



**HAL**  
open science

## Gunfactory et L'Herbe de l'oubli entre documents et témoignages

Sandrine Montin

► **To cite this version:**

Sandrine Montin. Gunfactory et L'Herbe de l'oubli entre documents et témoignages. Pratiques : linguistique, littérature, didactique, 2021, 191-192, 10.4000/pratiques.11260 . hal-04608217

**HAL Id: hal-04608217**

**<https://hal.science/hal-04608217v1>**

Submitted on 13 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.

## *Gunfactory et L'Herbe de l'oubli* entre documents et témoignages

*Gunfactory and L'Herbe de l'oubli (Oblivion Herb): two investigations by  
Compagnie Point Zéro*

**Montin Sandrine**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/11260>

DOI : 10.4000/pratiques.11260

ISSN : 2425-2042

### Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

### Référence électronique

Montin Sandrine, « *Gunfactory et L'Herbe de l'oubli* entre documents et témoignages », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 04 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11260>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2022.

© Tous droits réservés

---

# Gunfactory et L'Herbe de l'oubli entre documents et témoignages

Gunfactory and L'Herbe de l'oubli (Oblivion Herb): two investigations by  
Compagnie Point Zéro

Montin Sandrine

---

La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on  
peut en dire, sur qui a compétence pour voir et la  
qualité pour dire.

Jacques Rancière

- 1 Le travail de la compagnie belge Point Zéro et du metteur en scène J.-M. d'Hoop, dans les spectacles *Gunfactory* (2016) et *L'Herbe de l'oubli* (2019), est proprement théâtral, au sens étymologique du terme. Dans ce « lieu d'où l'on voit » qu'est le théâtre, il s'agit de dévoiler une réalité cachée, masquée, invisible, ou déréalisée : l'impact de la production et de l'export d'armes européennes, et en particulier des armes produites par la Fabrique nationale (FN) Herstal, propriété à 100 % de la région wallonne, sur les populations du Moyen-Orient et de Wallonie, et l'effet de la radioactivité en bordure de la « zone d'exclusion » biélorusse et ukrainienne après la catastrophe de Tchernobyl. Comment documenter un réel invisible sur un plateau de théâtre ? Lorsqu'on va sur le site de Dassault Aviation, à la rubrique « Rafale », onglet « Combat-proven », on lit ceci : « Combat-proven : la preuve opérationnelle. Entre 2006 et 2011, les Rafale Air et Marine ont été engagés à de multiples reprises sur le théâtre afghan où ils ont démontré une incontestable efficacité. » La rubrique évoque les nombreux autres « théâtre[s] d'opérations » dans lesquels les rafales ont fait la preuve de leur « précision chirurgicale » face aux « forces hostiles » : outre l'Afghanistan, le texte énumère la Lybie, le Mali, la Syrie, l'Irak. La rhétorique du constructeur d'armement français associe ainsi les codes du discours scientifique (« proven », « la preuve opérationnelle ») et les euphémismes, métaphores venues de la médecine et surtout du théâtre, qui déréalisent la réalité de la guerre et de la mort, au profit d'une représentation et, sinon d'une œuvre, du moins d'une « opération ». Si le principal constructeur et exportateur d'armement français mêle ainsi rhétorique scientifique,

médicale et artistique sur le site qui publicise son offre d'armement, les stratégies de couverture de la réalité nucléaire ne sont pas en reste. Comme le dit l'un des témoins entendus dans *L'Herbe de l'oubli* à propos du déchet nucléaire : « On sait pas le rendre inoffensif il y a qu'une solution c'est le cacher. » Selon le metteur en scène de *L'Herbe de l'oubli* : « Au-delà même des enjeux de société pour l'humanité et la planète, il nous a semblé que cette catastrophe portait en elle beaucoup d'aspects intéressants pouvant être questionnés sur un plateau de théâtre : elle questionne sans cesse le réel ; rien n'est visible, palpable. La radiation est inodore et incolore. Et pourtant bien présente... Pour approcher cet univers flirtant parfois avec le fantastique, nous poursuivrons ici notre recherche mêlant acteurs et marionnettes à taille humaine<sup>1</sup> ».

- 2 Face à la prétendue transparence des discours officiels, que semble mimer le mobilier étatique en plexiglass sur le plateau de *Gunfactory*, l'objet de cette contribution consistera d'abord à décrire les phénomènes de déni, d'autocensure, d'interruptions, qui rendent compte de la gêne des locuteurs et de la difficulté à saisir des réalités cachées, déniées, devenues quasi irréelles. En prenant appui sur un entretien avec le metteur en scène et sur l'analyse des spectacles, on s'intéressera au processus d'enquête préparatoire à l'écriture des spectacles, à la collecte des matériaux (données chiffrées issues de la recherche, images vidéo, témoignages et entretiens reconstitués sur scène), et à ce que ces documents révèlent de la violence des industries, et des mensonges d'état. Comme le dit J.-M. d'Hoop à propos de *Gunfactory*, « Nous allons partir très concrètement de nos pièces à convictions : des dossiers, des livres qui s'empilent, des interviews, des images volées de reportages et interviews, des sons, des armes, des munitions. Nous partirons du réel. Et ce réel dépasse souvent l'imaginaire<sup>2</sup> ». Enfin on s'arrêtera sur les liens entre esthétique et politique dans ces spectacles, qui ont aussi bien recours à la parole de témoins, qu'aux marionnettes et au chant lyrique. Selon les mots de J. Rancière relisant Aristote, le citoyen « est celui qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part » (Rancière, 2000, p. 12-13). Évoquant, en Grèce antique, l'exclusion des esclaves et des artisans de cette citoyenneté, il précise : « Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique, une "esthétique" » (Rancière, 2000, p. 13). Face à l'objectification irréaliste et à la réification produites par des machineries monstrueuses qui les dépassent, les métamorphosant en « cibles » ou en « objet radioactif avec un fort coefficient de contamination<sup>3</sup> », l'esthétique de ces spectacles entend peut-être redessiner un « partage du sensible », rendre aux femmes et aux hommes leur part, et suggérer la possibilité d'une nouvelle souveraineté.

## Face au déni, dresser des cartes du visible

- 3 Au premier tableau de *Gunfactory*, dans cet espace tampon où le public ne s'avise que progressivement que le spectacle a déjà commencé, le personnage de « l'ouvreuse » avertit que des scènes pourraient « heurter la sensibilité de certains spectateurs ». À plusieurs reprises, elle les invite en souriant à « mettre les mains comme ceci devant les yeux ou tout simplement à les fermer » et à « placer leurs doigts dans les oreilles

comme ceci ». Par son invitation ironique, « l'ouvreuse » propose déjà une réflexion politique : en commentant la violence de nos constructions sociales, de nos industries, et en l'occurrence l'implication de nos états dans la fabrique, le commerce, l'export d'armes, elle nous adresse frontalement une question sur notre responsabilité dans le déni de cette violence, c'est-à-dire sur notre impossibilité ou notre refus de nous représenter la violence de ces mêmes industries pour la prendre en charge politiquement.

## Le déni de la violence

- 4 Au cours du spectacle, ce mécanisme de déni se rejoue à de nombreuses reprises, chez les instances gouvernementales qui encadrent la production et l'exportation d'armes, et chez certains des acteurs de l'industrie et du commerce d'armes. Ce sont notamment les scènes « Europa for ever », dont les quatre versions « Wallonia », « UK », « Germany », « France » (les trois derniers pays étant choisis pour le volume de leurs exportations) se répondent. Dans « Wallonia » comme dans les trois autres tableaux, les délégués, interrogés sur la possession d'armes, en provenance de leur pays, par des groupes terroristes, ou sur l'usage de ces mêmes armes par des forces de l'ordre réprimant violemment des populations civiles, nient la responsabilité de leur gouvernement. Ils s'en remettent systématiquement à l'efficacité des procédures de contrôle, justifiant les exportations par la nécessité de créer une alliance avec le pays importateur en vue de la maîtrise des flux migratoires, ou par l'importance des emplois que ce commerce maintient, ou agitant l'argument de la concurrence de pays producteurs « moins regardants » sur les questions éthiques :

Représentant du Gouvernement wallon 1 : L'affaire libyenne est une exception. Si le gouvernement avait d'abord dit non et puis a changé d'avis, c'est qu'il y avait un enjeu énorme en termes d'emplois et que la FN était proche de se casser la gueule. Derrière chaque arme il y a un foyer, ne l'oubliez pas.

H (Journaliste d'investigation) : Et devant ?

RG1 : Pardon ?

H : Qui est devant l'arme ?

RG2 : Autre question.

L (Journaliste d'investigation) : Et l'Arabie Saoudite ?

RG1 : Quoi ?

L : L'Arabie Saoudite ?

RG1 : Mais quoi encore avec cette histoire d'Arabie Saoudite. Ecoutez, c'est un allié des Américains, du monde occidental. Ils nous aident sur d'autres dossiers, comme Daesh par exemple. Et à partir du moment où ils sont considérés comme des alliés par le monde occidental, je ne vois pas... (*Gunfactory*, tableau 6 « Europa for ever / Wallonia ».)

- 5 « Je ne vois pas », « This is not of my resort. Ask a specialist committee<sup>4</sup> », minoration des conflits d'intérêt entre gouvernement actionnaire et experts chargés de contrôler les exportations nommés par ce même gouvernement... Le comique de répétition de ces échanges babéliens, « autre question », « next question », « andere Frage », ôte de son sérieux au discours des représentants. Il souligne le travail d'effacement du réel par la rhétorique officielle : face aux faits, armes wallonnes, ou françaises, britanniques, allemandes, aux mains de cartels, groupes terroristes, forces de l'ordre répressives, la reprise tautologique des déclarations d'excellence du système de contrôle juridique, « instrument juridique adapté », « système de vérification performant », « the current export verification system has repeatedly shown its effectiveness », entend marteler et

combiner à l'infini un petit nombre de mots semblables, et imposer une représentation qui n'a d'autre existence que verbale.

- 6 Au tableau « Europa for ever / France », la rhétorique du représentant français qui répond aux questions de la journaliste sur l'export d'armes par la France fait parfaitement écho à la rhétorique commerciale de Dassault. Comme sur le site du constructeur d'armement, ce représentant français vend à son tour du spectacle et de la science : « Nous avons la chance d'être présents sur de multiples théâtres d'opérations un peu partout sur la planète et de démontrer en live les performances du made in France. » Le vocabulaire militaire, lui, est utilisé pour décrire le système de contrôle juridique qui encadre l'exportation d'armes, « un arsenal de mesures nationales et européennes ». Le jeu de passe-passe entre champs linguistiques permet de faire disparaître la réalité de la violence armée et de la transférer au profit d'un système juridique qui est, dans les mots, et les mots seulement, inexpugnable<sup>5</sup>.
- 7 Dans *La Supplication* de S. Alexievitch (2015), dont des extraits accompagnent en voix off les tableaux de *L'Herbe de l'oubli*, les témoignages réunis par l'auteure biélorusse, et en partie réécrits par elle, multiplient les récits des mensonges d'état : un État qui, juste après l'explosion du réacteur le 26 avril 1986, enlève soldats et pompiers jusqu'à leur domicile pour les envoyer malgré eux à la centrale, expose les liquidateurs à des dangers dont ils ne sont pas informés, fait signer des documents de confidentialité aux soldats, aux pompiers, aux populations radiées ou malades pour contrôler la diffusion de l'information, censure et menace les médecins lanceurs d'alerte, inféode les autres aux stratégies du pouvoir : « La science a été entraînée dans la politique... La médecine, dans la politique<sup>6</sup> », « L'incroyable quantité de mensonges liés à Tchernobyl n'a pas d'équivalent, sauf pendant la guerre » (Alexievitch, 2015, p. 686). Les discours officiels, avant et après la catastrophe, continuent de nier le danger, déployant une rhétorique dont les répétitions valent comme preuve de vérité, assises sur des images familières et des analogies aussi rassurantes qu'inadéquates : « Nos centrales nucléaires ne présentent aucun risque. On pourrait les construire même sur la place Rouge. Elles sont plus sûres que des samovars » (ibid., p. 640). À tel point qu'un témoignage attribué par l'auteure à un ancien directeur de l'Institut de l'énergie nucléaire de Biélorussie affirme : « Ce n'est plus de la tromperie. C'est une guerre. Une guerre contre des innocents » (ibid., p. 748).
- 8 Le déni est aussi massif dans *L'Herbe de l'oubli*. Il porte essentiellement sur la gravité des radiations. L'État est mis en cause par certains des habitants de la zone de Tchernobyl, rencontrés par l'équipe au cours de plusieurs voyages en 2017, comme cette directrice d'hôpital qui affirme frontalement : « Faut savoir que le Belarus a déclaré certaines zones qui étaient très polluées "propres", alors qu'elles ne l'étaient pas, tout simplement parce que l'État n'avait pas l'argent pour rendre ces zones propres » ou « Il y a un véritable de génocide de la population enfantine ». La mère du jeune Artsium déclare :
- Il y a quelques années, les médecins d'ici sont venus. Ils ont mesuré les enfants et ils ont dit ça va. La dose est OK. Quelques mois plus tard, d'autres médecins sont venus, ceux de Gomel. Ils ont refait les mesures, ils m'ont montré les chiffres. J'étais choquée. C'est à cause de la radioactivité tout ça. On le sait bien. On le sait bien mais on nous dit pas ce qu'on doit faire. [...] Si je pouvais je partirais.
- 9 Ailleurs, une fondatrice de centres radiologiques s'élève contre la stratégie de l'État qui aurait dû évacuer les habitants, ou au minimum leur fournir de la nourriture non contaminée. Elle rappelle que les enfants qui vivent dans les environs de Tchernobyl

présentent une radioactivité en césium 137 supérieure à 100 becquerels par kilo, que la mortalité est trois fois supérieure à la natalité, qu'en Biélorussie une femme de plus de 35 ans sur 4 a un cancer du sein. Elle conclut en rapportant que « Quatre mois après la catastrophe, le directeur de la sûreté nucléaire de l'AIEA ose déclarer "Même s'il y avait un accident de ce type tous les ans, je considérerais le nucléaire comme une source d'énergie intéressante" ». Dans les témoignages recueillis par l'équipe de la Compagnie Point Zéro, le déni apparaît donc, à plusieurs reprises, comme le fait du pouvoir de l'État, ou de lobbies industriels. Or, comme l'écrit le philosophe J. Rancière (2000, p. 14), « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a compétence pour voir et la qualité pour dire ». De ce point de vue, ce qu'opère un spectacle comme *L'Herbe de l'oubli*, c'est de redistribuer les compétences et les qualités. En faisant entendre la parole d'habitants qui éprouvent, des décennies encore après la catastrophe, la réalité de cette radiation invisible, les cancers, les enfants mort-nés, les enfants atteints de problèmes sanguins, rénaux, cardio-vasculaires, scléroses, etc., il permet un nouveau « partage du sensible » pour reprendre le concept de J. Rancière : « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience » (Rancière, 2000, p. 13-14).

- 10 Mais le déni n'est pas l'œuvre du pouvoir seul, c'est aussi un mécanisme collectif. Dans *L'Herbe de l'oubli*, parallèlement au vocabulaire technique sur les radiations (nucléides, strontium, césium, röntgens) notable dans plusieurs témoignages, nombreux sont les récits marqués par les hésitations et les contradictions. Ainsi, au début du spectacle, un habitant offre un tableau peint de mémoire, représentant la maison de ses parents, enterrée après la catastrophe comme des centaines d'autres, comme les animaux domestiques, comme la terre elle-même, dont la couche superficielle a été découpée, et enfouie sous la terre. Dans son témoignage, les aposiopèses disent à la fois le tabou, la douleur liée à la perte, et peut-être la peur qu'inspirent mots et choses, ou l'espoir qu'en ne prononçant pas le mot radiation, on l'oubliera, elle disparaîtra :

c'est la maison de mes parents ... mais bon elle a été détruite [...] il y avait aussi les ... pour doser ... pour mesurer et après ils vérifiaient la terre et après ils ont mis, ils ont couvert et ça débordait en fait les mesures, le dosimètre, du coup ils ont fermé la terre.

- 11 Peu après, nous assistons au dialogue d'un couple d'agriculteurs qui a créé une ferme biologique. L'affirmation « Tout est naturel ici », répétée au cours de leur témoignage, prend des allures de mantra. Après l'invitation « Ben alors on passe à table ! », les images vidéo d'un repas somptueux offert par ces habitants de la zone de Tchernobyl aux acteurs et actrices de l'équipe rend palpable l'ambiguïté dont est atteinte toute chose. Bien qu'on n'entende pas les réponses de l'équipe avant d'assister à ce repas festif, il semble que tout apparaisse sous une nature double : le don est aussi menace, la nourriture potentiellement un poison, que ne dit pas la beauté de la table ou de la nature environnante. Ce dont on prend conscience alors, c'est à quel point la catastrophe industrielle pèse, et peut-être pour toujours, sur la vie de ces terres et de ces habitants, changeant le sens de la beauté, celle des arbres et des lacs, celles des actions, des expériences agronomiques les plus ingénieuses à la plus fabuleuse des hospitalités.
- 12 En voix off, résonnent ces quelques phrases du livre de S. Alexievitch, *La Supplication* :
- Le nucléaire militaire, c'était Hiroshima et Nagasaki. Le nucléaire civil, c'était l'électricité dans toutes les maisons. Personne n'avait imaginé un seul instant que

les deux pouvaient être jumeaux, complices. Tchernobyl, on voudra l'oublier car la conscience humaine a capitulé devant cette catastrophe. Tchernobyl est devenu le cataclysme de la conscience.

- 13 Rétrospectivement, lorsque l'un des témoignages rejoué sur le plateau révèle le sens du titre du spectacle, ces phrases de *La Supplication* semblent en indiquer l'une des intentions. L'« herbe de l'oubli », apprend-on alors, est une paraphrase qui désigne l'absinthe, en russe « tchernobyl ». Or Absinthe est aussi le nom de l'étoile qui tombe sur les fleuves et les sources dans *L'Apocalypse* de Saint Jean (8:10-11, *Traduction œcuménique de la Bible*, 1988, p. 1802) :

Le troisième ange fit sonner sa trompette : et, du ciel, un astre immense tomba, brûlant comme une torche. Il tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux. Son nom est : Absinthe. Le tiers des eaux devint de l'absinthe, et beaucoup d'hommes moururent à cause des eaux qui étaient devenues amères.

- 14 Le titre du spectacle, associant traduction et paraphrase, et faisant écho à un récit de fin du monde, suggère ainsi sans doute ce que l'oubli de la catastrophe, le déni des ravages des radiations pourrait avoir de fatal à notre monde.

## Dresser des cartes du visible

- 15 C'est parce que la tentation de l'oubli, ou du déni est si massive, que le théâtre avec document peut jouer un rôle important. Lors d'un entretien avec J.-M. d'Hoop, nous sommes revenus longuement sur l'enquête préparatoire à chacun de ces deux spectacles, et la collecte des documents et matériaux.
- 16 L'histoire de *L'Herbe de l'oubli* a commencé lorsque J.-M. d'Hoop et son épouse ont lu au parlement bruxellois, à la demande de l'association « Les Enfants de Tchernobyl », *La Supplication* de S. Alexievitch, qui se présente comme un ensemble de témoignages de pompiers, liquidateurs, soldats, habitants, médecins, anciens fonctionnaires du parti, recueillis au cours de trois années et publié dix ans après la catastrophe, en 1996. Cette lecture publique, et la rencontre de l'association « Les Enfants de Tchernobyl », les ont conduits à accueillir à plusieurs reprises, grâce à cette association, un jeune garçon biélorusse, pendant les mois d'été. Cela n'est qu'ensuite que le metteur en scène, soutenu par un directeur de théâtre, a pris la décision de partir, avec la même équipe d'acteurs et d'actrices que sur *Gunfactory*, d'abord en Biélorussie, puis en Ukraine, pour rencontrer les habitants, les médecins, visiter le site de la centrale. Des images vidéo prises sur place, les témoignages reconstitués sur le plateau, et des extraits en voix off de *La Supplication* composent le spectacle, tissés avec une matière plus poétique, le recours à des marionnettes, y compris lors de scènes muettes, à du chant lyrique et à une musique composée pour le spectacle.
- 17 De son côté, *Gunfactory* propose des données chiffrées et des témoignages, issus de la rencontre de nombreuses personnes ressources : C. Poitevin, directeur adjoint du Groupe de recherche et d'information sur la paix et la sécurité, P. Hensmans, directeur d'Amnesty International Belgique, les ouvriers de la FN Herstal et A. Fnara, ouvrier pendant trente ans à la FN Herstal et délégué syndical, B. Delcourt, chercheuse en sciences politiques à l'université libre de Bruxelles, S. Demblon qui propose dans le cadre de l'association « Agir pour la paix » une visite des lobbies des armes autour des institutions européennes à Bruxelles, mais aussi un ingénieur en armement, un membre de la commission de contrôle des exportations d'armes wallonnes...



- 18 Dans les deux cas, le matériau est mixte : des documents, cartes, données chiffrées, témoignages, et un recours à la fiction, comprise à la fois comme mise en forme et invention. Mais l'intention documentaire est manifeste dès le premier tableau de *Gunfactory* :

(Projection cartes)

Corentin : Regardons maintenant cette carte du monde. Ajoutons tous les pays en guerre. Et le nombre de personnes qui sont mortes ou ont été déplacées à cause de ces violences. Plus de 65 millions de personnes. Mais vous remarquerez autre chose sur cette carte. La plupart de ces pays sont des pays du Sud.

(La carte évolue)

Regardons maintenant les pays qui sont dans le TOP 20 des exportations d'armes légères dans le monde. Et que remarquons-nous ? Vous les voyez en vert. Ce sont principalement des pays du Nord. A peu près 80% des armes proviennent des 5 membres permanents du Conseil de Sécurité des Nations-Unies.

Plus l'Allemagne.

Léa : En d'autres mots, la plupart des gens qui meurent dans les guerres vivent dans des pays pauvres et la plupart des gens profitant des guerres vivent dans des pays riches.

(Musique. Projection graphique)

Léa (continue) : 14 milliards de cartouches à usage strictement militaire sont fabriquées chaque année. Ce qui vous donne la possibilité, si vous êtes bon tireur bien entendu, de tuer deux fois chaque habitant de la planète, et ce chaque année.

Il y a au moins 800 millions d'armes en circulation dans le monde.

Ça fait plus d'une arme pour 10 habitants.

Leur première destination est rarement leur dernière.

## Document et fiction : quel agencement ?

- 19 Ailleurs, la nature de ce qui est dit et montré sur le plateau est plus complexe. Comme l'explique J.-M. d'Hoop dans l'entretien, c'est la rencontre de l'équipe de *Gunfactory* avec un membre de la commission de contrôle des exportations d'armes de Wallonie qui a permis l'écriture des quatre scènes « Europa for ever ». Toutefois, si les arguments avancés sur scène par les représentants du gouvernement wallon sont directement issus du témoignage de ce membre de la commission, le montage du dialogue relève d'une « fiction », au sens étymologique du terme, c'est-à-dire d'une mise en forme, d'une organisation des répliques, notamment à des fins comiques.
- 20 Un autre exemple, la série de tableaux « Sweet little gunfactory », permet de comprendre comment le document se tisse à l'invention. Dans ces tableaux, un papa collectionneur d'armes montre son trésor à sa petite fille assise sur ses genoux tout en lui racontant des histoires. Or J.-M. d'Hoop a écrit ces tableaux, en ce sens ce papa et sa fillette sont proprement des fictions, mais ils sont composés à partir de deux documents réels : d'une part le témoignage d'une maman, très inquiète que son mari, propriétaire d'une impressionnante collection d'armes, montre et fasse manipuler les armes à ses enfants ; d'autre part la découverte d'une variante du conte du *Petit Chaperon rouge* publiée à l'usage des enfants par la *National Rifle Association*, dans laquelle la grand-mère, alors que le loup s'apprête à la dévorer, tire sur lui avec son fusil à dispersion.
- 21 *L'Herbe de l'oubli* commence par la projection d'une série d'images vidéo de bâtiments délabrés surplombés de lettrages cyrilliques, objets abandonnés, photos d'enfants. L'avertissement qui suit insiste sur la nature de document de ce qui va être donné à

voir et entendre : « En 2017, nous nous sommes rendus dans la zone de Tchernobyl, en Biélorussie et en Ukraine, à la rencontre des “gens d’après”. Ce sont leurs paroles que vous entendez ce soir. » Après une nouvelle image de lits pour bébés alignés dans ce qui avait dû être une crèche, un nouvel avertissement entre en tension avec ce qui précède : « Tout au long de notre création, les mots de Svetlana Aleksievitch nous ont guidés... ». Et en effet, les mots qui sont prononcés immédiatement après sont directement tirés du livre de S. Alexievitch, *La Supplication*. Outre les témoignages des habitants, les projections vidéo, et les textes de *La Supplication*, dont la nature de document est parfois discutée, le spectacle met en scène humains et marionnettes, chant lyrique, composition musicale<sup>7</sup>.

- 22 Selon J. Rancière (2000, p. 62) « Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d’action mais aussi des régimes d’intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l’être, des modes du faire et des modes du dire ». Et il est évident que les inventions esthétiques de ces deux spectacles contribuent, nous y reviendrons plus tard, de même que les données chiffrées ou les témoignages, à dresser de nouvelles cartes du visible. Une question se pose peut-être toutefois sur l’usage de la fiction et la pédagogie qui accompagne un spectacle combinant document et fiction : quelle intelligence et quel usage le public peut-il développer de ces matériaux hétérogènes ? La part de fiction, tout en rendant les documents efficaces d’un point de vue spectaculaire, par leur vertu comique par exemple, n’est-elle pas à l’origine d’une ambiguïté : la dimension d’enquête, la nature documentée du matériau restent-elles perceptibles pour le public ? autrement dit, quel est le degré de confiance que le public place dans le rapport au réel de ce qui est dit et montré sur scène ? C’est en partie parce que ce rapport au réel pose question, que l’équipe de la Compagnie Point Zéro a souhaité faire suivre chacune des représentations de *Gunfactory* et de *L’Herbe de l’oubli* d’un temps de discussion publique. Comme le dit J.-M. d’Hoop à propos de *Gunfactory*, l’équipe avait besoin de dire, et le public avait besoin de savoir, que les chiffres étaient scientifiques, que les répliques de tel ou tel tableau étaient à 100 % issues d’un témoignage, que rien n’en avait été réécrit. Si la Compagnie Point Zéro choisit ici de clarifier la part des sources scientifiques et du témoignage dans un débat à l’issue de la représentation, inversement le livret qui accompagne un spectacle comme *C’est la vie* de M. El Khatib déclare vouloir intentionnellement brouiller les cartes jusqu’au bout, et nous ne saurons jamais ce qui relève du témoignage des acteurs ou de la réécriture de l’auteur. Ces deux stratégies bien différentes montrent que le mode de combinaison du document et de la fiction est une question essentielle, qui mérite d’être prise en charge, quelle que soit la pédagogie adoptée<sup>8</sup>. Dans le cas de *Gunfactory* et de *L’Herbe de l’oubli*, cette pédagogie est d’autant plus précieuse que la crédibilité des documents est nécessaire pour que s’opère un questionnement d’ordre politique.

## Faire effet dans le réel

### Action politique

- 23 C. Biet et O. Neveux, dirigeant le livre collectif *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, empruntent le titre de leur préface, « D’un art ignoble », à une déclaration de J. Chaban-Delmas le 19 décembre 1971 : « Il ne faut pas que la culture soit transformée en un instrument d’action politique. A partir du moment où la culture est ainsi

dévoyée, on entre dans l'ignoble » (déclaration transcrite par Dougier & Verbunt, 1977, p. 3, citée par Biet & Neveux, 2007, p. 11). Constatant à quel point la « restauration esthétique » qui commence dans les années quatre-vingt a promu en dogme la disqualification de toute pratique militante, au profit d'une « culture de "régime", d'acquiescement », ils demandent :

Pourquoi faudrait-il toujours, et au nom de quelle immanence, que le théâtre et le cinéma ne servent à rien d'autre qu'à discourir sur eux-mêmes ? [...] Pourquoi ne seraient-ils pas, parfois, souvent, des *instruments* de pensée ou de représentation pour prendre pied dans le monde, au cœur d'une situation concrète ? (Biet & Neveux, 2007, p. 9-10)

- 24 J.-M. d'Hoop ne s'en cache pas : l'ambition dans les deux spectacles est de rouvrir le débat démocratique sur la production et l'export d'armes par une entreprise publique, et sur la place du nucléaire dans nos ressources énergétiques. L'adresse directe au public, particulièrement marquée dans *Gunfactory*, tient sans doute à la découverte au départ de l'enquête : la FN Herstal est leader mondial sur le marché de la vente d'armes légères au Moyen-Orient, or elle appartient à la région wallonne, donc à ses citoyens. C'est à eux de décider de son sort. Au tableau 10 « Dernier hommage. Lourd héritage », un personnage d'employée de la FN rend hommage à un collègue syndicaliste décédé, « Mario ». Si les deux personnages de l'oratrice et du responsable syndical sont inventés, ils sont toutefois inspirés de la rencontre réelle de l'équipe du spectacle avec les employés de la FN, et notamment avec un responsable syndical. Comme l'explique J.-M. d'Hoop lors de l'entretien, les arguments avancés par l'employée de la FN lors de l'hommage fictif qu'elle rend à son collègue, reprennent les propos des ouvriers et délégués syndicaux de la FN Herstal, en particulier l'argument de l'emploi dans un contexte de désindustrialisation du bassin liégeois. Or ces propos sortent de l'opposition binaire entre éthique politique et emploi lorsque l'oratrice conclut :

Nous on veut juste travailler. Ce ne sont pas les ouvriers qui ont choisi de fabriquer des armes. C'est le patronat qui a choisi le produit qui lui apportait le plus de rentabilité. Et ce qu'on oublie bien souvent de dire, c'est que le syndicat s'est battu, que Mario s'est battu pour la diversification de la production !

On a fait des frigos, on a fait des vélos, on a fait des voitures, des machines à écrire, des machines à calculer. Et à chaque fois. A chaque fois, c'est l'actionnaire principal qui nous a cantonnés à ce qui ramène du pognon. Car s'il y a un truand dans toute cette affaire, c'est bien le capital !

Alors Mario, si ta vie fut un météore de conscience dans nos existences, ta mort doit être pour nous un cri de ralliement.

Pour l'emploi, pour la dignité des travailleurs, pour l'avenir d'Herstal !

- 25 L'adresse frontale à la salle, dans un dispositif où les spectateurs peuvent figurer les travailleurs et donc s'intéresser à « l'avenir d'Herstal », se rejoue à plusieurs reprises. Ailleurs, voici les spectateurs figurant les clients potentiels d'un marchand d'armes. Les slogans publicitaires du VRP en armement, « Offrez-vous une révolution low cost ! La guérilla à portée de toutes les bourses » et l'argument « J'ai aussi des viseurs lasers M-point, les mêmes qu'utilise l'armée américaine en Irak. Vous les avez peut-être vus à la télé ? » révèlent la banalité du marché des armes, un commerce de marchandises comme un autre, en dépit de sa dangerosité. Surtout, ils adressent implicitement une question au public sur son consentement au spectacle télévisé ordinaire de la guerre, et sa passivité par rapport à l'implication de l'État dans ce commerce.
- 26 Au dernier tableau, un acteur prononce le monologue d'une balle de calibre 22 : la balle annonce sa propre fin, la rencontre de la personne à qui elle est destinée, alors

qu'apparaît la marionnette de la petite fille du collectionneur d'armes. Le spectacle s'achève sur les mots de la fillette et cette question à la troisième personne, à la fois anonyme et collective « On va s'en sortir ? ». La question de la fillette s'adresse à la salle, invitée ainsi à la prendre en charge en la paraphrasant : la politique industrielle de l'Europe est-elle au service de sa population ? peut-on sortir d'une production mortifère ? Dans les deux cas, c'est l'avenir de la politique industrielle wallonne qui est en question, une question directement posée au public.

- 27 Au cours du spectacle, les acteurs révèlent leur position, en tant qu'acteurs, sur l'exportation d'armes au Moyen-Orient. Ainsi, lors d'une brève vidéo, nous voyons la comédienne L. Lefell se rendre au cabinet du ministre-président wallon et expliquer qu'elle veut lui proposer un embargo sur la vente d'armes à l'Arabie Saoudite. Lorsque le film s'achève, L. Lefell arrive sur le plateau, et invite à son tour les spectateurs à écrire à leur élu, leur transmettant en direct l'adresse électronique du ministre-président P. Magnette. Face à la question « Comment faire ? Comment peser et changer les choses ? » posée régulièrement par les spectateurs à l'issue des représentations, l'équipe ne prétend pas posséder les réponses mais propose néanmoins des pistes : « si par exemple vous avez un problème avec l'exportation des armes, si vous vous sentez "complices" puisque cette fabrique vous appartient, vous êtes wallon, vous votez en Wallonie, c'est une entreprise wallonne à 100 %, écrivez à vos élus, essayez de les rencontrer, ou allez dans la rue... »

## Désincorporation

- 28 Pour que cette adresse directe au public produise quelque effet, pour dénouer cette « complicité », l'esthétique des deux spectacles introduit du jeu dans les mécanismes d'affiliation et d'appartenance. Ainsi du comique, qu'on a vu à l'œuvre dans les dialogues « Europa for ever », documentés mais recomposés, et qui n'est pas toujours le fait de la fiction. Il tient parfois à la réalité même, pourvu que le fragment de réel prélevé soit sorti de son cadre, et par exemple porté sur une scène de théâtre. C'est le cas du tableau « Des chips et des douilles. Interview d'un ingénieur en armement », dont J.-M. d'Hoop assure qu'il est à 100 % composé des répliques de l'entretien. Or ce sont les hésitations de l'ingénieur, ses silences, ses interruptions, qui font rire : elles manifestent la complexité du partage intérieur, entre des parts de soi qui négocient difficilement. À la question posée par l'une des actrices « Et donc toi c'est quoi ton travail ? », l'ingénieur répond :

Moi je suis dessinateur industriel... euh... On travaille pour ... On fait de la consultance pour des clients en interne mais aussi en externe... Et là j'ai été envoyé dans une entreprise euh... Au début c'était pour quelques mois... maintenant ça fait cinq ans. (*rires*) Et donc c'est une entreprise qui fait des machines à munition.

- 29 Expliquant plus loin l'intérêt de son travail, toutes les étapes de la modification du métal, les traitements chimiques pour enlever la corrosion, il conclut : « donc y a vraiment plein d'aspects techniques qui même en dehors du ... allez en dehors de ... de l'éthique, sont très intéressants quoi. » Interrogé par les actrices sur les effets de son travail, l'ingénieur s'interrompt de plus belle : « J'sais pas... J'te dis que "éthiquement"... j'fais abstraction de la question ... parce que j'ai pas voulu ... J'sais pas ça m'dérange ... Mais je m'dis aussi que je dois finir ce projet quoi. Après ce projet je quitte et je vais... ». Questionné sur le regard social porté sur son métier, il répond :

C'est pas super bien vu ... Mais quand tu parles à des gens généralement intelligents ils comprennent que c'est un ... enfin ... que tu tues personne entre guillemets ... directement. Ou alors tu ... j'ai un pote qui bosse chez TOTAL. On s' comprend bien quoi !

- 30 Le rire du public ici relève peut-être moins de la moquerie que de la reconnaissance : comment ne pas lire nos propres contradictions, entre nos aspirations à la paix, à la préservation de la vie et des ressources, et nos appartenances ou affiliations à des mécanismes sociétaux, carrière, institution, groupe social partageant les mêmes loisirs ou équipements, qui entrent parfois en contradiction avec ces aspirations ? Le miroir tendu par le théâtre est alors un temps possible pour l'introspection et la négociation des parts de soi. L'embarras de l'ingénieur, l'inachèvement de ses phrases, sont autant d'incitations à aller jusqu'au bout du dialogue et de la négociation entre nos valeurs et nos affiliations. C'est l'une des significations virtuelles de la phrase de J. Rancière (2000, p. 64) : « Les voies de la subjectivation politique ne sont pas celles de l'identification imaginaire mais de la désincorporation "littéraire". » En riant de l'ingénieur, c'est aussi de moi que je ris, de mes contradictions, et je prends des distances, non avec le groupe ou mon besoin d'appartenance, mais avec mon identification ou mon adhésion aux normes de ce groupe. Ce que dit É. Delruelle, après J. Rancière, de la désincorporation, peut servir à analyser ce qui se passe dans un spectacle comme *Gunfactory* :

Si dans la société théologique, le roi avait deux corps (céleste et terrestre), en démocratie c'est le peuple qui a un double corps — un corps *social* où s'opèrent l'agrégation et le consentement des groupes sociaux, ainsi que la distribution des places et des fonctions, et un corps *politique* paradoxal, corps sans corps (« corps sans organes » ?) qui vient déplacer toute identification et toute stratification sociales.

La désincorporation, dans cette perspective, peut également être envisagée comme *manifestation* : elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit ; elle déplace les corps d'un lieu assigné à un autre, ou encore elle fait d'un lieu privé (l'usine, le ménage, par exemple) un lieu public ouvert à la refiguration des rôles et des fonctions. C'est pourquoi aussi la désincorporation est *production* : production d'un supplément qui n'était pas donné dans le corps social, supplément qui disjoint la communauté d'elle-même et lui enjoint de se réinventer. (Delruelle, 2007, p. 190-205)

- 31 L'ambition est bien de doubler le corps social d'un corps politique paradoxal, dont les sujets politiques ne sont pas incorporés mais « flottants », ou comme dit l'auteur et metteur en scène A. Benedetto, dégagés<sup>9</sup>. La sortie du consentement passif du corps social vers une communauté disjointe d'elle-même, capable de se réinventer, suppose de passer de l'absence à l'accès à l'information, et de mettre à jour les mécanismes d'une complicité jusqu'ici tue ou invisible.
- 32 Cette invitation à la souveraineté retrouvée est perceptible aussi, par d'autres stratégies, dans *L'Herbe de l'oubli*. Là encore, les mécanismes de la passivité citoyenne sont mis en lumière. Et le témoignage d'un habitant biélorusse peut produire un effet miroir :
- Nous on faisait confiance aux autorités, au gouvernement. C'était eux qui réfléchissaient à notre place. C'était eux qui savaient quoi faire. Et nous on attendait qu'ils nous disent quoi faire. Ça doit venir de l'enfance aussi. Parce qu'en Biélorussie depuis tout petit, on te dit : tu fais comme ça, et pas autrement. Alors les gens ont l'habitude qu'on décide à leur place.
- 33 Comme l'écrit S. Alexievitch dans *La Supplication*, « La souffrance est notre abri. Notre culte. Elle nous hypnotise<sup>10</sup>. » Les citoyens occidentaux sont-ils davantage souverains ?

Bien sûr la catastrophe a eu lieu dans l'ex-URSS, mais *L'Herbe de l'oubli* n'est pas un réquisitoire contre le gouvernement soviétique. Comme le dit l'un des témoins :

Quand même l'URSS a dû gérer beaucoup de choses toute seule, et quand même heureusement pour l'Europe que l'URSS a pu envoyer des centaines de milliers de liquidateurs pour éteindre le feu. D'une certaine manière on peut dire merci au communisme.

- 34 *L'Herbe de l'oubli* n'est pas le bilan d'une catastrophe : en révélant l'impact mondial d'une technologie dont les effets échappent aux hommes, le spectacle dresse un état de notre passivité, cette « hypnose ». Pour sortir de cet immobilisme, l'esthétique de *L'Herbe de l'oubli* devient proprement politique. Ce théâtre écrit sur la base de témoignages propose ainsi une esthétique « à la base de la politique », ce partage du sensible, selon J. Rancière (2000, p. 13), qui est « le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune<sup>11</sup> ». Les paroles simples de l'habitant d'un des villages enterrés, cette répétition du même adjectif, « là il y avait un magasin, un bon magasin », « là c'était la cantine, c'était une bonne cantine », « tout était simple et fait pour la vie, c'était un bon village », pèsent de tout leur poids face aux déclarations du directeur de la sûreté de l'AIEA. Une telle esthétique rend aux citoyens leur compétence : leur légitimité en termes de sensibilité, d'appartenance et d'aspiration. La vie bonne, comme disent les Grecs, voilà un critère non négligeable d'évaluation de nos politiques. Les marionnettes de S. Denis, incarnation des morts, du temps long, de même que les géants, représentations oniriques des radiations, donnent à voir ce qui est invisible, rappellent que le réel ne se résume pas à ce que l'on voit, à ce qui est donné à voir publiquement. La scénographie d'O. Wiame, et notamment la terre répandue sur le plateau, nous rend sensibles à la vulnérabilité de la vie. Elle évoque bien sûr la terre contaminée par les radiations, devenue impropre à la culture, donc à la vie humaine, mais surtout elle rappelle l'humanité à son humilité et à son origine, l'humus. L'évocation par les habitants des scènes insoutenables d'abattage des animaux domestiques, la marionnette du cheval mort, celle de l'enfant ou celles des vieillards rendent palpables la fragilité et la précarité de la vie humaine et animale. Elles nous rappellent que, tramés à l'ensemble du vivant, nous sommes le résultat, comme dit le philosophe B. Morizot (2020), d'une interdépendance, d'une histoire évolutive commune, d'un héritage commun, et de « manières partagées d'être vivant ». Nous comprenons qu'à chaque fois que nous faisons violence à ce tissu vivant, que nous le menaçons ou détruisons, c'est notre propre existence que nous menaçons et détruisons.
- 35 La confiscation de « tout le savoir légitime comme produit de l'activité de quelques-uns » est « une confiscation d'une grande violence, qui invisibilise que tout le monde, dès qu'il est en prise avec la vie, enquête », écrit B. Morizot (2020, p. 141-142) : or « l'enquête est là, elle est partout, c'est le nom caché de la vie ». Le travail de la Compagnie Point Zéro, dans les spectacles documentaires *Gunfactory* et *L'Herbe de l'oubli*, donne à voir l'ampleur du déni, la violence de la production et de l'export d'armes, et des effets de la radiation nucléaire. Alors que ce sont deux enjeux peu présents dans le débat démocratique, la collecte de sources et de témoignages défait la confiscation du savoir, dessine de nouvelles cartes du visible, et donne à voir l'enquête, parfois inaboutie, parfois douloureuse, de tous et chacun. Dans les deux cas, les spectateurs se voient adresser des questions, directes ou non, sur leur responsabilité politique. Ceci n'est possible que parce que documents et fiction, produisant un effet de miroir, soulignent nos propres contradictions, nos difficultés à négocier avec nos affiliations, et nous dégagent, par la vertu du comique ou l'aveu d'un témoin, de nos identifications et

de nos consentements. Paradoxalement, l'esthétique de ces spectacles, en nous proposant une appartenance plus vaste à un réel élargi, nous rend une forme de souveraineté et d'agentivité. D'une certaine façon, la présence de l'invisible, la parole intime des témoins (souvenir, souffrance, aspiration), la sensibilité à l'ensemble du vivant, dans son temps long, rendent à chacun ses compétences, sa capacité à prendre part à la parole commune, pour opposer un autre réel aux discours officiels sur les performances nucléaires ou la concurrence du marché de l'armement. Nous ne sommes plus dépourvus de connaissance, ignares, incompetents. Nous prenons conscience que notre besoin d'inscription dans le temps long, d'inclusion dans une communauté humaine à l'échelle planétaire, et d'appartenance à l'ensemble du vivant qui nous trame est légitime, et que nous sommes réellement responsables de ce besoin légitime.

36 OUVRAGES :

- 37 ALEXIEVITCH, S. (2015). « *La Supplication. Tchernobyl, chroniques du monde après l'Apocalypse* », trad. du russe par G. Ackerman et P. Lorrain. in : S. Alexievitch, *Œuvres*. Arles : Actes Sud.
- 38 MORIZOT, B. (2020). *Manières d'être vivant*. Arles : Actes Sud.
- 39 RANCIERE, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique-éditions.
- 40 SAINT JEAN. APOCALYPSE. *Traduction Œcuménique de la Bible* (1988). Paris : Société biblique française & Éd. du Cerf.
- 41 ARTICLES et CHAPITRES
- 42 ACKERMAN, G. & LEMARCHAND, F. (2009). « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch ». *Tumultes*, 2009, 32-33, p. 29-55. <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2009-1-page-29.htm>
- 43 BENEDETTO, A. (2007). « Moi engagé ? / - Mais oui ! / - Ah bon... ». in : C. Biet & O. Neveux (dirs), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*. Montpellier : Éd. L'Entretemps.
- 44 BIET, C. & NEVEUX, O. (2007). « D'un art ignoble ». in : Biet, C. & Neveux, O. (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*. Montpellier : Éd. L'Entretemps.
- 45 DELRUELLE, E. (2007). « Démocratie et désincorporation ». *Noesis*, 12, p. 190-205. <https://journals.openedition.org/noesis/1353?lang=en>
- 46 DOUGIER, H. & VERBUNT, G. (1977). « Menacés d'expulsion... ils parlent collectivement ». *Autrement* : « Culture immigrée », dossier 1.

---

## NOTES

1. Dossier de presse de *L'Herbe de l'oubli*.
2. Dossier de presse de *Gunfactory*.
3. Citation du livre de S. Alexievitch, *La Supplication*, dans le spectacle *L'Herbe de l'oubli* : « Vous ne devez pas oublier que ce n'est plus votre mari, l'homme aimé qui se trouve devant vous, mais un objet radioactif avec un fort coefficient de contamination. Vous

n'êtes pas suicidaire. Prenez-vous en main ! » (S. Alexievitch, *La Supplication. Tchernobyl, chroniques du monde après l'Apocalypse*, traduit du russe par G. Ackerman et P. Lorrain, dans *Œuvres, Actes Sud*, « Thesaurus », 2015, p. 577).

4. *Gunfactory*, tableau « Europa for ever. UK ».

5. Ailleurs, c'est un représentant britannique, qui après avoir justifié l'export d'armes en Arabie Saoudite, accusée de crimes de guerre au Yémen, répète « the government is fighting for more security and stability in the world », effaçant la réalité de la guerre au profit d'une métaphore et d'un engagement pour la paix. Ce jeu de passe-passe prend un tour obscène au fur et à mesure que le spectacle progresse, la manipulation rhétorique des représentants gouvernementaux devenant manifeste.

6. Témoignage attribué par S. Alexievitch à V. B. Nesterenko, ancien directeur de l'Institut de l'énergie nucléaire de l'Académie des sciences de Biélorussie, *La Supplication*, *op. cit.*, p. 743.

7. Comme l'ont montré G. Ackerman et F. Lemarchand en étudiant des éditions successives et en comparant les textes à des témoignages enregistrés, la part de « fiction », de découpage des témoignages, de réattribution des énoncés à d'autres locuteurs rend problématique la nature des livres de S. Alexievitch, et donc la confiance que les lecteurs peuvent accorder à la réalité des témoignages. D'après les auteurs, l'articulation du témoignage et de la fiction serait non problématique si les différents récits qui composent ses livres n'étaient pas suivis d'un nom, donc attribués à un témoin. Mais la présence de ces noms, qui semble authentifier la véracité et l'exactitude des témoignages, entre en tension avec le travail de réécriture littéraire mis en œuvre par l'auteure. Voir G. Ackerman et F. Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievitch », *Tumultes*, 2009 (1-2) (<https://www.cairn.info/revue-tumultes-2009-1-page-29.htm>). Dans *L'Herbe de l'oubli*, l'avertissement annonce que les textes de S. Alexievitch ont accompagné la création, mais il ne précise pas quand ces citations de S. Alexievitch auront lieu, à savoir en l'occurrence lors des passages en voix off. Et le spectateur, à moins d'avoir lu *La Supplication* et d'en avoir gardé une bonne mémoire, n'a pas moyen de savoir à qui attribuer quelle parole. Ceci, joint à la nature ambiguë des textes de *La Supplication*, peut contribuer à dérouter les spectateurs.

8. Peut-être les spectateurs ont-ils besoin de savoir, sans attendre l'issue de la représentation, quelle règle du jeu leur est proposée : comment s'opère le partage du document et de la fiction, ou inversement comment et pourquoi cette distinction ne leur sera pas accessible. Si l'équipe souhaite que la nature de document soit reconnue aux données chiffrées ou témoignages qu'elle livre, il est peut-être intéressant de développer des stratégies en ce sens.

9. On peut renvoyer à la proposition d'A. Benedetto, connu notamment pour la pièce *Napalm, essence solidifiée à l'aide de palmitate de sodium*, en 1968, qui évoquait lors de sa contribution au colloque *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)* sa « perplexité a priori devant ce concept d'engagement qui ne [lui] a jamais paru échapper tout à fait au contexte militaire ». Soulignant qu'il voyait l'engagement plutôt comme un dégagement, il affirmait : « J'ai toujours eu le sentiment que je tentais de me dégager, de me désentraver et de me libérer peu à peu avec l'aide de toutes et tous les autres. » A. Benedetto, « - Moi engagé ? / - Mais oui ! / - Ah bon... », dans *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, *op. cit.*, p. 199.



10. S. Alexievitch, *La Supplication*, « Interview de l'auteur par elle-même sur l'histoire manquée », p. 586.

11. « Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle 'occupation' définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique, une 'esthétique' [...] » : Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 13.

---

## RÉSUMÉS

Le travail de la compagnie belge Point Zéro et du metteur en scène J.-M. d'Hoop, dans les spectacles *Gunfactory* (2016) et *L'Herbe de l'oubli* (2019), donne à voir une réalité cachée, masquée, invisible, ou déréalisée : l'impact de la production et de l'export d'armes européennes, et l'effet de la radioactivité nucléaire après la catastrophe de Tchernobyl. Comment documenter un réel invisible sur un plateau de théâtre ? Dans cet article, nous analysons les phénomènes de déni, d'autocensure, d'interruption qui rendent compte de la gêne des locuteurs et de la difficulté à saisir des réalités cachées, déniées, devenues quasi irréelles. En prenant appui sur un entretien avec le metteur en scène et une analyse des spectacles, nous décrivons le processus d'enquête préparatoire à l'écriture des spectacles : la collecte des données scientifiques, des témoignages ensuite reconstruits sur scène, des documents vidéo. Enfin nous explorons la dimension politique de l'esthétique à l'œuvre : la gêne des locuteurs réfléchit nos propres difficultés à négocier entre nos identifications ou affiliations et nos valeurs ; les mots des habitants, travailleurs, médecins faisant face aux discours et politiques officiels rendent manifeste le fait que « l'enquête est l'autre nom de la vie » comme l'affirme le philosophe B. Morizot, et que la réduction du savoir légitime à l'activité de quelques-uns relève d'une grande violence ; la scénographie et le recours aux marionnettes, en particulier dans *L'Herbe de l'oubli*, rendent visible la présence des morts, la fragilité de la vie, et légitiment nos aspirations à la paix, à la préservation de la vie et des ressources. Tout ceci rend possible pour le public ce que J. Rancière appelle une « désincorporation » et facilite un questionnement presque frontal sur sa propre souveraineté.

Can theater reveal what is not visible? The Belgian company Point Zéro, with two shows entitled *Gunfactory* (2016) and *L'Herbe de l'oubli* (*Oblivion Herb*, 2019), works on making visible what we usually do not see: the impact of the manufacture and export of European weapons, and the effects of nuclear radiation after the Chernobyl disaster. In this paper, we explore the phenomena of denial, self-censorship and interruptions, which account for the discomfort of speakers and the difficulty of grasping hidden, denied realities that have become almost unreal. From an interview with the director J.-M. d'Hoop and an analysis of the shows, we look at the investigation process in preparation for the writing: the collection of materials, data from research, testimonies and interviews later reconstructed on stage, video images, and the violence these documents reveal. Eventually, we discuss the political dimension of the aesthetics at work: what inhabitants, workers and doctors say confronts official speeches and politicians, making clear that, as philosopher B. Morizot writes, "investigation is the other name of life", so that the reduction of legitimate knowledge to the activity of a few is a great violence; the puppets and

scenography, especially in *L'Herbe de l'oubli*, make visible the invisible, the presence of the dead, the fragility of life, and legitimize our aspirations for peace, preservation of life and resources; and the speakers' discomfort reflects our own difficulties to negotiate between our social identifications or affiliations and our values. This mirror effect results in what J. Rancière calls "disincorporation", making possible for the performances to address the audience and question its sovereignty.

## INDEX

**Mots-clés** : armes européennes, radiation nucléaire, document, enquête, déni, esthétique, politique, souveraineté

**Keywords** : European weapons, nuclear radiation, document, investigation, denial, aesthetics, politics, sovereignty

## AUTEUR

**MONTIN SANDRINE**

Université Côte d'Azur, Ctel, F-06204 Nice cedex 3