fin de *86, année blanche* français Lucie met un point dans l’histoire de son père et continue le récit en tant que Lucie adulte d’aujourd’hui qui a un fils « se promenant régulièrement à Prypiatvia le jeu vidéo[[216]](#footnote-216) ». Le personnel a vaincu, c’est la perception individuelle de Tchernobyl par un personnage concret qui a conclu tout le roman. *Étoile Tchernobyl*, à l’inverse, ne se termine pas par l’histoire de ces trois sœurs, mais par l’extrait de conversation entre des russes et une américaine, où elles se disputent la perception des accidents nucléaires dans leurs pays. Le collectif a gagné, la vision de Tchernobyl par la communauté s’avère plus intéressante que celui d’une personne ordinaire. Si le livre russe cherche l’objectivité extrême : les documents réels, le style neutre de la narration ; le livre français reste subjectif jusqu’à la fin, en évitant des détails techniques précis, ainsi que l’évaluation finale des événements.

Pourtant, nous ne devons pas ignorer la distance temporelle immense du temps entre ces deux œuvres. L’ouvrage de Julia Voznesenskaya a été écrit l’année suivante après la catastrophe, aux États-Unis, où, bien sûr, il était plus difficile à se renseigner à propos de la catastrophe. En même temps, le roman de Lucie Bordes a été créé presque trente ans plus tard, sur la base non seulement des sources documentaires, disponibles maintenant à chaque citoyen de la planète, mais sur la base des œuvres fictionnelles, avant tous de *La Supplication* de Svetlana Aleksievitch. Ainsi, le temps et le lieu de l’écriture a influencé non seulement l’exactitude des faits représentés, mais le degré de subjectivité proposé dans chacun des livres étudiés.

## *1.7 L’Étoile Tchernobyl[[217]](#footnote-217)* (1987) et *86, année blanche[[218]](#footnote-218)* (2016)

*L’Étoile Tchernobyl (Zvezda Tchernobyl)* de l’écrivaine russe Julia Voznesenskaya et *86, année blanche* d’écrivaine française Lucile Bordes sont séparées par 29 ans et milliers de kilomètres, pourtant, la structure pareille des deux livres nous permet de les comparer : des narratrices différentes soit se trouvent près du site de la catastrophe lui-même, soit sont étroitement liées avec ceux qui sont en danger.

### 1.7.1 Présentation

*86, année blanche* est le troisième roman de la romancière et linguiste française Lucile Bordes, publié en 2016. Dans le roman trois femmes affectées directement ou indirectement par Tchernobyl se racontent. Deux entre elles, jeunes ukrainiennes de vingt-cinq ans, Ludmila et Ioulia, se trouvent au centre des événements, à Pripiat et Kiev respectivement ; elles se lient par le destin commun : les femmes et les mères de petites filles, elles perdent leurs maris après la catastrophe. La troisième narratrice, Lucie, une adolescente de quinze ans, est éloignée d’elles au sens géographique et de sujet : vivant au sud de la France, elle ne perd personne mais éprouve un vif intérêt à propos de l’accident. Si les deux premières narratrices se connaissent, la troisième ignore l’existence de Ludmila et Ioulia et n’a aucun lien avec elles : trois voix féminines différentes réunies par le sujet commun – Tchernobyl.

*L’Étoile Tchernobyl* (*Звезда Чернобыль* en russe) est le deuxième roman de l’écrivaine russe Julia Voznesenskaya publié aux États-Unis bien avant le livrede sa collègue française mais juste après la catastrophe, en 1987. Ici, il s’agit également de trois personnages féminins, Anna, Anastasia et Aliona, trois sœurs russes, qui sont également touchées par l’accident nucléaire. Pourtant, la différence entre les romans est évidente dès le début de l’œuvre : l’histoire est écrite à la troisième personne ; de plus, bien qu’Aliona, jeune femme d’un opérateur mort, soit la seule concernée directement, son point de vue n’est pas présenté et son destin nous, comme lecteurs, découvrons seulement d’après les mots de ses sœurs qui, Anastasia – de l’intérieur, de l’Union Soviétique, Anna – de l’extérieur, de l’Europe, enquêtent sur elle.

### 1.7.2 Structure

*86, année blanche* représente une série de courts chapitres intitulés d’après le nom de la femme-narratrice. Quoique leur ordre ne soit pas systématisé, les chapitres sont reliés entre eux par de petits détails ou des phrases répétées par les narratrices. Parfois, Ludmila se rappelle Ioulia ou vice versa (comme ce sont les seules qui se connaissent) mais en général, les histoires de narratrices ne se croisent pas et se déroulent d’une manière indépendante.

Par contre, dans *L’Étoile Tchernobyl* l’intrigue se déploie de manière homogène sans interruptions ou décalages : dans le titre on annonce ce qui va se passer dans le chapitre, après le même événement est présenté des deux points de vue. Il est à noter que la communication entre les deux personnages ne s’arrête pas. Un autre fait curieux pour compréhension du roman : les chapitres consacrés à l’histoire principale des sœurs sont entrecoupés par des documents réels sur la catastrophe, parmi lesquelles sont des extraits de journaux soviétiques et étrangers, d’interviews de personnes au pouvoir, témoignages de citoyens ; tous ensembles sont cohérents au sujet du chapitre où ils sont incorporés.

### 1.7.3 La narration à la première personne vs la narration à la troisième

Le choix de la première personne au lieu de la troisième, c’est une démarche fructueuse dans le contexte de Tchernobyl, car cela permet d’incarner non seulement des sentiments collectifs par rapport à un événement d’une telle ampleur (qui sont bien transparents : confusion, méfiance, peur, préoccupation pour ses proches), mais une focalisation intime, liée avec la vie concrète d’une personne. Cette bataille entre le collectif et le personnel se déploie dans les deux œuvres, mais son résultat est différent en fonction du point de vue utilisé par l’auteure.

Dans *L’Étoile Tchernobyl* les pensées des personnages s’expriment clairement à travers leurs dialogues avec d’autres personnages : par exemple, on ne comprend la confiance absolue d’Anastasia à l’opinion officielle (qui cachait la vérité les premiers jours après la catastrophe) qu’après sa conversation avec une bibliothécaire à qui elle parle très directement : « Dans le Conseil des ministres, on ne commet pas de telles erreurs dans la presse ![[219]](#footnote-219) ». Pour l’autre sœur, Anna, l’auteure ajoute tout un personnage, Stan, qui exerce la seule fonction : avec lui la héroïne partage tous ses sentiments à propos de la perte de sa sœur cadette. Ainsi, Julia Voznesenskaya refuse de prendre la position de narrateur omniscient qui est capable de plonger dans la vie intérieure d’un personnage, en faisant ces héroïnes s’exprimer librement aux personnages secondaires.

Notons entre parenthèses une influence possible d’auteurs américains, par exemple, Ernest Hemingway, qui en écrivant la guerre (aussi traumatique que Tchernobyl) n’utilise pas de commentaires d’auteur mais met sa position dans le sous-texte de ses ouvrages. Cette remarque devient d’autant plus pertinente, qu’on prend en considération le fait que l’auteure avait vécu sept ans aux États-Unis avant de publier le livre.

La narration à la première personne dans *86, année blanche* autorise plusieurs techniques auctoriaux représentant une perception individuelle de chaque narratrice (et non seulement une narratrice – voir ci-dessous) qui joue ici le rôle primordial par rapport à la description objective des événements. L’une de ces techniques employées par l’auteure, c’est un rêve qui relève les émotions cachées : par exemple, Ioulia, qui semble être presque indifférente à la catastrophe, voit en rêve un camp stalinien déguisé en pension de vacances. En se réveillant, elle comprend tout : « Quand aujourd’hui on me demande, Tchernobyl, pour toi, c’est quoi ? Je pense, cette peur qui me venait en rêve[[220]](#footnote-220) ».

Une autre démarche, plus complexe, c’est le double registre qui est pertinent pour toutes les trois narratrices : pour Lucie, qui se dit « à l’époque je ne soupçonnais même pas l’existence des liquidateurs [[221]](#footnote-221)» (cela veut dire - maintenant elle le sait), pour Ioulia, qui se souvient de sa condition après la mort de son mari : « pendant des jours j’ai manqué d’air[[222]](#footnote-222) ». En ce qui concerne Ludmila, ici le procédé se transforme au double registre dans le double registre ; pendant qu’elle d’aujourd’hui raconte ses sentiments du mai 86, elle-même se souvient de sa version de l’avril 86, bien changée : « elle me manquait tellement, la jeune épouse de Vassyl[[223]](#footnote-223) »(le mari de Ludmila s’appelle Vassyl). Cette technique est impossible à inscrire dans le roman à la troisième personne comme *L’Étoile Tchernobyl,* puisqu’on suit les événements en même temps que les personnages ; on n’est pas capable de savoir des opinions des personnages expérimentés sur des moments cruciaux de leurs vies, ce qui ajouterait à notre compréhension de leurs caractères (par exemple, il nous reste à deviner si Anastasia a condamné sa naïveté après avoir découvert la vérité sur Tchernobyl et sa sœur).

Cependant, la narration à la première personne peut être avantageuse au sens inattendu : cela permet de donner la parole aux personnes mortes. Après leur décès, Vassyl, opérateur du bloc 3 (c’est-à-dire, une victime immédiate de l’accident) et Pietro, liquidateur (c’est-à-dire, une victime à long terme), les maris de Ludmila et d’Ioulia respectivement, interrompent la succession des récits des trois femmes pour dresser le bilan de leurs vies ainsi que pour prédire l’avenir de leurs femmes. On peut l’envisager aussi comme une allusion à l’œuvre de Svetlana Aleksievitch, qui utilise les histoires du pompier mort et du liquidateur au début et à la fin de sa Supplication (voir *1.6.1 La structure* dans *1.6 « La supplication » de Tchernobyl (1997)*).

Bien que les trois héroïnes soient fictionnelles, elles ont des relations différentes à la réalité. Ioulia est un personnage complètement imaginaire (c’est-à-dire autochtone, d’après la classification de Parsons, voir *1.3.1 La classification de Parsons* dans *1.3 Personnages de Tchernobyl*). Ludmila fait penser à un personnage du livre docu-fictionnel, *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, où la figure de Ludmila Ignatenko, à son tour, a été inspirée par une personne réelle (un personnage substitut, voir ibid.). Lucie, finalement, ressemble à l’auteure elle-même (elle a le même nom et le même âge que l’auteure), donc, une personne réelle (mais les détails de sa vie personnelle, par exemple, la profession de son père, sont changés, c’est pourquoi c’est toujours un personnage substitut, voir ibid.).

### 1.7.4 Le collectif vs le personnel

Il est à noter que dans *86, année blanche*, l’accident ne constituent le centre absolu de la narration ni pour les morts, ni pour les vivants. Plusieurs intrigues se déploient parallèlement en se croisant avec les événements : l’adultère, la divorce, la perte d’emploi, le premier amour ; quelques-unes dépassent même en importance l’accident nucléaire. Cela est pertinent non seulement pour les français, dont l’indifférence envers une tragédie lointaine est compréhensible : « D’ailleurs si aujourd’hui je [Lucie] lui [son père] demande, 86, pour toi, c’est quoi ? Il répond, la fin de chantiers.Il ne se rappelle pas Tchernobyl [[224]](#footnote-224)»*,* mais également pour les personnages russes - par exemple, en plein milieu de la catastrophe elle veut confesser l’adultère à son mari, en se disant : « j’ai décidé de parler avec Petro de ce qui m’occupait, de mon Tchernobyl à moi[[225]](#footnote-225) ».

En même temps,dans *L’Étoile Tchernobyl*, chaque action, chaque communication sont motivées par Tchernobyl. Il n’y a ni conversations hors sujet de l’accident, ni intrigues n’ayant aucun rapport avec l’accident et se passant parallèlement (par exemple, même la relation amoureuse d’Anna avec Stan ne commence qu’à la fin et seulement pour faciliter la recherche de sa sœur en Russie).

Cela dit, chaque livre propose un « gagnant » différent dans la bataille entre le collectif et le personnel. À la fin de *86, année blanche* français Lucie met un point dans l’histoire de son père et continue le récit en tant que Lucie adulte d’aujourd’hui qui a un fils « se promenant régulièrement à Prypiatvia le jeu vidéo[[226]](#footnote-226) ». Le personnel a vaincu, c’est la perception individuelle de Tchernobyl par un personnage concret qui a conclu tout le roman. *Étoile Tchernobyl*, à l’inverse, ne se termine pas par l’histoire de ces trois sœurs, mais par l’extrait de conversation entre des russes et une américaine, où elles se disputent la perception des accidents nucléaires dans leurs pays. Le collectif a gagné, la vision de Tchernobyl par la communauté s’avère plus intéressante que celui d’une personne ordinaire. Si le livre russe cherche l’objectivité extrême : les documents réels, le style neutre de la narration ; le livre français reste subjectif jusqu’à la fin, en évitant des détails techniques précis, ainsi que l’évaluation finale des événements.

Pourtant, nous ne devons pas ignorer la distance temporelle immense du temps entre ces deux œuvres. L’ouvrage de Julia Voznesenskaya a été écrit l’année suivante après la catastrophe, aux États-Unis, où, bien sûr, il était plus difficile à se renseigner à propos de la catastrophe. En même temps, le roman de Lucie Bordes a été créé presque trente ans plus tard, sur la base non seulement des sources documentaires, disponibles maintenant à chaque citoyen de la planète, mais sur la base des œuvres fictionnelles, avant tous de *La Supplication* de Svetlana Aleksievitch. Ainsi, le temps et le lieu de l’écriture a influencé non seulement l’exactitude des faits représentés, mais le degré de subjectivité proposé dans chacun des livres étudiés.

# **Conclusion**

Dans la première partie de notre mémoire nous n’avons que commencé à étudier l’accident de Tchernobyl comme un objet littéraire.

L’étude générale de 24 œuvres fictionnelles consacrées aux événements et à l’analyse plus détaillée de quatre d’elles a montré que, bien que l’accident de Tchernobyl se présente comme un événement tout-à-fait exceptionnel, la littérature sur lui s’inscrit parfaitement dans le contexte historique, littéraire et culturel précédant et même suivant la catastrophe.

Grâce à l’analyse des titres et des personnages, les premiers seuils pour le lecteur, nous avons compris que le contexte historique joue un rôle important pour les auteurs russes et français. En sachant que pour le public français l’accident peut être « étranger » et lointain, les écrivains francophones recourent au concret : les circonstances de l’action mis dans le titre, des personnages créés par l’auteur racontent des histoires locales. Les auteurs russophones, à l’inverse, ont la tendance à utiliser les concepts plus généraux - des personnages-symboles, des allusions bibliques dans les titres, parce qu’ils savent que pour une grande partie de la population du pays Tchernobyl est une tragédie encore familière et bien connue.

Le même contexte historique influence la réception et la compréhension d’un livre. La toute première œuvre consacrée aux événements, *Sarcophage* de Vladimir Gubarev, a été comprise comme un manifeste de la Perestroïka à l’étranger et comme une menace au régime et une prétexte pour engager une procédure pénale à l’Union Soviétique. *La supplication* de Svetlana Aleksievitch, publiée seulement 11 ans plus tard, a obtenu du succès dans le monde entier, y compris la Russie, et est devenue une des raisons de décerner le Prix Nobel de littérature à l’écrivaine.

Quand on parle du contexte littéraire autour de Tchernobyl, on veut dire la littérature nucléaire. Bien que cette tradition regroupe des époques et des auteurs différents, ils ont au moins une chose en commun : l’aspiration à soulever leurs tragédies locales au niveau de réflexion transnationale. C’est la forme qui se change : un recueil des poèmes au Japon, un film post-apocalyptique aux États-Unis, un livre des voix en Russie.

Finalement, ce qui est crucial, c’est le contexte culturel autour des événements. Tout en étant une panne technologique dans un pays se proclamant athée, la catastrophe a provoqué des réflexions et des allusions religieuses chez plusieurs écrivains soviétiques et après – de l’espace post-soviétique. Les lignes du Bible sont employées dans des titres, les vertus théologales sont reflétées dans des noms de personnages, les allusions apocalyptiques font partie d’une conception ontologique des écrivains.

Pourtant, ce qui est le plus important, ce ne sont pas des prémisses culturelles de telle représentation, mais le rôle qui joue la catastrophe en tant que telle. En analysant seulement trois œuvres russes qui ont été écrites dans les premières dix années après la catastrophe, nous pouvons conclure que l’accident de Tchernobyl en soi est déjà devenu un objet religieux pour les russes. Cette religion a son Bible - l’extrait de l’Apocalypse de Saint Jean, son temple - le Sarcophage et, finalement, ses saints - les pompiers morts les premiers.

Quelles transformations la représentation de Tchernobyl a-t-elle eu dans 20, 30 ans après la catastrophe ? Quelles sont les particularités de la littérature française sur l’accident ? Et, en fin de compte, quelles sont les raisons de telle vision ? On va l’examiner dans les parties à venir.

# **Bibliographie**

## Corpus primaire

Alexievitch, Svetlana, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse,* trad. du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Édition J’ai lu, coll. « Documents », 2006.

Version anglaise : Svetlana Alexievich, Keith Gessen, *Voices from Chernobyl: The Oral History of the Nuclear Disaster*, Dublin, Dalkey Archive Press, 2005.

Version originale : Svetlana Aleksievič, *Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).]* Moskva, Èksto-Press, 2001.

Bordes, Lucile, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016.

Gubarev, Vladimir, *Sarkofag : Tragediâ* (Саркофаг: трагедия), Moskva, Iskusstvo, 1987.

Voznesenskaya, Julia, *Zvezda Černobyl'*, Moskva, Veče, 2019.

## Corpus secondaire

Audic, Morgan, *De bonnes raisons de mourir*, Paris, Albin Michel, 2019.

Aulne, Mary, *Zone 2*, Paris, Yucca Editions, 2016.

Ducoudray, Aurélien, Alliel, Christophe, *Les Chiens de Pripyat*, Paris, Bamboo, 2017.

Fichkin, Michael, *Tretij angel vostrubil... (Le troisième ange a sonné de la trompette)*, Moskva, KNIGA-SEFER, 2012.

Gubarev, Vladimir, Ptashnikov, Ivan, et d’autre, *Fantom (Fantôme)*, Moskva, Molodaâ gvardiâ, 1989 (Version originale)

Gubarev, Vladimir, *Sarkofag : Tragediâ* (Sarcophage: tragédie), Moskva, Iskusstvo, 1987. (Version originale)

Kalachyov, Anatolij, *To ne skazka - zhizni by`l`! (Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité!)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 2011.

Lepage, Emmanuel, *Un printemps à Tchernobyl*, Paris, Futuropolis, 2012.

Medvedev, Grigorij, *Âdernyj zagar (Bronzage nucléaire)*, Moskva, Knižnaâ palata, 1990. (Version originale)

Shamyakin, Ivan, *Zlaya zvezda (Étoile méchante)*, Kiev, Mastaczkaya lіtaratura, 1993.

Shcherbak, Yurij, *Tchernobyl : dokumental'noe povestvovanie (Tchernobyl : récit documentaire)*, Moskva, Sovetskij pisatel, 1991. (Version originale)

Tiercelin, Arnaud, *Pripiat Paradise: Journal intime d'un adolescent (Rester vivant)*, Paris, Editions Le Muscadier, 2017.

Wellenstein, Aurélie, *La fille de Tchernobyl*, Paris, Maynard Jeunesse, 2016.

Yavorivskij, Vladimir, *Mariya s polyniyu v konce stoletiya (Maria avec l'absinthe à la fin du siècle)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 1991.

## Références primaires

Alexievitch, Svetlana, *la Fin de l’homme rouge ou le Temps du désenchantement*, traduit du russe par Sophie Benech, Arles, Actes Sud, 2013.

Bouthors, Jean-François, Svetlana Alexievitch: Le Nobel D'une Humanité Dans Les Décombres, *Esprit*, №422 (2), 2016, pp. 123–125, [Consulté le 17 mai de 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/44136468](http://www.jstor.org/stable/44136468)

Courmont, Barthélémy, 70 ANS – Hiroshima, objet littéraire au Japon, *nonfiction,fr*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://www.nonfiction.fr/article-7709-70_ans__hiroshima_objet_litteraire_au_japon.htm>

Detue, Frédérik. Noter Le Futur : Témoignage Et Politique Suivant Svetlana Alexievitch, *Littérature*, no. 168, 2012, pp. 85–102, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/24397020](http://www.jstor.org/stable/24397020)

Dinitto, Rachel, Fukushima Fiction: *The Literary Landscape of Japan’s Triple Disaster*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2019.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Halden, Grace, *Three Mile Island: The Meltdown Crisis and Nuclear Power in American Popular Culture*, Routledge, 2017.

Lavocat, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, coll. «Poétique», 2016.

Margolin, Uri, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873)

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Parsons, Terence, *Nonexistent objects*, New Heaven, Yale University Press, 1980.

Romanova, Svetlana, Le contexte historique de la formation de la métagenre de littérature docu-fictionnelle dans la prose russophone contemporaine du Bélarus, *Bulletin de l'Université Volzhsky de V.N. Tatishchev*, vol. 1, №1 (31), 2020, pp. 74-88.

Romanova, Svetlana, *Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse)*, Moniteur de l’Université de Perm, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139.

Saini, Sonu « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22.

Saini, Sonu. Revisiting the world of Chernobyl' after the nuclear disaster through 'testimonials' : an analysis of “The voices from Chernobyl: a chronicle of the future” by S. Alexievich.” *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 1092–1098, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/44156309](http://www.jstor.org/stable/44156309)

Tone, Alexandr, Tendances dans le développement de la prose docu-fictionnelle russe contemporaine, *Langue et littérature russes dans l'espace européen: état actuel et perspectives du développement: matériel du congrès scientifique international*, Saint Petersburg, NIRS; Grenade, Université de Grenade, 2007, pp. 278–283.

Treat, John. Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

## Références secondaires

Arendt, Hannah, *Les Origines du totalitarisme : 3. Le Système totalitaire*, trad. Fr., Le Seuil, 1972.

Crampon, Chanoine, Chapitre 8 – Apocalypse de Saint Jean –Catholique.org. [consulté le 8 avril 2020] Disponible sur <https://bible.catholique.org/apocalypse-de-saint-jean/3491-chapitre-8>

Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de genres de discours*, Moscou, Les dictionnaires russes, 1996. pp.159–206.

Boca, Marianna, *Sur la mémoire dans la littérature d’après 1945, Anadiss*, 1(25), 2018, p.85-94.

Goodman, David, *After Apocalypse: Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki,* New York, Columbia University Press, 1986.

Gubarev, Vladimir, *Moâ «Pravda». Bol'šie tajny bol'šoj gazety* (Моя «Правда». Большие тайны большой газеты) [consulté le 18 mai 2020]. Disponible sur <https://public.wikireading.ru/35771>

Malmsheimer, Lonna M. Three Mile Island: Fact, Frame, and Fiction, *American Quarterly*, vol. 38, no. 1, 1986, pp. 35–52. [Consulté le 5 juin 2020]. Disponible sur: [www.jstor.org/stable/2712592](http://www.jstor.org/stable/2712592)

Volkova, Svetlana, Principes et techniques pour exprimer la position de l'auteur dans la fiction et la prose documentaire, *Bulletin de l'Université pédagogique d'État de Tchouvachie de I.Ya. Yakovlev*, №1 (85), 2015, pp. 26-31.

«Nas učat tol'ko tomu, kak umeret' za Rodinu» Bol'šoe interv'û Svetlany Аleksievič — o složnyh otnošeniâh s geroâmi i kul'ture bez lûbvi («Нас учат только тому, как умереть за Родину» Большое интервью Светланы Алексиевич — о сложных отношениях с героями и культуре без любви), *meduza.io*, [Consulté le 20 mai 2020] Disponible sur : <https://meduza.io/feature/2020/02/18/ya-vsyu-zhizn-prozhila-v-strane-politsaev>

5 ans après, l'effarant bilan de Fukushima..., *lepoint.fr*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.lepoint.fr/monde/fukushima-5-ans-apres-l-effarant-bilan-11-03-2016-2024557_24.php>

Backgrounder on the Three Mile Island Accident, rapport de l'Autorité de sûreté nucléaire américaine (NRC) sur l'accident de Three Mile Island, 11 août 2009. [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://www.nrc.gov/reading-rm/doc-collections/fact-sheets/3mile-isle.html>

Bön för Tjernobyl av Svetlana Aleksijevitj 1999, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <https://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=1384755>

Catastrophe nucléaire de Tchernobyl. In *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [en ligne]. Fondation Wikimedia, 2003- [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Catastrophe_nucléaire_de_Tchernobyl#Construction_du_premier_sarcophage_et_décontamination_(14_mai_–_décembre_1986)>

Chronique. In Larousse [en ligne], [consulté le 18 mai 2020]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835?q=chronique#15696>

ČАRNOBYL'SKАÂ MАLІTVА (ЧАРНОБЫЛЬСКАЯ МАЛІТВА), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://rtbd.by/project/charnobylskaja-malitva/>

ELENA ou la mémoire du futur, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://www.brut-de-beton.net/telechargement/DOSSIERpresseELENA.pdf>

Fil'm po knige Svetlany Аleksievič nominirovan na "Oskar" (Фильм по книге Светланы Алексиевич номинирован на "Оскар"), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://books.vremya.ru/main/1384-film-po-knige-svetlany-aleksievich-nominirovan-na-oskar.html>

LIBRAIRIE MOLLAT. *Lucile Bordes - 86, année blanche* [vidéo en ligne]. Youtube, 09/04/2016 [Consulté le 20 mai 2020] 1 vidéo, 4 min. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=odOOe5Q8wso&t=45s>

Sarcophage. In Larousse [en ligne], [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sarcophage/71002?q=sarcophage#70234>

Svetlana Alexievich wins Nobel Literature prize, *bbc.com*, [Consulté le 20 mai 2020] Disponible sur : <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34475251>

Teatr-Svetlana Аlekseevič (Театр-Светлана Алексеевич), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://alexievich.info/theaterru.html#t03>

The real Chernobyl HBO’s hit miniseries is ending, and here’s how its characters compare to their real-life counterparts, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <https://meduza.io/en/feature/2019/05/28/the-real-chernobyl>

Three Mile Island, *history.com*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.history.com/topics/1970s/three-mile-island>

Three Mile Island, history.com, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.history.com/topics/1970s/three-mile-island>

1. ici et au-delà : « Tchernobyl » signifie « la catastrophe de Tchernobyl », sauf indication contraire [↑](#footnote-ref-1)
2. la terminologie proposée par Thomas Pavel : Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 86. [↑](#footnote-ref-2)
3. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, coll. «Poétique», 2016, p. 11. [↑](#footnote-ref-3)
4. Marianna Boca, *Sur la mémoire dans la littérature d’après 1945, Anadiss*, 1(25), 2018, p.85-94. [↑](#footnote-ref-4)
5. Yurij Shcherbak, *Tchernobyl : dokumental'noe povestvovanie (Tchernobyl : récit documentaire)*, Moskva, Sovetskij pisatel, 1991. (Version originale) [↑](#footnote-ref-5)
6. Sur les particularités du genre de *La Supplication* voir *1.6.2 Le genre* dans *1.6* *« La supplication » de Tchernobyl* [↑](#footnote-ref-6)
7. Les exceptions sont les livres des coupables de l’accident : G. Medvedev *Cahier de Tchernobyl* (1987) et A. Dyatlov *Tchernobyl Comment c'était* (1995) qui nous semblent être important pour la connaissance de l’accident [↑](#footnote-ref-7)
8. Il est à noter que la liste n’est pas exhaustive, ce ne sont pas toutes les œuvres consacrées à la catastrophe, mais celles qui, à notre avis, présentent plus d’intérêt pour notre recherche. [↑](#footnote-ref-8)
9. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. [↑](#footnote-ref-9)
10. Mary Aulne, *Zone 2*, Paris, Yucca Editions, 2016. [↑](#footnote-ref-10)
11. Emmanuel Lepage, *Un printemps à Tchernobyl*, Paris, Futuropolis, 2012. [↑](#footnote-ref-11)
12. Version originale : Grigorij Medvedev, *Âdernyj zagar (Bronzage nucléaire)*, Moskva, Knižnaâ palata, 1990. [↑](#footnote-ref-12)
13. Version originale : Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (Sarcophage: tragédie), Moskva, Iskusstvo, 1987. [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. [↑](#footnote-ref-13)
14. Pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.5.2 Genre* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)* [↑](#footnote-ref-14)
15. Version originale: Vladimir Gubarev, Ivan Ptashnikov, et d’autre, *Fantom (Fantôme)*, Moskva, Molodaâ gvardiâ, 1989. [↑](#footnote-ref-15)
16. Michael Fichkin, *Tretij angel vostrubil... (Le troisième ange a sonné de la trompette)*, Moskva, KNIGA-SEFER, 2012. [↑](#footnote-ref-16)
17. Arnaud Tiercelin, *Pripiat Paradise: Journal intime d'un adolescent (Rester vivant)*, Paris, Editions Le Muscadier, 2017. [↑](#footnote-ref-17)
18. Morgan Audic, *De bonnes raisons de mourir*, Paris, Albin Michel, 2019. [↑](#footnote-ref-18)
19. Lucile Bordes, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016. [↑](#footnote-ref-19)
20. Aurélie Wellenstein, *La fille de Tchernobyl*, Paris, Maynard Jeunesse, 2016. [↑](#footnote-ref-20)
21. Aurélien Ducoudray, Christophe Alliel, *Les Chiens de Pripyat*, Paris, Bamboo, 2017. [↑](#footnote-ref-21)
22. Anatolij Kalachyov, *To ne skazka - zhizni by`l`! (Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité!)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 2011. [↑](#footnote-ref-22)
23. Vladimir Yavorivskij, *Mariya s polyniyu v konce stoletiya (Maria avec l'absinthe à la fin du siècle)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 1991. [↑](#footnote-ref-23)
24. Traduction en français du Chanoine Crampon, Chapitre 8 – Apocalypse de Saint Jean –Catholique.org. [consulté le 8 avril 2020] Disponible sur <https://bible.catholique.org/apocalypse-de-saint-jean/3491-chapitre-8> [↑](#footnote-ref-24)
25. Ivan Shamyakin, *Zlaya zvezda (Étoile méchante)*, Kiev, Mastaczkaya lіtaratura, 1993. [↑](#footnote-ref-25)
26. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, coll. «Poétique», 2016, p. 360. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ibid., p. 360. [↑](#footnote-ref-27)
28. Terence Parsons, *Nonexistent objects*, New Heaven, Yale University Press, 1980.pp. 50-59. [↑](#footnote-ref-28)
29. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, pp.41-42 [↑](#footnote-ref-29)
30. Uri Margolin, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873) [↑](#footnote-ref-30)
31. Uri Margolin, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873) [↑](#footnote-ref-31)
32. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. [↑](#footnote-ref-32)
33. Mary Aulne, *Zone 2*, Paris, Yucca Editions, 2016. [↑](#footnote-ref-33)
34. Emmanuel Lepage, *Un printemps à Tchernobyl*, Paris, Futuropolis, 2012. [↑](#footnote-ref-34)
35. Version originale : Grigorij Medvedev, *Âdernyj zagar (Bronzage nucléaire)*, Moskva, Knižnaâ palata, 1990. [↑](#footnote-ref-35)
36. Version originale : Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (Sarcophage: tragédie), Moskva, Iskusstvo, 1987. [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. [↑](#footnote-ref-36)
37. Pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.5.2 Genre* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)* [↑](#footnote-ref-37)
38. Version originale: Vladimir Gubarev, Ivan Ptashnikov, et d’autre, *Fantom (Fantôme)*, Moskva, Molodaâ gvardiâ, 1989. [↑](#footnote-ref-38)
39. Michael Fichkin, *Tretij angel vostrubil... (Le troisième ange a sonné de la trompette)*, Moskva, KNIGA-SEFER, 2012. [↑](#footnote-ref-39)
40. Arnaud Tiercelin, *Pripiat Paradise: Journal intime d'un adolescent (Rester vivant)*, Paris, Editions Le Muscadier, 2017. [↑](#footnote-ref-40)
41. Morgan Audic, *De bonnes raisons de mourir*, Paris, Albin Michel, 2019. [↑](#footnote-ref-41)
42. Lucile Bordes, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016. [↑](#footnote-ref-42)
43. Aurélie Wellenstein, *La fille de Tchernobyl*, Paris, Maynard Jeunesse, 2016. [↑](#footnote-ref-43)
44. Aurélien Ducoudray, Christophe Alliel, *Les Chiens de Pripyat*, Paris, Bamboo, 2017. [↑](#footnote-ref-44)
45. Anatolij Kalachyov, *To ne skazka - zhizni by`l`! (Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité!)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 2011. [↑](#footnote-ref-45)
46. Vladimir Yavorivskij, *Mariya s polyniyu v konce stoletiya (Maria avec l'absinthe à la fin du siècle)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 1991. [↑](#footnote-ref-46)
47. Traduction en français du Chanoine Crampon, Chapitre 8 – Apocalypse de Saint Jean –Catholique.org. [consulté le 8 avril 2020] Disponible sur <https://bible.catholique.org/apocalypse-de-saint-jean/3491-chapitre-8> [↑](#footnote-ref-47)
48. Ivan Shamyakin, *Zlaya zvezda (Étoile méchante)*, Kiev, Mastaczkaya lіtaratura, 1993. [↑](#footnote-ref-48)
49. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, coll. «Poétique», 2016, p. 360. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ibid., p. 360. [↑](#footnote-ref-50)
51. Terence Parsons, *Nonexistent objects*, New Heaven, Yale University Press, 1980.pp. 50-59. [↑](#footnote-ref-51)
52. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, pp.41-42 [↑](#footnote-ref-52)
53. Uri Margolin, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873) [↑](#footnote-ref-53)
54. Uri Margolin, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873) [↑](#footnote-ref-54)
55. Barthélémy Courmont, 70 ANS – Hiroshima, objet littéraire au Japon, *nonfiction,fr*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://www.nonfiction.fr/article-7709-70_ans__hiroshima_objet_litteraire_au_japon.htm> [↑](#footnote-ref-55)
56. Ce qui ressemble beaucoup à *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* de l’écrivaine biélorusse Svetlana Aleksievitch, voir 1.6 *« La supplication » de Tchernobyl* [↑](#footnote-ref-56)
57. David Goodman, *After Apocalypse: Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki,* New York, Columbia University Press, 1986, p.34. [↑](#footnote-ref-57)
58. Backgrounder on the Three Mile Island Accident, rapport de l'Autorité de sûreté nucléaire américaine (NRC) sur l'accident de Three Mile Island, 11 août 2009. [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://www.nrc.gov/reading-rm/doc-collections/fact-sheets/3mile-isle.html> [↑](#footnote-ref-58)
59. Three Mile Island, *history.com*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.history.com/topics/1970s/three-mile-island> [↑](#footnote-ref-59)
60. Three Mile Island, history.com, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.history.com/topics/1970s/three-mile-island> [↑](#footnote-ref-60)
61. Grace Halden, *Three Mile Island: The Meltdown Crisis and Nuclear Power in American Popular Culture*, Routledge, 2017. [↑](#footnote-ref-61)
62. 5 ans après, l'effarant bilan de Fukushima..., *lepoint.fr*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.lepoint.fr/monde/fukushima-5-ans-apres-l-effarant-bilan-11-03-2016-2024557_24.php> [↑](#footnote-ref-62)
63. Rachel DiNitto, *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan’s Triple Disaster*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2019, p.121. [↑](#footnote-ref-63)
64. John Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp.376-378. [↑](#footnote-ref-64)
65. Lonna M. Malmsheimer, Three Mile Island: Fact, Frame, and Fiction, *American Quarterly*, vol. 38, no. 1, 1986, pp. 35–52. [Consulté le 5 juin 2020]. Disponible sur: [www.jstor.org/stable/2712592](http://www.jstor.org/stable/2712592) [↑](#footnote-ref-65)
66. Barthélémy Courmont, 70 ANS – Hiroshima, objet littéraire au Japon, *nonfiction,fr*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://www.nonfiction.fr/article-7709-70_ans__hiroshima_objet_litteraire_au_japon.htm> [↑](#footnote-ref-66)
67. Ce qui ressemble beaucoup à *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* de l’écrivaine biélorusse Svetlana Aleksievitch, voir 1.6 *« La supplication » de Tchernobyl* [↑](#footnote-ref-67)
68. David Goodman, *After Apocalypse: Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki,* New York, Columbia University Press, 1986, p.34. [↑](#footnote-ref-68)
69. Backgrounder on the Three Mile Island Accident, rapport de l'Autorité de sûreté nucléaire américaine (NRC) sur l'accident de Three Mile Island, 11 août 2009. [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://www.nrc.gov/reading-rm/doc-collections/fact-sheets/3mile-isle.html> [↑](#footnote-ref-69)
70. Three Mile Island, *history.com*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.history.com/topics/1970s/three-mile-island> [↑](#footnote-ref-70)
71. Three Mile Island, history.com, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.history.com/topics/1970s/three-mile-island> [↑](#footnote-ref-71)
72. Grace Halden, *Three Mile Island: The Meltdown Crisis and Nuclear Power in American Popular Culture*, Routledge, 2017. [↑](#footnote-ref-72)
73. 5 ans après, l'effarant bilan de Fukushima..., *lepoint.fr*, [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.lepoint.fr/monde/fukushima-5-ans-apres-l-effarant-bilan-11-03-2016-2024557_24.php> [↑](#footnote-ref-73)
74. Rachel DiNitto, *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan’s Triple Disaster*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2019, p.121. [↑](#footnote-ref-74)
75. John Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp.376-378. [↑](#footnote-ref-75)
76. Lonna M. Malmsheimer, Three Mile Island: Fact, Frame, and Fiction, *American Quarterly*, vol. 38, no. 1, 1986, pp. 35–52. [Consulté le 5 juin 2020]. Disponible sur: [www.jstor.org/stable/2712592](http://www.jstor.org/stable/2712592) [↑](#footnote-ref-76)
77. Version originale : Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (Саркофаг: трагедия), Moskva, Iskusstvo, 1987. [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. [↑](#footnote-ref-77)
78. Version originale: Vladimir Gubarev, *Moâ «Pravda». Bol'šie tajny bol'šoj gazety* (Моя «Правда». Большие тайны большой газеты) [consulté le 18 mai 2020]. Disponible sur <https://public.wikireading.ru/35771>, la traduction est à moi, Zakharova Daria [↑](#footnote-ref-78)
79. Version originale: Vladimir Gubarev, Moâ «Pravda». Bol'šie tajny bol'šoj gazety (Моя «Правда». Большие тайны большой газеты). Disponible sur <https://public.wikireading.ru/35771>, la traduction est à moi, Zakharova Daria [↑](#footnote-ref-79)
80. Il est à noter que ce n’est pas la seule image religieuse dans la pièce. On peut y trouver un petit dialogue suivant :

    LYUBOV : Toute l’herbe et les rivières … Empoisonnées… Elle délire ?

    PTITSYNA : C’est comme l’Apocalypse. Les gens se mettent à penser à Dieu et au diable.

    Cet échange nous renvoie à l’extrait de l’Apocalypse de Saint Jean déjà mentionnée. [↑](#footnote-ref-80)
81. Sarcophage. In Larousse [en ligne], [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sarcophage/71002?q=sarcophage#70234> [↑](#footnote-ref-81)
82. Catastrophe nucléaire de Tchernobyl. In *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [en ligne]. Fondation Wikimedia, 2003- [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Catastrophe_nucléaire_de_Tchernobyl#Construction_du_premier_sarcophage_et_décontamination_(14_mai_–_décembre_1986)> [↑](#footnote-ref-82)
83. Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (*Саркофаг: трагедия*), Moskva, Iskusstvo, 1987 (version originale). [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. La traduction est à moi, Zakharova Daria. [↑](#footnote-ref-83)
84. Ibid. [↑](#footnote-ref-84)
85. Ibid. [↑](#footnote-ref-85)
86. Ibid. [↑](#footnote-ref-86)
87. Ibid. [↑](#footnote-ref-87)
88. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. [↑](#footnote-ref-88)
89. Mary Aulne, *Zone 2*, Paris, Yucca Editions, 2016. [↑](#footnote-ref-89)
90. Emmanuel Lepage, *Un printemps à Tchernobyl*, Paris, Futuropolis, 2012. [↑](#footnote-ref-90)
91. Version originale : Grigorij Medvedev, *Âdernyj zagar (Bronzage nucléaire)*, Moskva, Knižnaâ palata, 1990. [↑](#footnote-ref-91)
92. Version originale : Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (Sarcophage: tragédie), Moskva, Iskusstvo, 1987. [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. [↑](#footnote-ref-92)
93. Pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.5.2 Genre* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)* [↑](#footnote-ref-93)
94. Version originale: Vladimir Gubarev, Ivan Ptashnikov, et d’autre, *Fantom (Fantôme)*, Moskva, Molodaâ gvardiâ, 1989. [↑](#footnote-ref-94)
95. Michael Fichkin, *Tretij angel vostrubil... (Le troisième ange a sonné de la trompette)*, Moskva, KNIGA-SEFER, 2012. [↑](#footnote-ref-95)
96. Arnaud Tiercelin, *Pripiat Paradise: Journal intime d'un adolescent (Rester vivant)*, Paris, Editions Le Muscadier, 2017. [↑](#footnote-ref-96)
97. Morgan Audic, *De bonnes raisons de mourir*, Paris, Albin Michel, 2019. [↑](#footnote-ref-97)
98. Lucile Bordes, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016. [↑](#footnote-ref-98)
99. Aurélie Wellenstein, *La fille de Tchernobyl*, Paris, Maynard Jeunesse, 2016. [↑](#footnote-ref-99)
100. Aurélien Ducoudray, Christophe Alliel, *Les Chiens de Pripyat*, Paris, Bamboo, 2017. [↑](#footnote-ref-100)
101. Anatolij Kalachyov, *To ne skazka - zhizni by`l`! (Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité!)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 2011. [↑](#footnote-ref-101)
102. Vladimir Yavorivskij, *Mariya s polyniyu v konce stoletiya (Maria avec l'absinthe à la fin du siècle)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 1991. [↑](#footnote-ref-102)
103. Traduction en français du Chanoine Crampon, Chapitre 8 – Apocalypse de Saint Jean –Catholique.org. [consulté le 8 avril 2020] Disponible sur <https://bible.catholique.org/apocalypse-de-saint-jean/3491-chapitre-8> [↑](#footnote-ref-103)
104. Ivan Shamyakin, *Zlaya zvezda (Étoile méchante)*, Kiev, Mastaczkaya lіtaratura, 1993. [↑](#footnote-ref-104)
105. Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, coll. «Poétique», 2016, p. 360. [↑](#footnote-ref-105)
106. Ibid., p. 360. [↑](#footnote-ref-106)
107. Terence Parsons, *Nonexistent objects*, New Heaven, Yale University Press, 1980.pp. 50-59. [↑](#footnote-ref-107)
108. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, pp.41-42 [↑](#footnote-ref-108)
109. Uri Margolin, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873) [↑](#footnote-ref-109)
110. Uri Margolin, The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative, *Style*, vol. 24, no. 3, 1990, pp. 453–468. [Consulté le 5 juin 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/42945873](http://www.jstor.org/stable/42945873) [↑](#footnote-ref-110)
111. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. [↑](#footnote-ref-111)
112. Mary Aulne, *Zone 2*, Paris, Yucca Editions, 2016. [↑](#footnote-ref-112)
113. Emmanuel Lepage, *Un printemps à Tchernobyl*, Paris, Futuropolis, 2012. [↑](#footnote-ref-113)
114. Version originale : Grigorij Medvedev, *Âdernyj zagar (Bronzage nucléaire)*, Moskva, Knižnaâ palata, 1990. [↑](#footnote-ref-114)
115. Version originale : Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (Sarcophage: tragédie), Moskva, Iskusstvo, 1987. [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. [↑](#footnote-ref-115)
116. Pour l’analyse plus détaillé de ce titre voir *1.5.2 Genre* dans *1.5 La pièce de Tchernobyl : Sarcophage (1987)* [↑](#footnote-ref-116)
117. Version originale: Vladimir Gubarev, Ivan Ptashnikov, et d’autre, *Fantom (Fantôme)*, Moskva, Molodaâ gvardiâ, 1989. [↑](#footnote-ref-117)
118. Michael Fichkin, *Tretij angel vostrubil... (Le troisième ange a sonné de la trompette)*, Moskva, KNIGA-SEFER, 2012. [↑](#footnote-ref-118)
119. Arnaud Tiercelin, *Pripiat Paradise: Journal intime d'un adolescent (Rester vivant)*, Paris, Editions Le Muscadier, 2017. [↑](#footnote-ref-119)
120. Morgan Audic, *De bonnes raisons de mourir*, Paris, Albin Michel, 2019. [↑](#footnote-ref-120)
121. Lucile Bordes, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016. [↑](#footnote-ref-121)
122. Aurélie Wellenstein, *La fille de Tchernobyl*, Paris, Maynard Jeunesse, 2016. [↑](#footnote-ref-122)
123. Aurélien Ducoudray, Christophe Alliel, *Les Chiens de Pripyat*, Paris, Bamboo, 2017. [↑](#footnote-ref-123)
124. Anatolij Kalachyov, *To ne skazka - zhizni by`l`! (Ce n'est pas un conte - la vie est devenue réalité!)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 2011. [↑](#footnote-ref-124)
125. Vladimir Yavorivskij, *Mariya s polyniyu v konce stoletiya (Maria avec l'absinthe à la fin du siècle)*, Moskva, Sovetskij pisatel`, 1991. [↑](#footnote-ref-125)
126. Traduction en français du Chanoine Crampon, Chapitre 8 – Apocalypse de Saint Jean –Catholique.org. [consulté le 8 avril 2020] Disponible sur <https://bible.catholique.org/apocalypse-de-saint-jean/3491-chapitre-8> [↑](#footnote-ref-126)
127. Ivan Shamyakin, *Zlaya zvezda (Étoile méchante)*, Kiev, Mastaczkaya lіtaratura, 1993. [↑](#footnote-ref-127)
128. Svetlana Alexievitch, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse,* trad. du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Édition J’ai lu, coll. « Documents », 2006. Version originale : Svetlana Aleksievič, *Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).]* Moskva, Èksto-Press, 2001. [↑](#footnote-ref-128)
129. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-129)
130. Jean-François Bouthors, Svetlana Alexievitch: Le Nobel D'une Humanité Dans Les Décombres, *Esprit*, №422 (2), 2016, pp. 123–125, [Consulté le 17 mai 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/44136468](http://www.jstor.org/stable/44136468) [↑](#footnote-ref-130)
131. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-131)
132. Svetlana Alexievich, Keith Gessen, *Voices from Chernobyl: The Oral History of the Nuclear Disaster*, Dublin, Dalkey Archive Press, 2005. [↑](#footnote-ref-132)
133. Sonu Saini, Revisiting the world of Chernobyl' after the nuclear disaster through 'testimonials' : an analysis of “The voices from Chernobyl: a chronicle of the future” by S. Alexievich.” *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 1092–1098, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/44156309](http://www.jstor.org/stable/44156309) [↑](#footnote-ref-133)
134. Frédérik Detue, Noter Le Futur : Témoignage Et Politique Suivant Svetlana Alexievitch, *Littérature*, no. 168, 2012, pp. 85–102, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/24397020](http://www.jstor.org/stable/24397020) [↑](#footnote-ref-134)
135. Sonu Saini, Revisiting the world of Chernobyl' after the nuclear disaster through 'testimonials' : an analysis of “The voices from Chernobyl: a chronicle of the future” by S. Alexievich.” *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 1092–1098, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/44156309](http://www.jstor.org/stable/44156309) [↑](#footnote-ref-135)
136. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme : 3. Le Système totalitaire*, trad. Fr., Le Seuil, 1972, p.89. [↑](#footnote-ref-136)
137. Jean-François Bouthors, Svetlana Alexievitch: Le Nobel D'une Humanité Dans Les Décombres, *Esprit*, №422 (2), 2016, pp. 123–125, [Consulté le 17 mai 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/44136468](http://www.jstor.org/stable/44136468) [↑](#footnote-ref-137)
138. Sonu Saini, « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22. [↑](#footnote-ref-138)
139. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de genres de discours*, Moscou, Les dictionnaires russes, 1996. pp.159–206. [↑](#footnote-ref-139)
140. Sonu Saini, « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22. [↑](#footnote-ref-140)
141. Svetlana Volkova, Principes et techniques pour exprimer la position de l'auteur dans la fiction et la prose documentaire, *Bulletin de l'Université pédagogique d'État de Tchouvachie de I.Ya. Yakovlev*, №1 (85), 2015, pp. 26-31. [↑](#footnote-ref-141)
142. Svetlana Romanova, Le contexte historique de la formation de la métagenre de littérature docu-fictionnelle dans la prose russophone contemporaine du Bélarus, *Bulletin de l'Université Volzhsky de V.N. Tatishchev*, vol. 1, №1 (31), 2020, pp. 74-88. [↑](#footnote-ref-142)
143. Chronique. In *Larousse* [en ligne], [consulté le 18 mai 2020]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835?q=chronique#15696> [↑](#footnote-ref-143)
144. Sonu Saini, « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22. [↑](#footnote-ref-144)
145. Alexandr Tone, Tendances dans le développement de la prose docu-fictionnelle russe contemporaine, *Langue et littérature russes dans l'espace européen: état actuel et perspectives du développement: matériel du congrès scientifique international*, Saint Petersburg, NIRS; Grenade, Université de Grenade, 2007, pp. 278–283. [↑](#footnote-ref-145)
146. Svetlana Alexievitch, *la Fin de l’homme rouge ou le Temps du désenchantement*, traduit du russe par Sophie Benech, Arles, Actes Sud, 2013. [↑](#footnote-ref-146)
147. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-147)
148. Version originale : Svetlana Aleksievič, Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).] Moskva, Èksto-Press, 2001. Ici et au-delà la traduction est à moi, Zakharova Daria, sauf indication contraire. [↑](#footnote-ref-148)
149. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-149)
150. Svetlana Alexievitch, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse,* trad. du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Édition J’ai lu, coll. « Documents », 2006. Version originale : Svetlana Aleksievič, *Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).]* Moskva, Èksto-Press, 2001. [↑](#footnote-ref-150)
151. Version originale : Svetlana Aleksievič, Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).] Moskva, Èksto-Press, 2001. [↑](#footnote-ref-151)
152. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-152)
153. Fil'm po knige Svetlany Аleksievič nominirovan na "Oskar" (Фильм по книге Светланы Алексиевич номинирован на "Оскар"), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://books.vremya.ru/main/1384-film-po-knige-svetlany-aleksievich-nominirovan-na-oskar.html> [↑](#footnote-ref-153)
154. Bön för Tjernobyl av Svetlana Aleksijevitj 1999, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <https://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=1384755> [↑](#footnote-ref-154)
155. Teatr-Svetlana Аlekseevič (Театр-Светлана Алексеевич), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://alexievich.info/theaterru.html#t03> [↑](#footnote-ref-155)
156. ELENA ou la mémoire du futur, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://www.brut-de-beton.net/telechargement/DOSSIERpresseELENA.pdf> [↑](#footnote-ref-156)
157. ČАRNOBYL'SKАÂ MАLІTVА (ЧАРНОБЫЛЬСКАЯ МАЛІТВА), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://rtbd.by/project/charnobylskaja-malitva/> [↑](#footnote-ref-157)
158. The real Chernobyl HBO’s hit miniseries is ending, and here’s how its characters compare to their real-life counterparts, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <https://meduza.io/en/feature/2019/05/28/the-real-chernobyl> [↑](#footnote-ref-158)
159. LIBRAIRIE MOLLAT. *Lucile Bordes - 86, année blanche* [vidéo en ligne]. Youtube, 09/04/2016 [Consulté le 20 mai 2020] 1 vidéo, 4 min. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=odOOe5Q8wso&t=45s> [↑](#footnote-ref-159)
160. Svetlana Alexievich wins Nobel Literature prize, *bbc.com*, [Consulté le 20 mai 2020] Disponible sur : <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34475251> [↑](#footnote-ref-160)
161. «Nas učat tol'ko tomu, kak umeret' za Rodinu» Bol'šoe interv'û Svetlany Аleksievič — o složnyh otnošeniâh s geroâmi i kul'ture bez lûbvi («Нас учат только тому, как умереть за Родину» Большое интервью Светланы Алексиевич — о сложных отношениях с героями и культуре без любви), *meduza.io*, [Consulté le 20 mai 2020] Disponible sur : <https://meduza.io/feature/2020/02/18/ya-vsyu-zhizn-prozhila-v-strane-politsaev>, la traduction est à moi, Zakharova Daria. [↑](#footnote-ref-161)
162. Version originale : Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (Саркофаг: трагедия), Moskva, Iskusstvo, 1987. [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. [↑](#footnote-ref-162)
163. Version originale: Vladimir Gubarev, *Moâ «Pravda». Bol'šie tajny bol'šoj gazety* (Моя «Правда». Большие тайны большой газеты) [consulté le 18 mai 2020]. Disponible sur <https://public.wikireading.ru/35771>, la traduction est à moi, Zakharova Daria [↑](#footnote-ref-163)
164. Version originale: Vladimir Gubarev, Moâ «Pravda». Bol'šie tajny bol'šoj gazety (Моя «Правда». Большие тайны большой газеты). Disponible sur <https://public.wikireading.ru/35771>, la traduction est à moi, Zakharova Daria [↑](#footnote-ref-164)
165. Il est à noter que ce n’est pas la seule image religieuse dans la pièce. On peut y trouver un petit dialogue suivant :

     LYUBOV : Toute l’herbe et les rivières … Empoisonnées… Elle délire ?

     PTITSYNA : C’est comme l’Apocalypse. Les gens se mettent à penser à Dieu et au diable.

     Cet échange nous renvoie à l’extrait de l’Apocalypse de Saint Jean déjà mentionnée. [↑](#footnote-ref-165)
166. Sarcophage. In Larousse [en ligne], [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sarcophage/71002?q=sarcophage#70234> [↑](#footnote-ref-166)
167. Catastrophe nucléaire de Tchernobyl. In *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [en ligne]. Fondation Wikimedia, 2003- [consulté le 3 juin 2020]. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Catastrophe_nucléaire_de_Tchernobyl#Construction_du_premier_sarcophage_et_décontamination_(14_mai_–_décembre_1986)> [↑](#footnote-ref-167)
168. Vladimir Gubarev, *Sarkofag : Tragediâ* (*Саркофаг: трагедия*), Moskva, Iskusstvo, 1987 (version originale). [consulté le 7 juin 2020]. Disponible sur <http://lib.ru/PROZA/GUBAREW/sarkofag.txt>. La traduction est à moi, Zakharova Daria. [↑](#footnote-ref-168)
169. Ibid. [↑](#footnote-ref-169)
170. Ibid. [↑](#footnote-ref-170)
171. Ibid. [↑](#footnote-ref-171)
172. Ibid. [↑](#footnote-ref-172)
173. Svetlana Alexievitch, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse,* trad. du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Édition J’ai lu, coll. « Documents », 2006. Version originale : Svetlana Aleksievič, *Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).]* Moskva, Èksto-Press, 2001. [↑](#footnote-ref-173)
174. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-174)
175. Jean-François Bouthors, Svetlana Alexievitch: Le Nobel D'une Humanité Dans Les Décombres, *Esprit*, №422 (2), 2016, pp. 123–125, [Consulté le 17 mai 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/44136468](http://www.jstor.org/stable/44136468) [↑](#footnote-ref-175)
176. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-176)
177. Svetlana Alexievich, Keith Gessen, *Voices from Chernobyl: The Oral History of the Nuclear Disaster*, Dublin, Dalkey Archive Press, 2005. [↑](#footnote-ref-177)
178. Sonu Saini, Revisiting the world of Chernobyl' after the nuclear disaster through 'testimonials' : an analysis of “The voices from Chernobyl: a chronicle of the future” by S. Alexievich.” *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 1092–1098, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/44156309](http://www.jstor.org/stable/44156309) [↑](#footnote-ref-178)
179. Frédérik Detue, Noter Le Futur : Témoignage Et Politique Suivant Svetlana Alexievitch, *Littérature*, no. 168, 2012, pp. 85–102, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/24397020](http://www.jstor.org/stable/24397020) [↑](#footnote-ref-179)
180. Sonu Saini, Revisiting the world of Chernobyl' after the nuclear disaster through 'testimonials' : an analysis of “The voices from Chernobyl: a chronicle of the future” by S. Alexievich.” *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 73, 2012, pp. 1092–1098, [Consulté le 17 mai 2020]. Disponible sur [www.jstor.org/stable/44156309](http://www.jstor.org/stable/44156309) [↑](#footnote-ref-180)
181. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme : 3. Le Système totalitaire*, trad. Fr., Le Seuil, 1972, p.89. [↑](#footnote-ref-181)
182. Jean-François Bouthors, Svetlana Alexievitch: Le Nobel D'une Humanité Dans Les Décombres, *Esprit*, №422 (2), 2016, pp. 123–125, [Consulté le 17 mai 2020], Disponible sur [www.jstor.org/stable/44136468](http://www.jstor.org/stable/44136468) [↑](#footnote-ref-182)
183. Sonu Saini, « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22. [↑](#footnote-ref-183)
184. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de genres de discours*, Moscou, Les dictionnaires russes, 1996. pp.159–206. [↑](#footnote-ref-184)
185. Sonu Saini, « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22. [↑](#footnote-ref-185)
186. Svetlana Volkova, Principes et techniques pour exprimer la position de l'auteur dans la fiction et la prose documentaire, *Bulletin de l'Université pédagogique d'État de Tchouvachie de I.Ya. Yakovlev*, №1 (85), 2015, pp. 26-31. [↑](#footnote-ref-186)
187. Svetlana Romanova, Le contexte historique de la formation de la métagenre de littérature docu-fictionnelle dans la prose russophone contemporaine du Bélarus, *Bulletin de l'Université Volzhsky de V.N. Tatishchev*, vol. 1, №1 (31), 2020, pp. 74-88. [↑](#footnote-ref-187)
188. Chronique. In *Larousse* [en ligne], [consulté le 18 mai 2020]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/15835?q=chronique#15696> [↑](#footnote-ref-188)
189. Sonu Saini, « La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse » d’Alexievitch. Le problème du genre. *Bulletin de l'Université d'État de Tomsk. Études culturelles et, et d’art*, no. 2 (10), 2013, pp. 17-22. [↑](#footnote-ref-189)
190. Alexandr Tone, Tendances dans le développement de la prose docu-fictionnelle russe contemporaine, *Langue et littérature russes dans l'espace européen: état actuel et perspectives du développement: matériel du congrès scientifique international*, Saint Petersburg, NIRS; Grenade, Université de Grenade, 2007, pp. 278–283. [↑](#footnote-ref-190)
191. Svetlana Alexievitch, *la Fin de l’homme rouge ou le Temps du désenchantement*, traduit du russe par Sophie Benech, Arles, Actes Sud, 2013. [↑](#footnote-ref-191)
192. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-192)
193. Version originale : Svetlana Aleksievič, Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).] Moskva, Èksto-Press, 2001. Ici et au-delà la traduction est à moi, Zakharova Daria, sauf indication contraire. [↑](#footnote-ref-193)
194. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-194)
195. Svetlana Alexievitch, *La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse,* trad. du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, Édition J’ai lu, coll. « Documents », 2006. Version originale : Svetlana Aleksievič, *Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).]* Moskva, Èksto-Press, 2001. [↑](#footnote-ref-195)
196. Version originale : Svetlana Aleksievič, Cinkovye malčiki. [Černobyl’skaā molitva (Hronika buduśego).] Moskva, Èksto-Press, 2001. [↑](#footnote-ref-196)
197. Svetlana Romanova, Ontologie et poétique de la fiction et de la prose documentaire de S. Aleksievich (La supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse), *Moniteur de l’Université de Perm*, Perm, 2019, vol. 11, №1, pp. 130-139. [↑](#footnote-ref-197)
198. Fil'm po knige Svetlany Аleksievič nominirovan na "Oskar" (Фильм по книге Светланы Алексиевич номинирован на "Оскар"), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://books.vremya.ru/main/1384-film-po-knige-svetlany-aleksievich-nominirovan-na-oskar.html> [↑](#footnote-ref-198)
199. Bön för Tjernobyl av Svetlana Aleksijevitj 1999, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <https://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=1384755> [↑](#footnote-ref-199)
200. Teatr-Svetlana Аlekseevič (Театр-Светлана Алексеевич), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://alexievich.info/theaterru.html#t03> [↑](#footnote-ref-200)
201. ELENA ou la mémoire du futur, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://www.brut-de-beton.net/telechargement/DOSSIERpresseELENA.pdf> [↑](#footnote-ref-201)
202. ČАRNOBYL'SKАÂ MАLІTVА (ЧАРНОБЫЛЬСКАЯ МАЛІТВА), [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <http://rtbd.by/project/charnobylskaja-malitva/> [↑](#footnote-ref-202)
203. The real Chernobyl HBO’s hit miniseries is ending, and here’s how its characters compare to their real-life counterparts, [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible sur : <https://meduza.io/en/feature/2019/05/28/the-real-chernobyl> [↑](#footnote-ref-203)
204. LIBRAIRIE MOLLAT. *Lucile Bordes - 86, année blanche* [vidéo en ligne]. Youtube, 09/04/2016 [Consulté le 20 mai 2020] 1 vidéo, 4 min. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=odOOe5Q8wso&t=45s> [↑](#footnote-ref-204)
205. Svetlana Alexievich wins Nobel Literature prize, *bbc.com*, [Consulté le 20 mai 2020] Disponible sur : <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34475251> [↑](#footnote-ref-205)
206. «Nas učat tol'ko tomu, kak umeret' za Rodinu» Bol'šoe interv'û Svetlany Аleksievič — o složnyh otnošeniâh s geroâmi i kul'ture bez lûbvi («Нас учат только тому, как умереть за Родину» Большое интервью Светланы Алексиевич — о сложных отношениях с героями и культуре без любви), *meduza.io*, [Consulté le 20 mai 2020] Disponible sur : <https://meduza.io/feature/2020/02/18/ya-vsyu-zhizn-prozhila-v-strane-politsaev>, la traduction est à moi, Zakharova Daria. [↑](#footnote-ref-206)
207. Julia Voznesenskaya, *Zvezda Černobyl'*, Moskva, Veče, 2019. [↑](#footnote-ref-207)
208. Lucile Bordes, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016. [↑](#footnote-ref-208)
209. Julia Voznesenskaya, *Zvezda Černobyl'*, Moskva, Veče, 2019, p. 34. La traduction est à moi, Zakharova Daria. [↑](#footnote-ref-209)
210. Lucile Bordes*, 86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016, p. 119. [↑](#footnote-ref-210)
211. Ibid., p.64. [↑](#footnote-ref-211)
212. Ibid., p. 126. [↑](#footnote-ref-212)
213. Ibid., p.85. [↑](#footnote-ref-213)
214. Ibid., p. 117. [↑](#footnote-ref-214)
215. Ibid., p. 53. [↑](#footnote-ref-215)
216. Ibid., p.131. [↑](#footnote-ref-216)
217. Julia Voznesenskaya, *Zvezda Černobyl'*, Moskva, Veče, 2019. [↑](#footnote-ref-217)
218. Lucile Bordes, *86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016. [↑](#footnote-ref-218)
219. Julia Voznesenskaya, *Zvezda Černobyl'*, Moskva, Veče, 2019, p. 34. La traduction est à moi, Zakharova Daria. [↑](#footnote-ref-219)
220. Lucile Bordes*, 86, année blanche*, Paris, Liana Levi, 2016, p. 119. [↑](#footnote-ref-220)
221. Ibid., p.64. [↑](#footnote-ref-221)
222. Ibid., p. 126. [↑](#footnote-ref-222)
223. Ibid., p.85. [↑](#footnote-ref-223)
224. Ibid., p. 117. [↑](#footnote-ref-224)
225. Ibid., p. 53. [↑](#footnote-ref-225)
226. Ibid., p.131. [↑](#footnote-ref-226)