Le reportage dans la Russie de Poutine : formes et stratégies

MARTINA MECCO

Plusieurs écrivains et écrivaines russes, ou originaires des anciennes républiques soviétiques, qui s'inscrivent dans le genre de la prose documentaire, jouissent aujourd'hui d'une reconnaissance internationale, à l'instar de Svetlana Alexievitch (Prix Nobel de littérature en 2015) ou d'Anna Politkovskaïa. Un exemple plus ancien est Vassili Grossman, dont l'activité journalistique constitue une source pour son écriture romanesque. Alors que, dans le contexte russe contemporain, nous constatons une production féconde de prose documentaire et, plus spécifiquement, de reportages, l'attention scientifique consacrée à ce genre et à son évolution au XXIe siècle demeure encore limitée. En effet, les études s'orientent principalement vers la période soviétique[1] ;

1. Voir Elena Mestergazi, « O termine 'dokumental'naja literatura' » [Le concept « littérature documentaire »], *Vestnik TGU*, 11, 2007, p. 174-177 ; *Ead.*, *Literatura non fikšn/non-fiction* [La littérature non-fiction], M., Sovpadenie, 2007 ; Nora Bukhs, « Žurnalistika ili literatura ? O publicističeskoj tendencii v sovetskoj proze 80-x godov » [Journalisme ou littérature ? Sur la tendance publiciste dans la prose soviétique des années 80], *Cahiers du monde russe et soviétique*, 28/2, 1987, p. 209-219, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://www.persee.fr/doc/cmr_0008-0160_1987_num_28_2_2113

Slavica Occitania, Toulouse, 63, 2026, p. 205-225.

on trouve néanmoins quelques analyses ciblées, notamment celles consacrées à l'œuvre de Svetlana Alexievitch[2].

En l'absence d'étude approfondie sur le reportage russe contemporain, nous proposons d'en examiner trois exemples récents afin d'apporter une première contribution à ce champ de recherche. Il s'agit de *Nous sommes les réfugiés* (*Èto my bežency*) de Valéri Paniouchkine, *Russie, mon pays bien aimé* (*Moja ljubimaja strana*) d'Elena Kostioutchenko et *Ôte ma peine* (*Unesi ty moë gore*) de Katerina Gordeïeva[3]. Cette sélection repose sur deux critères. Premièrement, ces ouvrages furent tous trois publiés après le déclenchement de la guerre à grande échelle en Ukraine ; deuxièmement, ils traitent de faits en rapport direct avec la guerre. L'ouvrage de V. Paniouchkine est consacré aux réfugiés ukrainiens et russes ayant émigré après le 24 février 2022, celui d'E. Kostioutchenko contient un reportage dédié aux effets de la guerre dans la région de Mykolaïv[4], enfin, le livre de K. Gordeïeva se fonde sur une série de rencontres avec des réfugiés ayant quitté l'Ukraine en raison de la guerre. Nous montrerons que ces trois textes, dont la narration se trouve fortement déterminée par le contexte géopolitique, présentent des conditions de genèse éditoriale et des styles d'écriture très différents.

---

2. Voir Iryna Shylnikova, « La prosa documentale di Svetlana Aleksievič. Tra reportage e memoir collettivo », *Fabrica Litterarum Polono-Italica*, 2/6, 2023, p. 1-18 et Sergej Ušakin, « Osolki voennoj pamjati. "Vse, čto ostalos' ot takogo užasa ?" » [Les éclats de la mémoire de la guerre : « Tout ce qui reste d'une telle horreur ? »], *NLO*, 93, 2008, p. 234-241.

3. Valerij Panjuškin, *Èto my bežency* [Nous sommes les réfugiés], Riga, Brīvās Universitātes izdevniecība, 2022, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://freeuniversity.pubpub.org/pub/p5-5/release/1 ; Elena Kostjučenko, *Moja ljubimaja strana* [Mon pays bien-aimé], Riga, Meduza, 2023, traduit en français en 2024 par Anne-Marie Tatsis-Botton et Emma Lavigne, *Russie, mon pays bien-aimé*, Paris, Noir sur Blanc ; Katerina Gordeeva, *Unesi ty moë gore* [Ôte ma peine], Riga, Meduza, 2023.

4. Ce reportage fait partie de la « trilogie de la guerre », une série de quatre écrits publiés dans *Novaja Gazeta* : « My sejčas – kak Pol'ša v 39 godu » [Nous sommes comme la Pologne en 1939] (27 février 2022) ; « Bože moj, u menja kogda-to byla žizn'. Ja eë žila i ljubila » [Mon Dieu, j'ai eu une vie autrefois. Je l'ai vécue et je l'ai aimée] (5 mars 2022) ; « Nikolaev » (12 mars 2022) ; « Kak brali Xerson ? Glupost' ili predatel'stvo ? » [Comment ils ont pris Kherson ? Stupidité ou trahison ?] (27 mars 2022).

Après une brève introduction théorique, nous analyserons certains aspects des trois reportages retenus, en particulier leurs conditions éditoriales et leur structure. Nous nous intéresserons ensuite aux raisons qui conduisent ces journalistes à donner à leur activité professionnelle la forme littéraire du reportage – forme dont nous proposerons une définition. Nous montrerons enfin que ce choix générique revêt pour les auteurs des enjeux existentiels. Le corpus sur lequel repose cette analyse se compose également d'entretiens privés, ainsi que de matériaux numérisés, notamment des entretiens parus dans des revues et des rencontres enregistrées mises en ligne sur YouTube.

1. Le reportage russe contemporain : brève généalogie d'un genre

Définir le reportage n'est pas une tâche facile. Cette difficulté tient à la nature profondément dynamique et fluide de ce genre, qui ne se laisse pas facilement enfermer dans des catégories rigides[5]. Par ailleurs, le fait que le reportage évolue et revête des formes variées selon le contexte où il se développe appelle une étude particulièrement nuancée.

On peut évoquer, à titre d'exemple, la tradition du reportage littéraire polonais, généralement considérée comme la manifestation la plus étudiée et la plus connue du reportage en Europe, et dont l'origine est souvent rattachée à l'œuvre de Ryszard Kapuściński. S'il peut être appréhendé comme un phénomène d'ampleur nationale, il se caractérise néanmoins par des déclinaisons régionales, liées à des traditions locales spécifiques[6]. Le reportage ne constitue donc pas un genre unifié, mais plutôt un répertoire de formes qui varie considérablement selon les contextes locaux. Lorsque nous abordons la question du reportage russe, il est donc essentiel d'en souligner la spécificité et de

5. Sur les interférences entre reportage et littérature voir Myriam Boucharenc & Joëlle Deluche (éd.), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, 2001 ; Myriam Boucharenc, David Martens & Laurence van Nuijs, « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », *Interférences littéraires*, 7, 2011, 9-19 ; Paul Aron (éd.), *Les écrivains journalistes : dossier dirigé par Paul Aron*, *Textyles*, 2010, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://journals.openedition.org/textyles/84

6. Dario Prola, « Il fascino discreto della realtà : sulla fortuna del reportage polacco in Italia (1991-2021) », *Europa Orientalis*, 42, 2023, p. 71-88.

le différencier d'autres contextes, tels que le reportage allemand ou polonais déjà mentionné.

Cette distinction ne se limite pas uniquement à des aspects stylistiques ou au contexte historique ; elles tiennent aussi au fait que ces genres ont été pensés dans des environnements théoriques disparates. Durant la Guerre froide, les propositions théoriques développées par les chercheurs soviétiques au sujet du reportage diffèrent sensiblement, en effet, de celles élaborées par leurs homologues germanophones[7] ou polonais. À titre d'exemple, à l'époque soviétique, le reportage est généralement défini comme un genre à visée « informative » et « strictement objective », dans les limites des exigences idéologiques et journalistiques du régime. En revanche, dans les pays de langue allemande, la dimension subjective du reportage est également prise en compte, conduisant à une conception plus souple et hybride du genre.

Le genre du reportage a suscité l'intérêt des chercheurs soviétiques dès la fin des années 1950, mais ce n'est qu'au cours des années 1970 que l'on assiste à une véritable explosion de la réflexion sur sa forme et sa fonction[8]. En résumé, les travaux produits entre les années 1960 et 1980 soulignent que le reportage doit avoir pour but de représenter les événements en révélant leur « signification sociale » et adopter une perspective « objective ». Quand nous nous référons aux théories de l'époque soviétique, il convient d'apporter une précision supplémentaire. S'appuyant sur les travaux de Elena Mestergazi sur la littérature documentaire, dans son article « La prose documentaire de Svetlana Alexievitch. Entre reportage et mémoire collective », Iryna Shylnikova rappelle en effet que, dans le contexte soviétique puis post-soviétique, le reportage narratif a été défini comme un sous-genre de la « prose documentaire » ou de la « narration documentaire[9] ».

---

7. Voir Julia Urakčeeva, « Žanr reportaža v rossijskoj i nemeckoj žurnalistike. Istorija i sovremennoe sostojanie » [Le genre du reportage dans le journalisme russe et allemand. Histoire et état actuel], 2003, URL [consultée le 4 avril 2025] : http://www.mediasprut.ru/jour/theorie/genre/report-his.shtml et Horst Pöttker, Alla Bespalova & Jewgenij Kornilov (éd.), *Journalistische Genres in Deutschland und Russland*, Cologne, von Halem, 2010.

8. Voir les notes 1 et 2.

9. Iryna Shylnikova, « La prosa documentale di Svetlana Aleksievič. Tra reportage e memoir collettivo », *op. cit.*, p. 2.

Nous avons déjà remarqué la difficulté de tracer les limites génériques du reportage en raison de son caractère fluide. La définition du reportage se complique encore du fait qu'il est ardu de cerner son objet, la limite entre ce qui relève du « réel » et de la « fiction » apparaissant comme perméable. Travaillant sur cette frontière mouvante, le reportage est un genre en perpétuelle mutation, subissant l'influence d'autres types de textes qui brouillent également la frontière entre les deux domaines : autobiographie, biographie, autofiction. Sur le rapport entre la littérature documentaire et la fiction, la critique littéraire Lidia Ginzburg, élève des formalistes comme Iouri Tynianov ou Boris Eikhenbaum, publie en 1970 dans la revue *Voprosy literatury* [Questions de littérature] un article intitulé « De la littérature documentaire et les principes de construction du caractère[10] ». Bien que le reportage ne soit pas explicitement mentionné dans son étude, les conclusions que Ginzburg développe dans cet essai peuvent néanmoins être appliquées à l'analyse qui suit. Son travail offre en effet un cadre théorique pertinent pour examiner la nature et les particularités de la littérature documentaire, y compris certaines de ses formes, comme le reportage, qui partagent avec elle des principes narratifs et structurels.

Dans son analyse, Ginzburg développe deux concepts apparemment opposés, la « prose documentaire » (*dokumental'naja proza*) et la « prose artistique » (*xudožestvennaja proza*). Elle affirme que la prose documentaire se distingue de la prose artistique en ce qu'il n'existe pas de « filtre esthétique » entre le texte et la réalité ; au contraire, c'est le principe de véridicité qui prédomine. D'ailleurs, ce principe d'authenticité n'empêche pas la valeur esthétique de la prose documentaire, valeur qui ne réside pas dans des ornements stylistiques :

> Pour qu'un texte ait une valeur esthétique, ce n'est pas la fiction qui est importante, mais une structure interne bien définie : la sélection et la combinaison créative d'éléments reflétés et transformés par la parole. Dans le contexte documentaire perçu esthétiquement, le fait de la vie subit une transformation profonde dans son expression

10. Lidija Ginzburg, « O dokumental'noj literature i principax postroenija xaraktera » [De la littérature documentaire et des principes de construction du caractère], *Voprosy literatury*, 7, 1970, p. 62-91, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://voplit.ru/article/o-dokumentalnoj-literature-i-printsipah-postroeniya-haraktera/?ysclid=m92hs57lf0699884083

même. Il ne s'agit pas d'ornements stylistiques ni d'une imagerie superficielle[11].

De fait, dès le début de son analyse, Ginzburg insiste sur la porosité des frontières entre la prose documentaire et d'autres formes littéraires dans le cadre de la poétique des genres, dans la continuité d'une pensée théorique initiée par Iouri Tynianov quelques décennies plus tôt dans son essai « L'évolution littéraire[12] ». Cette fluidité, nous le verrons, caractérise également le reportage russe contemporain, dont l'approche objectiviste héritée des habitudes de la presse marxiste se trouve mitigée par des apports nouveaux, issus d'autres traditions d'écriture. De plus, comme le relève Ginzburg, il est essentiel de souligner l'importance de la composante esthétique du reportage, qui ne saurait être réduite à sa seule fonction traditionnelle d'information. Loin d'être un simple « reflet » brut de la réalité, le reportage s'inscrit dans une dynamique où s'entrelacent véridicité et construction littéraire.

2. Publier en russe après février 2022 : quelques remarques

Les trois reportages analysés dans cet article ont tous été publiés après l'invasion russe à grande échelle de l'Ukraine. Ce fait historique ne constitue pas seulement un repère temporel, mais soulève également des enjeux d'édition : tous ces ouvrages ont été publiés hors de Russie. Les circonstances diverses de ces publications méritent d'être précisées, car leur examen éclaire le fonctionnement de cette nouvelle forme de tamizdat. La réapparition de ce terme dans la langue contemporaine doit par ailleurs susciter une réflexion. Dans un entretien publié en italien par le magazine en ligne *Andergraund rivista*, l'écrivaine Linor Goralik propose une réponse pragmatique à la question des comparaisons (que l'usage du mot tamizdat impose implicitement)

11. *Ibid.* : « Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация – отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом. В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт в самом своем выражении испытывает глубокие превращения. Речь идет не о стилистических украшениях и внешней образности. » (T.d.A.)

12. Jurij Tynjanov, « O literaturnoj evoljucii » [L'évolution littéraire] in A. Toddes, A. Čudakov & M. Čudakova (éd.), *Poètika. Istorija literatury, Kino*, M., Nauka, 1997, p. 270-281.

entre la situation littéraire et culturelle de la Russie contemporaine et celle de l'époque soviétique :

> Il me semble que la différence principale entre la protestation culturelle d'aujourd'hui et le mouvement dissident de l'époque soviétique réside tout d'abord dans la possibilité d'utiliser les innovations technologiques. Nous avons Internet, ce qui nous facilite grandement les choses : nous pouvons faire beaucoup plus, être bien plus efficaces. Malgré les blocages, malgré tout, il est aujourd'hui plus facile pour la protestation culturelle d'être entendue, et cela est essentiel. Ensuite, la protestation culturelle contemporaine s'exprime à travers une bien plus grande diversité de langages[13].

Deux aspects fondamentaux sont soulignés par Linor Goralik ici : d'une part, l'apparition de nouveaux outils et, d'autre part, l'origine d'un nouveau langage. Ces deux éléments permettent de construire un nouveau discours qui distingue la dissidence culturelle actuelle de la dissidence soviétique et qui émerge aussi dans les reportages analysés.

Lorsque Valéri Paniouchkine a rédigé *Èto my bežency* (*C'est nous les réfugiés*), entre mars et août 2022, l'ouvrage a d'abord paru en estonien, en suédois, puis en italien. La version originale russe, en revanche, n'a vu le jour qu'en 2023, à une époque où les maisons d'édition russes installées à l'étranger n'existaient pas encore sous leur forme actuelle (telle qu'on la connaît en 2025). L'auteur a donc dû chercher une solution alternative, et c'est la maison d'édition de l'Université indépendante de Riga qui a finalement publié le texte en russe. Le livre se présentait alors avec une mise en page « à l'ancienne », loin de l'esthétique graphique des ouvrages littéraires contemporains et rappelant davantage celle des publications universitaires.

Selon les éditions, le livre a paru sous des titres différents : *Èto my bežency* en russe, *L'heure du loup* (*Čas volka*) – expression désignant le moment de la nuit précédant l'aube et titre du premier chapitre – en italien, estonien et suédois, et *Displaced* aux États-Unis. Lorsque nous avons abordé cette question avec l'auteur lors d'une conversation privée, il a plaisanté : « Un livre, trois titres[14]. »

---

13. Linor Goralik, « Diffondere la resistenza. Intervista a Linor Goralik », *Andergraund Rivista*, 8, 2025, p. 175-180. Entretien avec Michela Romano. Version russe accordée par le magazine, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://www.andergraundrivista.com/2025/03/14/diffondere-la-resistenza-intervista-a-linor-goralik/

14. Conversation privée, 6 septembre 2024.

Le livre d'Elena Kostioutchenko, *Moja ljubimaja strana*, est d'abord paru en italien chez Einaudi Edizioni en avril 2023. À ce moment-là, la version russe n'existait encore que sous la forme d'un document Word. Ce n'est qu'en décembre 2023 que le livre a finalement été publié en russe, constituant ainsi la toute première publication de la maison d'édition du média indépendant en émigration Meduza.

Le livre de Katerina Gordeïeva a également été publié par Meduza et, presque simultanément, dans d'autres langues. Le cas de K. Gordeïeva est, peut-être, celui qui a connu le processus éditorial le plus classique : le livre est paru à un moment où les maisons d'édition spécialisées dans la littérature russe étaient bien implantées dans l'émigration[15].

Dans le champ littéraire russe en émigration, on peut distinguer quatre grandes stratégies éditoriales. La première repose sur des maisons d'édition généralistes, non spécialisées dans la littérature. La deuxième consiste à publier d'abord dans d'autres langues, avant de revenir au russe. La troisième est le fait de maisons d'édition créées spécifiquement dans le contexte de l'émigration russe. Enfin, la quatrième correspond à la publication simultanée dans plusieurs langues.

3. Macrostructure

L'analyse formelle des reportages suppose d'articuler deux niveaux complémentaires : celui de la macrostructure et celui de la microstructure. Par macrostructure, nous entendons l'œuvre dans sa globalité, en portant attention à l'organisation textuelle et à l'agencement des chapitres. Par microstructure, nous faisons référence au plan stylistique et à la manière dont les auteurs articulent le temps de la narration avec celui du témoignage.

Afin de faire «l'archéologie» de son reportage, nous avons demandé à Valéri Paniouchkine d'expliquer comment il écrit :

> Alors, comment ça se passe ? Il y a une sorte de plan. C'est exactement le même que celui de *L'archipel*. Oui, il y a l'arrestation, le transfert, la cellule, la zone, la fuite, la rébellion. Dans ma tête, il y a un plan approximatif. Ce que je veux raconter. Voici le début : les bombardements commencent. Voilà une personne qui se prépare.

15. Voir Aglaé Achechova, « Le "nouveau tamizdat" contre la censure et la guerre : l'effervescence de l'édition russophone hors frontières depuis le 24 février 2022 », *Connexe : les espaces postcommunistes en question(s)*, 10, 2024, p. 129-144.

> Voilà qu'il s'enfuit. Il arrive à la frontière. Quelqu'un lui vient en aide. Quelqu'un lui met des bâtons dans les roues. […] Il y a des éléments particuliers. Leur situation est unique. Et puis, enfin, il arrive, il s'installe, et le dernier chapitre parle en réalité du fait que ce qui arrive aux réfugiés ukrainiens nous arrive à nous aussi. Tout cela continue, en quelque sorte, à nous affecter. La guerre ne laisse personne dans la même vie qu'avant. Voilà, c'est ça, le plan. Et ce plan peut légèrement changer, être ajusté en cours de route, mais dans l'ensemble, c'est ça[16].

Se référant à Alexandre Soljenitsyne, figure centrale pour V. Paniouchkine, ce dernier décrit un archipel initial d'informations, fragments d'un puzzle qu'il doit et veut reconstituer. À ses yeux, la difficulté principale réside dans l'établissement de connexions entre ces éléments hétérogènes : faits, témoignages, actions, rapports, preuves. La lecture de *Èto my bežency* révèle, dès la table des matières, une organisation de type archipélagique. Chaque chapitre y explore un événement ou une problématique contribuant à la mosaïque de l'œuvre. Cette configuration se retrouve dans les deux autres ouvrages étudiés dans le cadre de cet article, et semble constituer une constante structurelle. Toutefois, cette constante n'opère qu'à un niveau macroscopique ; sur le plan microstructurel, les trois livres présentent des différences notables de composition.

Chaque chapitre est introduit par des exergues dans lesquelles V. Paniouchkine mentionne des personnalités ou des institutions appartenant aux cercles proches du Kremlin, telles que le ministère de la Défense de la Fédération de Russie ou son porte-parole Igor Konachenkov. Le choix d'insérer ces exergues révèle une position claire de la part de l'auteur. Dans la Russie contemporaine, où la propagande

16. Conversation privée, 6 septembre 2024 : « Ну, как? Вот есть некий план. Он абсолютно такой же, как у "Архипелага". Да, там арест, пересылка, камера, зона, побег, восстание. У меня в голове есть примерный план. Что я хочу рассказать. Вот начало, началась бомбардировка. Вот человек собирается. Вот он побежал. Вот он приехал на границу. Вот ему кто-то помогает. Вот ему кто-то мешает. […] Есть какие-то особенные. У них особенное положение. И потом он, наконец, приезжает, устраивается там, и последняя глава, собственно, про то, что это же самое происходит не только с украинскими беженцами, но и с нами тоже. Это все еще, ну, как бы, опрокидывается на нас. Война никого не оставляет в той же жизни, в которой он был прежде. Вот, собственно, план. И этот план, он может немножко меняться, корректироваться по ходу, но в целом он такой. » (T.d.A.)

domine l'ensemble des chaînes, ce geste constitue une forme d'opposition reposant sur des faits établis.

Les chapitres de *Moja ljubimaja strana* d'Elena Kostioutchenko n'ont pas été écrits spécifiquement en vue de la d'une publication en livre, à l'exception du dernier, qui est consacré à son expérience au sein du journal indépendant *Novaja Gazeta* : E. Kostioutchenko y raconte ses années en tant que reporter, avant que le journal ne ferme quelques semaines après l'invasion, fermeture qui fut perçue comme marquant symboliquement la fin de la liberté de la presse en Russie :

> Dans son discours pour le prix Nobel, il [Dmitri Mouratov, fondateur de l'association Memorial] parle de la guerre. Il la voit s'approcher et essaie de l'arrêter. Il n'y arrivera pas. Nous avons réussi à travailler trente-deux jours à compter du début de la guerre. Puis, *Novaja Gazeta* a reçu deux avertissements des autorités de censure, après quoi notre licence de diffusion devait nous être retirée. Sans licence on ne peut pas travailler. Espérant sauver le journal, nos collaborateurs ont voté la décision d'interrompre sa publication. Je n'ai pas voté. J'étais à la guerre. Notre licence nous a été enlevée quand même au bout de cinq mois. *Novaja Gazeta* a été poursuivie en justice. Elle a perdu tous les procès. *Novaja Gazeta* n'existe plus[17].

Les chapitres du volume sont constitués d'articles et de reportages préalablement publiés, principalement, dans *Novaja Gazeta*. L'ouvrage est dédié à Nougzar Mikeladze, cofondateur du journal et mentor d'Elena Kostioutchenko, comme elle l'a souvent affirmé lors de rencontres publiques. Pour composer son livre, elle a retenu les reportages qu'elle estimait les plus significatifs, construisant ainsi une fresque de thèmes et de situations qui s'entrecroisent dans un cadre plus large : offrir un regard rétrospectif sur l'évolution de la société russe au cours des vingt dernières années du pouvoir de Vladimir Poutine. La démarche d'E. Kostioutchenko ne se limite toutefois pas à

17. Elena Kostioutchenko, *Russie, mon pays bien aimé*, trad. de Anne-Marie Tatsis-Botton, Paris, Noir sur Blanc, 2024, p. 393 ; Elena Kostjučenko, *Moja ljubimaja strana*, *op. cit.*, p. 226 : « В своей нобелевской речи он говорит о войне. Он видит, как она приближается, и пытается ее остановить. У него не получится. Мы смогли проработать с начала войны 32 дня. Потом Новая получила два предупреждения цензурного агентства, дальше должны отобрать лицензию СМИ. Без лицензии работать нельзя. Сотрудники голосуют за то, чтобы приостановить выход газеты и так ее спасти. Я не голосовала. Я была на войне. Лицензию отобрали все равно, через пять месяцев. Новая газета судилась. Новая газета проиграла все суды. Новой газеты больше не существует. »

cette sélection : chaque chapitre s'ouvre sur une anecdote personnelle ou une brève réflexion.

Par exemple, le neuvième chapitre, qui couvre le début de la guerre dans le Donbass, inclut un article sur la difficile recherche du corps d'un soldat russe originaire de Rostov. Dans son préambule, E. Kostioutchenko réfléchit à la rupture qui s'est produite entre elle et sa mère en raison des questions politiques actuelles ; elle se remémore notamment leurs discussions amères au sujet de l'annexion de la Crimée ou de l'Euromaïdan. Cette division interne au sein des groupes familiaux est un phénomène répandu dans la Russie contemporaine[18]. Andreï Lochak en rend bien compte dans son documentaire *Liens brisés* (*Razryv svjazi*) sorti en 2022[19]. Dans l'introduction au neuvième chapitre, E. Kostioutchenko écrit :

> « Maman, à Maïdan, c'étaient des policiers qui tiraient. »
> « D'où tu sais ça ? »
> « Il y a des photos, des vidéos. »
> « Non, les terroristes ont tiré sur les policiers et dans la foule, et les policiers ont répliqué. Et maintenant les terroristes ont très bien pu aller en Crimée. En Crimée ! Quand il y a plein de Russes qui vivent là-bas et qu'ils parlent tous russe. Les nazis haïssent les Russes, ils vont les tuer. »
> « Encore la télé ? »
> « Et alors, la télé ! Ce sont aussi tes collègues, non ? »
> « Ce ne sont pas mes collègues. »
> « Alors tu n'es pas journaliste, si ce ne sont pas tes collègues. »
> Maman raccrochait, et moi j'allais fumer[20].

18. Voir Richard Rose & Ellen Carnaghan, « Generational Effects on Attitudes to Communist Regimes: A Comparative Analysis », *Post-Soviet Affairs*, 11, 1995, p. 28-56 ; Michael McFaul, « Generational Change in Russia », *Demokratizatsia*, 11, 2003, p. 64-78 ; Jeffrey Hahn & Igor Logvinenko, « Generational Differences in Russian Attitudes towards Democracy and the Economy », *Europe-Asia Studies*, 60, 2008, p. 1345-1369 et Alexander Tkhostov, Alexander M. Rikel & Margarita Ye. Vialkova, « Fake News through the Eyes of Three Generations of Russians: Differences and Similarities in Social Representations », *Psychology in Russia*, 15, 2022, p. 83-102.

19. Andrej Lošak, *Razryv svjazi* [Liens brisés], 98 minutes, chaîne YouTube « Nastojaŝee vremja », URL [consultée le 4 avril 2025] : https://www.youtube.com/watch?v=5qmQs2LbnaE&t=1s

20. Elena Kostiouchenko, *Russie, mon pays bien aimé*, *op. cit.*, p. 200 ; Elena Kostjučenko, *Moja ljubimaja strana*, *op. cit.*, p. 118 :

Dans cette décision de l'autrice d'insérer des préambules personnels, nous pouvons identifier trois fonctions. Du point de vue narratif, cette structure a pour but de créer une continuité entre les chapitres, qui, autrement, pourraient être déconnectés en raison de leur distance temporelle et thématique. La deuxième fonction est la nécessité d'éviter toute perspective diachronique et de réactualiser un texte précédemment publié. La troisième fonction, qui est la plus importante, est d'inscrire le discours dans le contexte historique, politique et social. Ce geste découle de la nécessité d'insérer également le point de vue principal de l'auteur, qui ne se contente plus d'être la voix qui transmet, mais devient l'une de ces voix qui composent la symphonie du reportage.

Le travail de Katerina Gordeïeva est également structuré en chapitres autonomes, chacun représentant un lieu différent dans sa géographie de la douleur, qui serpente de l'est à l'ouest, de la Russie à l'Espagne, voyage qui se termine dans le lieu d'origine de l'autrice, Rostov-sur-le-Don. Ce qui lie alors les chapitres du livre, c'est le thème du chemin. En ce qui concerne l'origine de l'œuvre, elle est le résultat d'un autre projet, à savoir le documentaire *L'homme et la guerre*[21], qui présente un plus grand nombre de témoins impliqués dans la guerre russe en Ukraine. D'un point de vue structurel, dans la version russe, chaque chapitre est introduit par des photographies sur laquelle est représentée la plaque de rue du lieu où K. Gordeïeva mène ses entretiens. Ces photographies ne sont pas conservées dans toutes

---

« — Мама, на Майдане стреляли полицейские.
— Откуда ты знаешь?
— Есть фотографии, есть видео.
— Нет, боевики стреляли в полицейских и просто в толпу, а полицейские им отвечали. А теперь боевики могли поехать в Крым. В Крым! А там столько русских живет, все говорят по-русски. Нацики русских ненавидят, будут их убивать.
— Опять телевизор?
— Ну и что, что телевизор! Там тоже твои коллеги работают.
— Они мне не коллеги.
— Тогда ты и сама не журналистка, раз они тебе не коллеги.
Мама вешала трубку, я шла курить. »

21. Katerina Gordeeva, *Čelovek i vojna* [L'homme et la guerre], 209 minutes, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://www.youtube.com/watch?v=neMkcSXHvfw

les traductions. Par exemple, dans la version italienne, elles n'ont pas été incluses. La présence de ces images aurait pu être interprétée comme une caractéristique de la dimension visuelle du livre. Cependant, cette hypothèse s'était avérée incorrecte : lors d'une discussion sur la genèse du livre, Katerina Gordeïeva a affirmé que ces photographies avaient en réalité été ajoutées par l'éditeur de Meduza et n'étaient que de simples photos téléchargées depuis Google Maps. Ce fait ne remet pas en cause l'hypothèse selon laquelle la composante visuelle est primordiale dans le cas de l'autrice, son activité en tant que reporter et activiste s'étant principalement concentrée sur la production vidéo, et non sur l'écriture. En effet, si l'on exclut *Il est temps de rompre la glace*[22], un dialogue avec Tchoulpan Khamatova publié en 2018, on peut dire qu'*Unesi ty moë gore* représente le premier ouvrage en prose de Katerina Gordeïeva. Même si les images choisies n'ont pas été choisies par l'autrice, cette dimension visuelle reste essentielle dans les reportages de K. Gordeïeva, comme le montre son travail photographique pour présenter ses interlocuteurs. Le reportage ne propose pas une présentation objective des témoins, pas plus qu'il ne les réduit à une identité figée. Les voix d'*Unesi ty moë gore* se dégagent des gestes mêmes des personnes interrogées ; c'est dans ces gestes où affleure la banalité tragiquement transformée par la guerre, que l'autrice canalise l'intégralité du drame vécu au quotidien. Par exemple, dès les premières lignes du septième chapitre, Irina, qui vit à Varsovie, est présentée en train de faire des courses au marché, autrement dit dans l'accomplissement d'un « rituel quotidien » :

> À Varsovie, Irina a commencé à aller au marché. C'est maintenant presque un rituel quotidien pour elle. Elle se réveille tôt, s'habille élégamment, se maquille et se poudre le visage. Puis, elle va au marché[23].

Dans ce passage, K. Gordeïeva inscrit la voix d'Irina dans l'espace du quotidien. L'autrice accorde une attention particulière à cette dimension dans l'ensemble de son œuvre. Elle ne force jamais cependant l'intimité de ceux qu'elle interviewe : il ne s'agit pas d'une intru-

22. Katerina Gordeeva & Čulpan Xamatova, *Vremja kolot' lëd* [Il est temps de rompre la glace], M., AST, 2018.

23. Katerina Gordeeva, *Unesi ty moë gore*, *op. cit.*, p. 95 : « В Варшаве Ирина стала ходить на рынок. Теперь это чуть ли не ежедневный ее ритуал. Она рано просыпается, одевается красиво, красит глаза и пудрит лицо. И идет на рынок. » (T.d.A.)

sion dans la sphère privée, mais plutôt d'un rapprochement, délicat et attentif. La gestuelle constitue un élément structurel du récit, qui se manifeste également dans les comptes rendus des conversations. Le onzième chapitre en fournit un exemple. L'interviewée, Irma, entre en scène par un geste simple, tandis qu'elle se tient près de la fenêtre : « Irma est assise face à la fenêtre, la tête légèrement inclinée sur le côté[24]. » Quelques lignes plus loin, K. Gordeïeva observe les gestes de son interlocutrice juste avant qu'elle ne prenne la parole : « Une cicatrice rose barre obliquement le front d'Irma, des cheveux au sourcil. Tout en réfléchissant, Irma la touche du bout des doigts. Ses doigts sont fins, presque transparents. "Froid", pensé-je. Mais en réalité, je n'en sais rien[25]. » Ces descriptions confèrent une dimension corporelle aux voix du livre, les rendant présentes dans l'espace, tangibles, afin que le public puisse en percevoir la posture, les gestes, jusqu'aux silences, qui sont eux aussi rendus explicites. Par exemple, dans le quatorzième chapitre, une question est posée à K. Gordeïeva :

> « Vous comprenez qui a bombardé ? »
> « Je comprends, bien sûr que je comprends. »
> *Silence*.
> Elle me regarde avec étonnement, puis demande très lentement :
> « Ici, on peut dire les choses telles qu'elles sont ? »
> « Oui, bien sûr, Sacha, allez-y. »
> « C'étaient les *rachistes*[26]. »
> *Silence*[27].

24. *Ibid.*, p. 165 : « Ирма сидит лицом к окну, немного склонив голову набок. » (T.d.A.)

25. *Ibid.* : « По диагонали от волос к брови через лоб Ирмы идет розовый шрам. Задумываясь, Ирма трогает его пальцами. Пальцы у нее тонкие, полупрозрачные. "Холодно" –, думаю я. Но на самом деле я не знаю. » (T.d.A.)

26. « Rachistes » (en russe *rašisty*) est un terme péjoratif formé par la fusion des mots « Russie » et « fascisme ». Il désigne principalement les soldats russes et les soutiens au régime de V. Poutine.

27. Katerina Gordeeva, *Unesi ty moë gore*, *op. cit.*, p. 215-216 : « "Вы понимает, кто бомбил ?" / Понимаю, конечно, понимаю." / *Пауза.* / Она смотрит на меня в изумлении, а потом очень медленно спрашивает. / "У вас можно говорить все как есть ?" / "Да, конечно, можно, Саша, говорите." / "Это были рашисты." / *Пауза.* » (T.d.A.)

4. Microstructure

En considérant la microstructure du texte, il est important de souligner une distinction entre deux moments distincts de l'écriture : le temps de la narration et le temps du témoignage. Le temps de la narration joue un rôle à la fois descriptif et structurel, car il assure la liaison entre les différentes parties du texte. Ce temps est celui où l'auteur présente les événements, décrit les situations et construit le fil conducteur de l'histoire. Il permet ainsi de relier les différents éléments du récit, en offrant une continuité tout en organisant le texte de manière cohérente.

En revanche, le temps du témoignage est celui où l'auteur devient le médiateur des voix des autres. Alors, l'auteur ne se limite pas à narrer une histoire, mais agit comme un porte-parole, transmettant les expériences et les témoignages de ceux qu'il a rencontrés. Ce témoignage peut être véhiculé de deux manières : directement, lorsque les paroles des témoins sont citées ou rapportées telles quelles, et indirectement, lorsque l'auteur interprète ou reformule les expériences des témoins tout en restant fidèle à leur essence. Ce processus permet à l'auteur d'introduire une dimension de subjectivité et de diversité des voix tout en inscrivant le récit dans un contexte plus large.

Si, dans le temps de la narration, on peut identifier un trait stylistique constant, dans celui du témoignage, on fait face à une véritable symphonie de styles – ou, pour reprendre les mots de Svetlana Alexievitch, à un roman des voix (*roman golosov*), une tendance à entendre le monde à travers les voix (*slyšat' mir čerez golosy*). Ces deux temps, narration et témoignage, ne sont pas autonomes, mais s'entrelacent continuellement dans le reportage, constituant ainsi sa caractéristique structurelle. Nous allons maintenant tenter de comprendre cette interaction dans les trois cas étudiés.

Nous pouvons affirmer que ces reportages sont écrits dans un style clair et direct, visant à être aussi accessible que possible au lecteur. Dans le cas de Valéri Paniouchkine, la dimension du témoignage est souvent indirecte, elle passe par le temps de la narration et y est intégrée. Par rapport aux deux autres reportages, le recours au discours direct apparaît limité. Cela reflète la méthode de travail de l'auteur : une phase initiale de collecte de données et d'informations provenant de différentes sources (témoignages, articles, déclarations) est suivie d'une systématisation du matériel récolté. On observe également la prévalence d'un rythme régulier, interrompu à des moments

précis lorsque la narration s'accélère. Lors des passages plus pathétiques, les phrases deviennent de plus en plus courtes, jusqu'à devenir nominales. Par exemple, dans le premier chapitre, on lit :

> Les militaires ne sont pas des gens très sensibles, les coïncidences historiques et les rimes poétiques ne les perturbent pas. Ils ont probablement entendu cette chanson interprétée par Mark Bernes ou Garik Soukatchiov : « […] à quatre heures précises, Kyiv a été bombardée, on nous a annoncé que la guerre avait commencé ». Ils l'ont entendue, mais ne ressentent pas que cette chanson célèbre n'est plus à propos de l'Allemagne, qui a attaqué l'Union soviétique vers quatre heures du matin le 22 juin 1941, mais de la Russie, qui a attaqué l'Ukraine vers quatre heures du matin le 24 février 2022. Le ministre des Affaires étrangères de Lettonie, Edgars Rinkēvičs, l'écrira d'ailleurs sur son Twitter : « Les Russes, cela vous concerne maintenant ». Le temps avant l'aube. L'heure du loup. L'Ukraine dort. Explosion ![28]

Comme on peut le voir dans cette citation, le discours se désagrège progressivement, augmentant la dimension pathétique du passage : d'un discours de nuance historique, l'auteur passe à un rythme de plus en plus rapide jusqu'au moment clé – le début des bombardements.

Dans les reportages d'Elena Kostioutchenko réunis dans *Moja ljubimaja strana*, le temps du témoignage prédomine sur celui de la narration. Nous voyons souvent l'auteur disparaître pour laisser place uniquement au témoin, qui devient la voix principale de la narration. Là encore, nous sommes face à un choix structurel rétrospectif. Dans beaucoup de ses rencontres avec le public, que l'on peut facilement trouver en ligne sur YouTube, E. Kostioutchenko réfléchit à la centralité des voix dans ses reportages. Pour elle, faire un reportage signifie donner une voix à ceux qui n'en ont pas, qu'il s'agisse des enfants à l'hôpital abandonné de Hovrino (HZB) ou des villageois le long de la

28. Valerij Panjuškin, *Èto my bežency*, *op. cit.* : « Военные не очень чувствительные люди, их не беспокоят исторические совпадения и поэтические рифмы. Они, наверное, слышали в исполнении Марка Бернеса или Гарика Сукачева: "… ровно в четыре часа Киев бомбили, нам объявили, что началась война". Слышали, но не чувствуют, что теперь эта знаменитая песня – не про Германию, которая напала на Советский Союз в пятом часу утра 22 июня 1941 года, а про Россию, которая напала на Украину в пятом часу утра 24 февраля 2022-го. Министр иностранных дел Латвии Эдгар Ринкевич так и напишет в своем твиттере: "Россияне, это теперь про вас". Время перед рассветом. Час волка. Украина спит. Взрыв! » (T.d.A.)

ligne Sapsan. La narration d'E. Kostioutchenko est concise et efficace, riche en figures de répétition et caractérisée par des phrases courtes – deux éléments qui créent un « rythme martelant ».

La microstructure du livre de K. Gordeïeva est caractérisée par un rythme narratif fondé sur l'ambiance. Les personnes sont liées à des objets, comme Inga dans le neuvième chapitre, qui apparaît en train de repasser :

> En mai 2022, Inga est tombée amoureuse du fer à repasser. Le fer se déplace à gauche, transformant ce qui est froissé et désordonné en quelque chose de lisse et chaud. […] Le fer se déplace de gauche à droite, laisse échapper de la vapeur et s'arrête. Inga me regarde. Je regarde les mains d'Inga qui tiennent le fer : avec des veines bleues saillantes et de longs doigts de musicienne, sur la main gauche, une alliance[29].

Le fer à repasser se révèle être un élément narratif central, voire le plus déterminant sur le plan structurel. La narration se développe en suivant le mouvement du fer, comme le souligne l'expression « le fer se déplace de droite à gauche ». Le mouvement du fer représente une situation de plus en plus compliquée, où chaque déplacement symbolise un changement, une tension croissante dans le récit. Ce geste simple et quotidien devient ainsi le reflet de la transformation des événements et de la complexité croissante du vécu des personnages.

5. Le rôle de l'auteur : la guerre et les témoins

L'une des caractéristiques principales du reportage est le rôle de l'auteur. Dans la forme traditionnelle du reportage, l'auteur est un observateur qui contemple la réalité pour la reproduire. Cependant, dans les trois reportages analysés, l'auteur joue aussi un rôle actif.

Comme cela a été souligné, les trois œuvres ont été publiées après le 24 février 2022. Cette contextualisation révèle que, pour leurs auteurs, écrire ne relève pas d'une simple représentation du réel, et le reportage n'est pas seulement l'élaboration des témoignages donnés ; il

29. Katerina Gordeeva, *Unesi ty moë gore*, *op. cit.*, p. 127 : « В мае 2022 года Инга полюбила утюг. Утюг идет влево, превращая мятое и несуразное в ровное и теплое. […] Утюг проезжает слева направо, выпускает пар и останавливается. Инга смотрит на меня. Я смотрю на руки Инги, которые держат утюг: с синими выпуклыми венами и длинными музыкальными пальцами, на левой – обручальное кольцо. » (T.d.A.)

prend la forme d'une nécessité existentielle. Dans le premier chapitre, Valéri Paniouchkine écrit qu'accepter la réalité d'être l'agresseur était incroyablement difficile et que seule la rédaction d'un livre sur les réfugiés lui a permis d'échapper au suicide.

De son côté, dans un entretien au *Washington Post*, Elena Kostioutchenko explique que l'écriture d'un reportage est pour elle un geste crucial et que le « devoir » professionnel de rester du côté de l'objectivité ne suffit plus. Ce geste peut être brièvement interprété à travers la dialectique d'E. Kostioutchenko entre « culpabilité » et « responsabilité ». Pendant l'entretien, elle souligne également la nécessité de dépasser le « comportement objectif » requis :

> Ce que je ferais pour sûr différemment – et c'était un piège dans lequel je ne veux pas que vous tombiez – c'est ce principe : ne vous impliquez pas ou vous perdrez votre objectivité, nous devons tous être objectifs et professionnels, et bla bla bla. Je crois que tout ce principe – ne vous impliquez pas dans les choses – a été inventé par des gens qui détenaient le pouvoir et voulaient le garder parce qu'ils ne veulent pas que les médias soient politiquement actifs. C'est aussi ce en quoi nous croyons – que la première chose que nous devrions faire est notre devoir professionnel. Mais le devoir professionnel n'est pas suffisant[30].

Dans la préface de son livre, Katerina Gordeïeva parle du début de l'invasion à grande échelle de l'Ukraine comme d'un événement qui a marqué la perte de sens : « Le 24 février 2022, il m'a semblé que tout avait perdu son sens [31] ». À l'occasion d'un entretien publié pour une revue italienne, elle répond à une question sur les raisons qui ont mo-

---

30. Elena Kostjučenko, « Fascism Can Grow on Every Soil. Nobody is Immune », *Washington Post*, 25 octobre 2023, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://www.washingtonpost.com/books/2023/10/25/i-love-russia-elena-kostyuchenko-interview/ : « What I would definitely do differently – and it was a trap I don't want you to fall into – it's this principle: don't get involved or you will lose your objectivity, all of us should be objective and professional, and blah, blah, blah. I believe this whole principle – don't get involved in things – was invented by people who had power and wanted to keep it because they don't want media to be politically active. This is what we believe in, too – that the first thing we should do is professional duty. But professional duty is not enough. » (T.d.A.)

31. Katerina Gordeeva, *Unesi ty moë gore*, *op. cit.*, p. 7 : « 24 февраля 2022 мне показалось, что все это потеряло смысл. » (T.d.A.)

tivé la publication d'*Unesi ty moë gore*, en soulignant la nécessité de décrire le présent pour les générations futures :

> Je suis journaliste et je considère que le travail que j'ai choisi m'offre une opportunité – qui est en même temps une responsabilité : celle de documenter un événement, une histoire, à travers une série d'images que j'ai vues ou dont j'ai entendu parler par ceux qui en ont été les témoins directs, qui ont vécu ces événements à la première personne[32].

Sans abandonner le principe d'objectivité et en restant au service de la vérité, l'auteur devient l'un des personnages du récit qu'il construit, l'un des témoins qu'il interviewe : il ne suffit plus de rapporter des réflexions ou des témoignages, mais il faut réfléchir « à la première personne » sur la guerre et ses conséquences. À cet égard, la relation établie avec les témoins revêt une signification particulière. La guerre, par la violence qu'elle impose, rapproche auteurs et témoins et leur permet d'entrer en dialogue, autrement dit, pour reprendre l'un des motifs centraux de ces œuvres, de partager une douleur commune – une douleur que, comme l'écrit Katerina Gordeïeva dans le dernier chapitre, « même le lit du Don ne peut plus contenir ». Cette douleur circule entre les deux pôles de l'interaction, le « je-auteur » et le « je-témoin ». Évoquant ce rôle de l'auteur dans le reportage, Katerina Gordeïeva a déclaré :

> J'ai participé à la conversation et je me suis permis quelques remarques, car je suis dans cette histoire non seulement journaliste, mais aussi représentante du pays agresseur, et parfois même la première personne « de ce côté-ci » que mes personnages rencontrent après avoir fui sous les bombes[33].

---

32. Katerina Gordeeva, « L'eco delle ferite nella vita che resiste », *Il manifesto*, 17 octobre 2024, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://ilmanifesto.it/katerina-gordeeva-leco-delle-ferite-nella-vita-che-resiste : « Sono una giornalista e considero che il lavoro che ho scelto mi offra una possibilità – che è però allo stesso tempo anche una responsabilità: – vale a dire quella di documentare una vicenda, una storia, attraverso una serie di immagini che ho visto o di cui ho sentito parlare da parte di coloro che di tutto ciò sono stati testimoni diretti, che quegli eventi li hanno subiti in prima persona. » (T.d.A.)

33. Conversation privée, 7 février 2025 : « Я участвовала в разговоре и позволила себе некоторые ремарки, касающиеся разговора, поскольку являюсь в этой истории не только журналистом, но и представителем страны-агрессора, а

Conclusion : l'homme biologique (*biologičeskij čelovek*)

Pour conclure, nous pouvons examiner certaines remarques formulées par Svetlana Alexievitch lors d'un entretien avec Tatiana Bek en 1996[34], dans lequel l'autrice réfléchissait à la dimension guerrière et à la place des voix dans ses ouvrages. Après avoir affirmé : « Nous sommes, bien sûr, une société guerrière[35] », elle précisait comment cette « dimension belliqueuse », qu'elle considère comme inhérente à l'être humain, affleurait dans ses livres :

> Si aujourd'hui j'écrivais un autre livre sur la Guerre patriotique, je plongerais plus profondément dans la nature humaine, dans les ténèbres, dans l'inconscient. Ce qui m'intéresserait beaucoup serait la façon de définir plus précisément… l'homme biologique[36].

De cette courte citation émergent deux concepts : celui de nature humaine (*čelovečeskaja priroda*) et celui d'homme biologique (*biologičeskij čelovek*). S. Alexievitch suggère que la propension à la guerre se naturalise chez l'humain, au point de devenir une dimension « biologique », constitutive de son mode d'être. Cette réflexion se heurte toutefois aux enseignements de la sociologie : la guerre, avant d'être une donnée biologique, est une construction économique et politique. Or, dans les œuvres d'Elena Kostioutchenko et Katerina Gordeïeva, on observe la volonté de mettre en lumière précisément cette dimension « humaine », de restituer aux lecteurs le vécu individuel des témoins au sein d'un système de violence structurelle.

En conclusion, on peut également revenir sur les considérations du sociologue belge Paul Aron qui, dans son ouvrage publié avec Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, souligne que la question des genres littéraires mérite d'être analysée sous un angle sociologique. Les genres

---

иногда и вообще первым человеком "с той стороны", которого мои герои встречают, сбежав из-под бомб. » (T.d.A.)

34. Svetlana Aleksievič, « Moja edinstvennaja žizn' » [Ma seule vie], *Voprosy literatury*, 1, 1996, p. 205-223. Entretien avec Tatiana Bek, URL [consultée le 4 avril 2025] : https://voplit.ru/article/moya-edinstvennaya-zhizn-besedu-vela-t-bek/

35. *Ibidem* : « Мы, конечно, общество абсолютно военное. » (T.d.A)

36. *Ibidem* : « Сейчас бы я написала другую книгу об отечественной войне, я бы заглянула дальше в человеческую природу, в тьму, в подсознание. Меня бы очень интересовал, как бы это определить точнее… биологический человек. » (T.d.A.)

reflètent la société dans laquelle ils circulent, répondant à des nécessités historiquement déterminées[37]. Dans cette perspective, les reportages et le nombre croissant de ces reportages peuvent être interprétés comme une réaction aux besoins d'expression et de représentation de la société contemporaine. Les trois textes examinés dans cet article ne constituent qu'un fragment d'un corpus potentiellement beaucoup plus vaste, largement inexploré, pouvant offrir des pistes d'analyse sur le plan sociohistorique. Il pourrait également contribuer, sur le plan de la théorie littéraire, à une compréhension plus approfondie du reportage comme forme narrative hybride entre témoignage, littérature et enquête journalistique.

Modernitas – Maison des Sciences Humaines
Université Libre de Bruxelles

37. Paul Aron & Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 2009, p. 63-64.