



**HAL**  
open science

## Dans la fabrique du sujet : stratégies militaires de l'ordre et tactiques théâtrales du désordre

Arnaud Maisetti

► **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Dans la fabrique du sujet : stratégies militaires de l'ordre et tactiques théâtrales du désordre. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2023, 13, pp. 15-25. hal-04603592

**HAL Id: hal-04603592**

**<https://hal.science/hal-04603592>**

Submitted on 6 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Arnaud Maisetti  
Aix-Marseille Univ. LESA 3274  
arnaud.maisetti@univ-amu.fr

## Dans la fabrique du sujet : stratégies militaires de l'ordre et tactiques théâtrales du désordre

À propos de *Comment j'ai mangé du chien*, d'Evguéni Grichkovets

Nous suggérons alors que l'idéologie « agit » ou « fonctionne » de telle sorte qu'elle « recrute » des sujets parmi les individus (elle les recrute tous), ou « transforme » les individus en sujets (elle les transforme tous) par cette opération très précise que nous appelons *l'interpellation*, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les jours : « hé, vous, là-bas ! » [...] Donc l'idéologie interpelle les individus en sujets.

Louis Althusser, « De l'idéologie », in *Sur la reproduction*, Presses Universitaires de France, rééd. 2011, p. 226.

Un général sermonne les soldats sur le patriotisme.  
Soudain, il remarque qu'un soldat dort.  
–Soldat ! Dites-moi : pourquoi un soldat doit être prêt à donner sa vie pour la mère patrie ?!  
–Vous avez raison, mon général. Pourquoi ?

*Plaisanterie populaire russe.*

« Devenir quelqu'un ». Sur les affiches publicitaires dans nos villes, ce printemps 2023, on pouvait lire cette singulière proposition inscrite en grandes lettres majuscules, légende d'une image où se donnait à voir une colonne de soldats en tenue de combat, visages camouflés par un épais maquillage noir, marchant le long d'une route de campagne et lestés de leur fusil d'assaut. Ainsi devient-on *quelqu'un* de nos jours : resterait à déterminer la valeur de ce *quelqu'un*, que ne disait pas l'affiche – à moins que nous fussions invités à endosser l'uniforme de ces *quelques uns* qui s'observaient, que dès lors ils nous préexistaient, qu'il suffisait de *s'engager* pour leur ressembler : devenir *enfin* quelqu'un. Ce *quelqu'un* dupliqué à l'image d'une demi-douzaine de corps semblables et semblablement *engagés* – la route conduisait en dehors de l'image –, faisant corps et esprit : esprit de corps rassemblé dans le même *devenir quelqu'un* que proposait l'affiche. Ainsi se

livrait l'éthique de la subjectivité de nos sociétés *en guerre* – contre un virus ou le chômage, une menace étatique, terroriste qu'il soit larvé ou « intellectuel ». La menace n'exige pas seulement l'armement : elle l'implique, et c'est pourquoi l'armement précède nécessairement la menace, autant que l'armement la fait naître. *Si vis pacem para bellum*, disait l'adage romain ; de nos jours, cela se traduirait plus trivialement ainsi : « engagez-vous, rengagez-vous ».

Cet engagement prend mille aspects, mais – plus encore que l'auteur prétendument *engagé* – jamais plus visiblement et lisiblement que pour l'engagement militaire, qui revêt tout à la fois la charge mystique du sacrifice sacerdotal, la portée réelle du service au péril de la vie, et idéologique de la *défense nationale* : le tout enveloppé d'une puissance de révélation de soi à chacun, ce *devenir quelqu'un* qu'il offre en plus de la solde. Resterait à se demander ce que ce service recouvre, et ce qu'il sert – ce à quoi et qui il sert. Service militaire dont l'expression servait aussi pour l'État à fabriquer son unité, grand creuset patriotique de la mixité sociale et laboratoire à grande échelle de construction de sujets. Sauf que cette immense usine de la fabrication idéologique des êtres est aussi un théâtre : avec sa répétition incessante en attente de représentation, ces gestes faits et refaits, ces répliques de seconde main qu'on débite sans y croire, son public lointain et indifférent, tout un spectacle qui se joue non en dépit de son illusion, mais reposant sur sa propre illusion, la croyance en sa réalité transformée en vérité suffisante à bâtir en retour un monde organisé, ordonné, gouverné.

Ce théâtre, il n'est pas vain de l'interroger – de le regarder – depuis le théâtre justement. Évidemment, on n'attendra pas d'un tel théâtre qu'il détruise la machine, voire qu'il la malmène : seulement, en désignant de l'intérieur, sans volonté outre mesure de la dénoncer (quelle vanité) les mécanismes de production du sujet – ou ce qu'Althusser nommait « la reproduction des rapports de production<sup>1</sup> » –, on saisirait ce qui est en jeu dans cette fabrique du sujet, ce dont tel sujet est dépositaire, ce qu'en retour ce sujet peut nommer : et ce qui se nomme ainsi, des modes de production d'un sujet comme des manières de lui échapper.

### **Parcours. « Parler est quelque chose de terrible »**

Soit donc *Comment j'ai mangé un chien* d'Evguéni Grichkovets, pièce qui se présente comme le récit en première personne du service militaire que le personnage a *accompli* dans la marine russe.

---

<sup>1</sup> « Comme le disait Marx, un enfant lui-même sait que si une formation sociale ne *reproduit* pas les conditions de la production en même temps qu'elle produit, elle ne survivra pas une année. La condition dernière de la production, c'est donc la *reproduction des conditions de la production*. » Louis Althusser. « De la reproduction des conditions de la production », *Sur la reproduction*, Presses Universitaires de France, 2011, p. 82.

Au printemps 2001, la sixième édition du festival « Passages » accueille à Nancy l'avant-garde théâtrale russe <sup>2</sup>, et Grichkovets vient jouer pour la première fois en Europe occidentale. Seul sur scène, il fait fort impression. « Roublard comme tout bonimenteur qui se respecte, mais précis dans ses observations et rêveries », note Jean-Pierre Thibaudat, qui le décrit comme « un acteur-enchanteur » qui « nous entraîne dans des histoires tordantes et étranges en un mot abracadabrantesques. Il nous explique, par exemple, comment un jour il a mangé du chien<sup>3</sup>. » Evguéni Grichkovets est né en 1966 à Kémérovo, immense ville hérissée de mines et de prisons dans le bassin du Kouzbass, en pleine Sibérie occidentale à plus de 2000 kilomètres de Moscou. « Dire que Kémérovo n'est pas une belle ville, ce n'est rien dire<sup>4</sup>. » Comment dire en effet la ville éloignée de tout, les mineurs en grève et la tuberculose ? « J'étais triste comme probablement n'importe quel voyageur russe qui regarde au-delà de l'horizon<sup>5</sup>. » Mais puisqu'il faut faire quelque chose de cette tristesse, Grichkovets fera du théâtre, théâtre dont il n'a aucune idée, les quelques expériences de spectateur dans le théâtre municipal de Kémérovo suffisent à lui donner le dégoût définitif pour le théâtre tel qu'il se produit alors dans les premières années de pouvoir de Gorbatchev : « C'était très mauvais. Alors on faisait du bruit avec les bonbons... » L'antidote aux bavardages se trouvera dans la pantomime : « un genre très en vogue parce qu'il permet de contourner la censure. » Il a à peine le temps d'apprendre sur le tas et avec ses amis le métier d'acteur et d'auteur. En 1985, il a l'âge d'être appelé sous les drapeaux. On l'envoie rejoindre la flotte du pacifique au large de Vladivostok. Trois ans , il apprend à obéir aux ordres, laver la vaisselle, regretter d'être là ; une seule pensée l'obsède : rentrer chez lui : « Quand je suis parti, Gorbatchev était un jeune leader communiste qui venait d'arriver au pouvoir. Quand je suis revenu, tout avait changé. Je n'avais plus besoin de faire de la pantomime. » Il tente de passer à l'ouest ; se trouve à Berlin au moment de la chute du mur, mais ce qu'il observe de l'occident le dégoûte, un individualisme consumériste sans borne, une tristesse qui rivalise avec la sienne. « Heureusement, j'ai eu la force de cracher sur la honte de revenir<sup>6</sup>... » Il étudie la philologie et puisque la censure elle aussi est en voie de dégel, la parole redevient un enjeu de conquête, quand bien même elle lui

---

<sup>2</sup> Parmi eux Vladimir Sorokine, Vassili Sigarov, Ksenia Dragounskaïa, Konstantin Kostienko, Vadim Levanov, Maxime Kourotchkin.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Thibaudat, « Grichkovets passage à l'acte », *Libération*, 4 mai 2001.

<sup>4</sup> Propos recueilli par Brigitte Salino, « Evgueni Grichkovets, contes intimes », *Le Monde*, 5 décembre 2002. Les paroles qui suivent proviennent de cet entretien.

<sup>5</sup> Journal personnel de l'écrivain en ligne : <https://odnovremenno.com/archives/731> (en russe). [Consulté le 16 mai 2023]

<sup>6</sup> Entretien pour le magazine culturel *Smotr*, mars 2001 [URL = <http://www.smotr.ru/prensa/inter/gr.htm>] (en russe). [Consulté le 16 mai 2023]

résiste : « Parler est quelque chose de terrible. L'essence même du mot est incompréhensible ». Il ouvre un théâtre à Kérémonov où il joue ses propres textes, dont le premier reviendra presque d'évidence sur son expérience dans le Pacifique. Il n'est pas le seul ; la mode est aux textes violemment antimilitaristes et anti-régimes ; mais parmi la masse de textes libérés de l'état soviétique d'un pouvoir qui agonise, le propos et plus encore le ton de Grichkovets dénotent. « Les auteurs ne montraient que leurs blessures ou leurs souffrances, et ils se sentaient vexés, en quelque sorte, parce qu'ils n'arrivaient pas à vivre dans le présent. J'ai écrit un spectacle sur ce sentiment de vexation, et j'ai parlé, à ce propos, de *nouveau sentimentalisme*. Les critiques ont aimé le terme. » Sentimentalisme dénué de lyrisme, d'épanchement sensible, affrontant plutôt crûment l'expérience sans volonté d'arracher des larmes, la langue de Grichkovets est tortueuse et même insaisissable, passant de la cruauté à l'ironie, de l'anecdote à la réflexion inaboutie, exposant moins la domination d'un propos que la conduite erratique d'une pensée qui se cherche et cherche une issue à elle-même, ne trouve que les mots pour se mal dire. De là une parole de théâtre, éminemment théâtrale puisque tenant dans le corps de celui qui la prononce la place d'où frayer hors de la langue un chemin émancipé de la signification, mais dont la valeur réside dans la faculté de (se) dire. C'est donc le monologue que Grichkovets redécouvre et réinvente.

Avec cette pièce, l'auteur fera le tour de la Russie, dès 1995, dans différents festivals ; puis de l'Europe, Londres, Nancy ; bientôt du monde. En 1999, un deuxième texte suit, qui rencontre un succès d'estime en Russie, et lui vaut l'inimitié du nouveau pouvoir : *Hiver* et *Notes du voyageur russe* reçoivent le prix alternatif et contestataire *Antibooker*. Au début des années 2000, Grichkovets quitte alors sa Sibérie pour l'enclave de Kaliningrad, plus proche de Varsovie que de Moscou. « Kaliningrad est comme une île : on peut avoir une vue extérieure sur la Russie, et en même temps on n'est pas étranger. Cela me va. Et j'aime le fait que tous ses habitants viennent d'ailleurs. » Position d'homme, d'écriture, de théâtre : ce regard de biais qui empêche d'être tout à fait *d'ici* et fait de l'altérité la situation propre à l'observation du monde. « C'est une ville ouverte dans tous les sens du terme et où la plupart des gens viennent de quelque part, c'est une ville de mélanges. Et puis la qualité de la vie est autre. Sans cette dureté de Saint-Pétersbourg ni cette indifférence que l'on ressent à Moscou. Pour quelqu'un comme moi qui viens d'une famille ukrainienne, qui a aussi du sang biélorusse et juif dans les veines, c'est une ville où je me sens bien<sup>7</sup>. » L'œuvre dramatique,

---

<sup>7</sup> Jean-Pierre Thibaudat, « Grichkovets passage à l'acte », *Libération*, 4 mai 2001.

essentiellement monodramatique (publiée en France aux Solitaires intempestifs<sup>8</sup>), s'est prolongée dans des romans<sup>9</sup>, nouvelles, textes théoriques et rééditions de son journal en ligne<sup>10</sup>. Après la publication de ses *Lettres à Andréï* – réflexion autour de l'art sous forme d'un dialogue imaginaire avec Tarkovski<sup>11</sup> – qui semblent avoir fait polémiques en 2012, l'œuvre éditée de Grichkovets s'est faite plus rare, puis semble s'être interrompue.

Ce jour, alors que la guerre entre la Russie poutinienne et l'Ukraine fait rage depuis un an, on le suppose toujours à Kaliningrad.

### **Lecture. « Comment vivre ? Personne ne le disait ».**

De quoi s'agit-il ? L'auteur avait confié son rêve d'un théâtre dressant sur un plateau nu un homme nu qui se tairait<sup>12</sup>. Nous y sommes, ou presque. *Comment j'ai mangé du chien* se présente comme une longue confession d'un « jeune homme, entre trente et quarante ans, nous dit la didascalie initiale, vêtu d'un uniforme de marin. La plupart du temps, il tient son béret dans ses mains, parfois il se coiffe. [...] Sur scène, beaucoup de cordages, différents accessoires utilisés dans la marine, un seau d'homme et une serpillère. Au centre une chaise<sup>13</sup>. » La scène se donne à voir comme un territoire imaginaire, espace mental peuplé jusqu'à la saturation d'accessoires qui tendent à faire signe vers le réalisme, mais que l'acte de parole comme situation théâtrale ne cesse de renvoyer à la fiction : car nous ne sommes pas sur le pont d'un vaisseau de la marine russe, mais au théâtre où va nous être confié rétrospectivement le récit d'une expérience. Quelle est-elle au juste ? « Il y a des moments comme ça dans la vie... » [11]. Les premiers mots du texte exposent d'abord sa propre difficulté à commencer, cherchent un endroit par où entrer non seulement dans l'histoire, mais aussi dans la parole elle-même. Labeur de l'expression, d'une langue qui trébuche sur elle-même, d'un langage à la quête d'une *prise*, comme dans un art martial ou sur une paroi glissante. L'image première qu'elle saisit, comme une métaphore capable de désigner ce dont il est question,

---

<sup>8</sup> En 2001 *Hiver (Зима)* [1999], traduit par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, puis, traduits par Arnaud Le Glanic, en 2002, *Comment j'ai mangé du chien (Как я съел собаку)* [1998] ; en 2003, *En tête temps (ОдноврЕмЕнно)* [1999] et *Planète (Планета)* [2001] ; et en 2004 *La Ville (Город)* [2001].

<sup>9</sup> Le premier, paru en Russie en 2004 sous le titre *Рубашка*, a été publié sous le titre *La Chemise* dans une traduction de Joëlle Roche-Parfenov et Michel Parfenov, aux éditions Actes Sud, en 2007.

<sup>10</sup> Voir [URL <https://odnovremenno.com/archives/731>]

<sup>11</sup> L'œuvre n'est pas publiée en France.

<sup>12</sup> Propos recueilli par Brigitte Salino, « Evgueni Grichkovets, contes intimes », *Le Monde*, 5 décembre 2002. Les paroles qui suivent proviennent de cet entretien.

<sup>13</sup> Evguéni Grichkovets, *Comment j'ai mangé du chien*, traduit par Arnaud Le Glanic, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 9. Dans la suite de l'article, les pages qui correspondent aux citations du textes seront indiquées entre crochet.

est celle d'un homme qui rentrerait chez lui tardivement, et la femme de l'accuser d'avoir bu, et plus l'homme se défend, plus il semble saoul, plus il devient ce qu'on lui reproche d'être : resterait à se coucher. Métaphore de quoi ? De l'impossibilité à dire, de la culpabilité, de la honte ?

Je dis ça pour qu'on comprenne que je ne comprends pas moi-même la raison pour laquelle je vais maintenant raconter tout ça, il semble qu'il y ait beaucoup de raisons, mais dès qu'on en nomme une, on se rend compte aussitôt que ce n'est pas la bonne, ou pas la principale, ou carrément... Bon on va considérer que tout ce que je raconte, je le raconte sans raison, et vous... vous écoutez pour la raison que vous êtes venus écouter ou simplement parce que ce n'est plus possible maintenant d'y échapper, ou pour une raison personnelle quelconque. Je ne sais pas... [12]

L'ouverture de la pièce ne lui sert pas d'exposition, à tout le moins dans le sens conventionnel qu'on prête à ce terme qui serait censé présenter personnages, lieux, enjeux de l'intrigue. Sorte d'anti *captatio benevolentiae*, ce début piétine puisqu'il a précisément pour fonction d'ouvrir la pièce – comme on ouvre un corps, une machine – en dévoilant un mécanisme : celui de l'erratisme comme seul moteur, du bégaiement ressassant sans cesse butant *in fine* sur un *je ne sais pas* qui renvoie au spectateur le fin mot de l'histoire quant à sa présence ici qui justifierait en retour qu'on lui en raconte une, ou comment le spectacle a lieu avant tout en raison de la situation théâtrale qui la rend nécessaire, non en vertu d'une pseudo nécessité ontologique de la parole. C'est là, avec dignité, que se tient cette parole en équilibre entre le silence et le trop-plein, parole de funambule, de clown, de *bonimenteur* aussi comme l'écrivait Jean-Pierre Thibaudat, sauf que ce bonimenteur n'a rien à vendre. Reste, dans ce début, ce qui perce sous le bégaiement par-delà la voix qu'on entend de l'homme rentré tard chez lui – dont rien ne dit qu'il n'est *pas* saoul –, outre le motif du foyer, de l'ivresse, celui du retour : mais *qui* au juste revient ?

Je vais parler de quelqu'un qui n'est plus, qui n'existe plus, je veux dire : il a été, avant, et maintenant il a cessé d'être, mais ça personne, à part moi, ne l'a remarqué. Et quand je me souviens de lui ou raconte quelque chose à son sujet, je dis : « j'ai pensé... Ou j'ai, par exemple, dit »... » Et je me souviens précisément de tout, de ce qu'il faisait, comment il vivait, pensait, je me souviens pourquoi il a fait telle ou telle chose, par exemple, quelque chose de bien, ou, plus souvent, de pas bien... J'ai même honte pour lui, bien que je comprenne très nettement que ce n'était pas moi. Non, pas moi. C'est-à-dire : pour tous ceux qui me connaissent et m'ont connu, c'était moi, mais en réalité, le « moi » qui raconte ça, maintenant est une autre personne, et la première n'existe plus et n'a plus aucune chance de réapparaître [12-13]

Prémices et prémisses de l'œuvre : elle dévoile, au détour, et par détour, ce qui sera son enjeu profond, enjeu éthique que miroite un fonctionnement poétique. C'est que l'œuvre plongera dans les vertiges de la dissolution d'une identité à qui il reviendra de témoigner pour celui qu'il n'est plus. Le *Je suis l'autre* de Nerval, auquel fait écho le *Je est un autre* de Rimbaud prend des atours ici moins ontologiques, mais tout autant féconds et troublants : ainsi le *je* qui va témoigner pour lui-même est, et *n'est pas* « lui » : s'il parlera bien de lui-même, c'est en tant qu'autre, comme d'un ami *perdu de vue*, ou d'un frère – « l'hypocrite lecteur » de Baudelaire, « son semblable » : « son frère » : frère qui précisément ne serait semblable qu'en apparence. Qu'il y a-t-il entre le *je* qui

parle et celui dont il va être question dans le récit ? Entre le témoin et le témoignage ? Ou plutôt, que s'est-il passé, entre eux, et dans l'intervalle, qu'est-ce qui a creusé la défiguration propre à ce dessaisissement de soi qui paradoxalement permet ce retour de soi-même comme d'un autre, qui lance la parole ?

Bref, il m'a fallu faire, où il se trouvait que j'ai fait, mon service pendant trois ans dans la marine du Pacifique... Voilà quelle personne c'était [13].

La *défiguration*<sup>14</sup> serait ici autant cet acte de violence et de négation qui mutile, efface, altère : elle est aussi cette puissance qui produit de l'identité, une identité troublée et blessée, qui pourrait être aussi la condition de l'œuvre, son lieu d'où elle prend origine, et, en défaisant la reconnaissance narcissique de soi par soi, s'ouvre à ce qui excède. C'est-à-dire cet autre soi-même dont il sera question.

Une heure et demie durant, le locuteur / narrateur racontera donc cette vie autre, cette vie qui l'a fait autre – l'a rendu tel qu'il est désormais devant nous –, témoignant de ce qu'il fut : un jeune homme plein d'illusions dénié par le service militaire. On suivra son périple : l'éloignement en train depuis la gare Taïga de sa Sibérie natale le long du lac Baïkal vers les confins du pays à Vladivostok ; l'arrivée à Rousski Ostrov, l'île où les jeunes appelés sont durement formés, battus, humiliés (« Pour pas penser à la maison, putain – leur hurle les officiers – il faut trois désirs virils simples ! c'est : boire, manger, et dormir ! C'est pourquoi on va pas vous laisser beaucoup manger, boire, ni dormir. Putain ! » [25]), avant d'être embarqués sur le bateau où commencera leur service, et avec lui, trois longues années d'ennui, d'autres humiliations et d'un abandon progressif de soi-même au rythme des brimades. Ces années répétitives et brutales possèdent aussi pour elles le goût consommé du ridicule, qu'il soit à grand spectacle quand il s'agit, au petit matin, dehors et dans le vent, sous les ordres de l'officier de « piss[er] dans la mer » [28], trois cents matelots en même temps sur le grand pont ; ou plus discret, lorsqu'au passage d'un avion japonais, on lui brandit, comble d'héroïsme, un poing rageur... Le quotidien de matelot est ainsi décrit, croqué plutôt, isolant telle ou telle scène comme autant de bas-reliefs qui donnerait à voir, sous le détail, l'illusion d'un quotidien continûment le même, dérisoire en tant que tel, mais terriblement agressif dans sa répétition : laver la vaisselle, non pour manger, mais parce que la vaisselle ne sert qu'à être lavée ; frotter le pont sous les insultes ; attendre. Dans ce quotidien, nul horizon : au loin les lumières de Vladivostok scintillent ; les marins ne verront pas le monde, seulement des ports qui ressemblent à tous les ports.

---

<sup>14</sup> Voir Evelyne Grossman, *La défiguration*, Paris, Minuit, 2004.



Le récit du locuteur, dont la force d'évocation tient à sa dérision, est cependant creusé d'autres récits, comme autant d'embardees rêveuses qu'on prendrait à tort pour des digressions. C'est qu'il semble que cette vie du service militaire est indescriptible, puisqu'elle est impensable : et si les mots manquent pour décrire tout à la fois le grotesque et la violence, la répétition lancinante des tâches et des humiliations, alors il faut d'autres mots, d'autres récits qui serviront à dire autrement la réalité de ce qui a été vécu, capable de soulever la vérité de cette expérience sordide. Ainsi l'évocation de la peur à l'idée de rejoindre le base militaire plonge le locuteur dans des souvenirs d'enfance quand il s'agissait de rejoindre l'école, dans le froid et sous la brume, tandis que, dans la salle de classe, l'attend la maîtresse, qui sans raison, vous hait – haine d'autant plus incompréhensible que l'enfant ne peut concevoir en lui aucune haine [18-19]. Le drame est ainsi troué de telles lancées pathétiques, sans lien avec le récit principal hors l'émotion qui le traverse. Dès lors, on ne sait plus vraiment quel récit est le prétexte de quel autre, si ce n'est le désir de maintenir le *pathos* à distance, dans le double recul de l'enfance et du récit enchâssé : comme s'il s'agissait de le tenir en joue. Le texte est entièrement tramé dans les lignes croisées du désir et de la peur, de la honte et de l'humiliation, affects suffisamment puissants pour maintenir le récit sur le fil de la parole. Car ce qu'on pourrait prendre pour des anecdotes surgies du passé trouvant place ici pour seulement égayer le récit ou le relancer, l'interrompent plutôt, et pourraient jouer le rôle d'antidotes capables de réveiller les sens anesthésiés du matelot. En effet, si la peur était puissante, dans les cales du navire où les officiers faisaient régner l'ordre et la discipline, autant dire la terreur, il était « beaucoup plus agréable d'avoir peur de l'obscurité, du sous-sol du bâtiment n°3 ou des gamins de la cour voisine, ou d'un quelconque personnage fabuleux... » [34] Et le récit dès lors de prendre large de Vladivostok et des petits lieutenants de vaisseau, pour se perdre dans les contrées imaginaires de l'enfance, où la peur était puissante qui jouait avec le désir.

Le service militaire reprend bien sûr souvent le dessus, et d'interruption en interruption, se lit une autre structuration dramaturgique du récit. Non pas entrelacement de récits du passé lointain et de l'expérience militaire, non pas tant puissance de révélation du présent par les affects passés, mais peut-être plus puissamment reconstitution d'une sorte de récit initiatique, où l'on perçoit que toute sa vie aura été la lente et profonde préparation au service militaire : une longue suite d'humiliations préparant à l'obéissance.

Cette autre lecture possible ne se donne pas d'un premier abord, mais se révèle peu à peu, par impression photographique, à force d'exposition à la lumière aveuglante des sévices militaires et à l'obscurité des souvenirs d'enfance. Force est de constater que de l'école à l'armée, une même

puissance converge pour *construire des individus* aptes à devenir *sujets* unifiés sous les drapeaux de la Patrie et ses valeurs objectives de l'ordre, captifs des affects humiliants de la peur et de la honte.

**« La Patrie a trahi... mais nous n'avons pas trahi la Patrie... »**

Louis Althusser distingue deux types d'Appareil d'État<sup>15</sup> : des Appareils répressifs, centralisés (Gouvernement, Armée, Police, Tribunaux, prisons...), et des Appareils idéologiques, multiples et relativement indépendants (l'École, la Religion, la Famille, la Culture...)<sup>16</sup>. Pour Althusser, l'État se définit par la relation nouée entre ces types d'appareil, fondée sur le « noyau dur » qui est l'exercice de la force. Lénine l'écrivait déjà : « L'État, ce sont des groupes d'hommes armés ». C'est là le cœur même de cette pensée : tous les effets que peut produire l'État sont étayés par l'existence de cette force. Or, pour Althusser, l'exercice de la violence, par la police ou l'armée, n'a nul besoin d'être effectif : pour produire ses effets, elle peut se contenter de n'être qu'une possibilité, puisque ses effets recherchés (l'obéissance à la loi) agissent largement sur les imaginations et reposent sur une croyance. Althusser aimait souvent rappeler la formule du Maréchal Lyautey, expert en contre-guérilla coloniale : « Il faut montrer sa force pour n'avoir pas à s'en servir <sup>17</sup>. » Althusser ira plus loin : s'il est inutile de montrer sa force, il est essentiel de montrer qu'on peut l'exercer à tout moment, et même dans les moments où elle sert le moins. Si la violence n'est qu'un « outil de gouvernement », pour le dire avec Foucault, celle-ci peut tout aussi bien servir à intimider<sup>18</sup>.

Dès lors, ces effets se font vite sentir qui sont les buts puissants de l'expérience militaire : non pas tant former des soldats que *produire des sujets*, et pour cela briser les subjectivités.

[Mes parents] avaient envoyé ce colis à celui qui leur faisait des signes de la main par la fenêtre du train qui partait pour l'Orient... Mais ce petit garçon n'était plus. Le colis n'était pas arrivé à la bonne adresse. Pas à celle de leur cher petit garçon, unique, intelligent. Mais à celle d'un des nombreux mecs sales, laids et traqués, qui portent tel numéro et... tel nom de famille... ce nom qui était crié une fois par jour à l'appel du soir... Il m'était très pénible de faire semblant d'être celui d'avant..., pour répondre aux

---

<sup>15</sup> Voir, par exemple, Louis Althusser, « L'état et ses appareils », in *Sur la reproduction*, Presses Universitaires de France, « Actuel Marx Confrontations », 2011, p. 106-129.

<sup>16</sup> « C'est que pour son compte l'Appareil (répressif) d'État fonctionne de façon massivement prévalante à la répression (y compris physique), tout en fonctionnant secondairement à l'idéologie. (Il n'existe pas d'appareil purement répressif). Exemples : l'Armée et la Police fonctionnent aussi à l'idéologie, à la fois pour assurer leur propre cohésion et reproduction, et par les « valeurs » qu'elles proposent au dehors. De la même manière, mais à l'inverse, on doit dire que, pour leur propre compte, les Appareils Idéologiques d'État fonctionnent de façon massivement prévalante à l'idéologie, mais tout en fonctionnant secondairement à la répression, fut-elle à la limite, mais à la limite seulement, très atténuée, dissimulée, voire symbolique.», *ibid.*, p. 80-81.

<sup>17</sup> Louis Althusser, « Marx dans ses limites » (1978), in *Écrits philosophiques et politiques I*, Paris, Stock, 1994, p. 461-462.

<sup>18</sup> Voir à ce sujet, l'article de Julien Girval-Pallotta, « La violence dans la théorie de l'État de Louis Althusser », in *Violences : Anthropologie, politique, philosophie* [en ligne]. Toulouse : EuroPhilosophie Éditions, 2017[URL = <<http://books.openedition.org/europhilosophie/238>>]. [Consulté le 16 mai 2023]

lettres de maman : « Bonjour ma petite maman, ... tout va bien pour moi..., il ne fait pas beau, mais bientôt..., on n'a pas le temps de s'ennuyer, on fait ce qu'on a à faire... Je vous embrasse, votre cher fils... » Mais je ne pouvais pas écrire que je n'étais pas, que leur fils n'était pas, qu'il y avait quelqu'un d'autre. Cet autre aurait dû écrire alors... Mais non. Je n'étais pas idiot. J'étais matelot, mais pas idiot. Quand même. [53-54]

Le service militaire se doit de mettre à mort les sujets pour qu'ils puissent renaître – renaissance d'un sujet docile et littéralement muet, incapable d'écrire et de se dire, échouant sur la butée du langage et de l'intelligence sensible, quand bien même demeure trace de l'oubli, savoir ce qu'on était et qu'on n'est plus.

C'est ainsi qu'on peut lire le drame de Grichkovets : un drame politique aussi bien qu'éthique puisque l'ensemble du récit tente de donner une vue sur cette fabrique de l'intimidation où la honte et la peur servent autant à contenir qu'à former, élaborer des sujets qui ne se contenteront pas d'obéir et qui ne verront nulle part des ordres, seulement une façon d'être au monde et de vivre en société. Ce nouage entre appareils idéologiques répressif et idéologique se fonde très précisément lors du service militaire, où il s'agit moins de transmettre des compétences guerrières que d'incorporer une forme de représentation du monde. Pour cela, il s'agit de faire feu de tout bois.

Et un jour on nous a punis avec de l'art. C'est-à-dire qu'on a commis une faute, tous, plus grave que d'habitude. Et le commandant du détachement en exercice nous a punis. Lourdemment. On nous a passé vingt fois le film, Romance cruelle. Un film... Un bon film... On nous le passait tous les jours après la tombée de la nuit, dans le cinéma d'été... C'était la fin du mois d'octobre. Ils passaient le film sans le son. Des types postés spécialement veillaient à ce que nous ne dormions pas. Et le film passait et repassait jour après jour, c'est-à-dire nuit après nuit. Bon nous encore ça allait, mais les Ouzbeks ou enfin, ... les autres mecs ? Pour qui la Volga, c'est pas le fleuve-mère ? Comme il devait haïr Nikita Mikhalkov qui ouvrait la bouche en silence d'un air content de lui... [37-38]

La culture sert donc de punition ; elle devient un instrument de torture en même temps que la preuve de sa supériorité sur les cultures dominées. Elle permet tout à la fois d'homogénéiser les individus et de les humilier en les renvoyant à leur ignorance : ainsi se construit la révérence due à cette culture. Sauf que, dans leur bêtise, ou leur sadisme, les officiers ne se contentent pas de faire passer indéfiniment le film sans le son, ils le projettent dans le plus grand désordre, de sorte qu'il est, littéralement, *inregardable*.

On était assis, et on dormait les yeux ouverts, et, sur l'écran, différentes parties du film, ayant été mélangé de la manière la plus surprenante, l'héroïne qu'on venait de tuer, se mettait brusquement à danser... Et en général, tout ce qu'on voyait sur l'écran était tellement pénible que je n'en finissais pas de m'étonner de la justesse du choix du film. Mais en même temps, évidemment tout notre cinéma est comme ça... Pour un Ouzbek... Je veux dire. [38]

Le film populaire devient, entre les mains des officiers, cette œuvre involontairement post-moderne dont le caractère pénible s'ajuste parfaitement à la situation : autant grotesque que violente, aberrante et invisible, la forme même rejoue la violence de la punition. Ainsi se forment des sujets humiliés autant que des spectateurs : ou plutôt, c'est en fabriquant des spectateurs – qui ne

peuvent rien saisir de ce qui leur est proposé – que le pouvoir cherche à dresser des sujets dociles. L'Appareil Idéologique est le ferment de l'Appareil Répressif.

Cependant, dans leur désir de puissance, les officiers, en malmenant l'œuvre cinématographique, l'ont ouvert à un curieux devenir post-dramatique où la rêverie devient le seul mode d'appréhension des images, où le spectateur doit se faire « traducteur », pour le dire avec Jacques Rancière<sup>19</sup> afin qu'ils deviennent émancipés non pas seulement de l'œuvre, mais du monde carcéral qu'est devenu *l'hétérodystopie* du navire militaire.

De fait, l'expérience de désindividuation du service offre aussi paradoxalement quelques espaces de contre-subjectivation, où le sujet défait, dénié et mutilé, travaille presque mécaniquement à sa reconfiguration. Ce sont par exemple les soldats des provinces reculés, Ouzbeks ou Tadjiks qui écrivent leur journal et trouvent là une sorte de langue, certes empruntée et maladroite, mais qui leur serait propre ; ce sont parfois, dans la camaraderie, l'expérience d'une solidarité affective, concrète, l'expérience d'une amitié ; c'est enfin le rôle du retour à l'enfance : l'espace d'un refuge où trouver, presque brut, le territoire vierge d'une sensation authentique à soi, quand bien même celle-ci s'éprouvait au contact de la violence des Appareils d'État déjà en marche<sup>20</sup>. De fait, alors que la seule chose qui fait tenir ces soldats est le mantra qu'ils se répètent (« je veux rentrer à la maison, je veux rentrer à la maison ») quand vient la quille, la maison qu'ils retrouvent n'est plus reconnaissable, parce que le sujet qui revient n'est plus le même que celui qui est parti. Il n'y a plus de foyer, puisqu'il n'y plus d'individu capable de s'ajuster en lui et de le / s'y reconnaître.

Voilà je suis à la maison... et je veux rentrer à la maison..., mais où est la maison?... Attendez ! Où est la maison ? Il n'y a pas la maison ! [...] le désir de rentrer à la maison était si fort qu'il avait dépassé la maison concrète, et je n'y entrais plus, quand une entrée dans aucun de mes pantalons d'avant. Il y avait aussi, là-dedans, quelque chose... D'horrible... La maison n'existait pas... ! Je n'existais pas... ! [54-55]

### « Pourquoi raconter des histoires ? Personne ne se souvient. » [34]

Le texte se déplace par virages successifs au gré des souvenirs : alors qu'il s'est fait la promesse de revoir ses anciens camarades de service, le locuteur bien sûr n'en fera rien – ces camarades n'existaient que par ce qu'ils relevaient de cette existence militaire désormais révolue. Brutalement, il fait silence ; range tout ce qui encombre le plateau – cordes, matériel de marine (qui sont aussi

---

<sup>19</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 28-29.

<sup>20</sup> « Notre seule Patrie : l'enfance », écrivent volontiers sur les murs des villes les mouvements populaires anti-capitalistes.

accessoires tabous du théâtre : on sait ce qui unit les corps de métiers des régisseurs de plateau et des marins) – et tout s’arrête.

Quelle leçon ? Le texte n’offre aucune véritable charge contre l’armée, n’exalte aucun héroïsme d’une pseudo-résistance face à cette machine à détruire les individus, et se contente de faire le récit de ce qui s’est traversé. En échange, cette *parole* de guérilla démasque par le ridicule la puissance de mort : présence qui redonne au sujet sa voix, voix donnant à entendre ce qui s’est défait en lui plutôt que proposant la conquête d’une subjectivité puissamment neuve.

À la guerre civile<sup>21</sup> menée par le pouvoir pour qui la stratégie porte sur la fabrication patiente d’individus défaits, le théâtre répondrait par des mouvements tactiques plus souples et insidieux, déplacements de troupes légères, levée d’une subjectivité qui proposerait le spectacle d’une parole désordonnée et erratique en quête d’elle-même, de sa présence, solitaire dans la parole tenue et collective dans celle entendue, où il s’agit moins de jouir du plaisir de la belle parole, que de mesurer les forces en présence, l’état des lieux de la catastrophe toujours en cours. « Je ne veux pas susciter d’émotions, je veux causer des inquiétudes<sup>22</sup>. » confiait l’auteur dans un entretien. Politique d’un sujet face à la responsabilité de pouvoir *façonner* d’autres sujets face à lui, et qui y renoncent avec sagesse afin de ne pas reconduire l’ordre de la domination : spectateurs qu’il ne s’agit pas de réjouir ou de défaire, mais d’inquiéter afin de relancer en eux la quête de leur devenir.

---

<sup>21</sup> L’expression est de Foucault pour évoquer le rôle des Appareils d’État : « Le pouvoir politique, dans cette hypothèse, aurait pour rôle de réinscrire perpétuellement ce rapport de force, par une sorte de guerre silencieuse, et de le réinscrire dans les institutions, dans les inégalités économiques, dans le langage, jusque dans les corps des uns et des autres » Michel Foucault, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France, 1975-1976*, Paris, Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, 1997, p. 16. Et plus précisément, dans son cours intitulé *La Société punitive*, Foucault dit : « L’exercice quotidien du pouvoir doit pouvoir être considéré comme une guerre civile ; exercer le pouvoir, c’est d’une certaine manière mener la guerre civile » Michel Foucault, *La Société punitive, Cours au Collège de France, 1973*, cours du 10 janvier 1973, tapuscrit de J. Lagrange, p. 33.

<sup>22</sup> Entretien pour le magazine culturelle VZ, 12 novembre 2012 [URL = <https://vz.ru/culture/2012/11/19/607873.html>] (En russe). [Consulté le 16 mai 2023]