



**HAL**  
open science

## Trouver refuge ?

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Trouver refuge ?. Scènes de l'ailleurs – Construction et déconstruction spatiale de l'altérité culturelle au théâtre, entre éthique et esthétique, Dec 2023, Strasbourg, France. ⟨hal-04332581⟩

**HAL Id: hal-04332581**

**<https://hal.science/hal-04332581v1>**

Submitted on 17 Mar 2026

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 CC BY 4.0 - Attribution - International License

DIAZ Sylvain, « **Trouver refuge ? (Avec Caroline Guiela Nguyen)** », in BÉHAGUE Emmanuel, JERNITE Kenza (org.), *Scènes de l'ailleurs – Construction et déconstruction spatiale de l'altérité culturelle au théâtre, entre éthique et esthétique* [Colloque], Université de Strasbourg, 6-8 décembre 2023.

Sous le titre « Toutes les couleurs du monde », l'image met en scène la grande accolade de treize jeunes gens et deux enfants. Suggérée, la différence de leur couleur de peau est en même temps masquée par un déploiement de couleurs vives sur les vêtements, les visages, les cheveux, conférant à la scène un aspect festif que renforcent encore les larges sourires, les embrassades. Benetton qui s'affiche ainsi a, dès ses débuts, fait théâtre d'une diversité ethnique promue dans des campagnes publicitaires jouant, le plus souvent, du contraste entre le noir et le blanc. Cette altérité, d'ailleurs aculturelle, n'est néanmoins que de façade, mieux de vitrine puisqu'elle a avant tout des fins marketing : elle travaille, au sens strict, à une uniformisation.

C'est de cette uniformisation qu'entend précisément se démarquer Caroline Guiela Nguyen, dont on disait encore tout récemment dans la presse qu'elle avait la « passion de l'autre<sup>1</sup> » ; à propos de son travail d'autrice et metteuse en scène, elle affirme en effet : « ce n'est pas juste une photographie Benetton, c'est vraiment un engagement<sup>2</sup> ». Cet engagement envers l'autre est notamment exemplifié par le recrutement des interprètes de ses spectacles. À rebours d'une approche par réseau courante dans le champ théâtral français, l'artiste revendique une pratique de « casting sauvage », « pass[ant] des heures sur Instagram », « all[ant] dans des centres sociaux » pour « observer » et « repérer des gens<sup>3</sup> », de ceux « qu'on ne voit pas sur les plateaux<sup>4</sup> » à l'instar de la cuisinière Anh Tran Nghia dans *Saïgon* (2017) ou de la rappeuse Nanii dans *Fraternité* (2021) qui n'avaient jamais fait de théâtre<sup>5</sup>. Il s'agit ainsi de faire monter sur les planches non seulement des amateurs et amatrices mais aussi des corps généralement invisibles, des voix, des langues généralement inaudibles, la scène se muant en « vaste monde<sup>6</sup> ». À partir du moment où l'on invite des artistes d'âges différents, de classes sociales différentes, de nationalités différentes, de pratiques différentes, l'« engagement, insiste encore Caroline Guiela Nguyen, dépasse le cadre d'une production classique » : « le travail de la compagnie [Les Hommes Approximatifs qu'elle a contribué à créer en 2009] est pour moitié cette partie d'accompagnement. Passer des journées à la préfecture [...], etc. C'est aussi ça, le quotidien de la compagnie<sup>7</sup> ». L'altérité, cette fois-ci bien culturelle puisque cohabitent dans un même espace des pratiques différentes sans viser à la moindre standardisation, ne procède

---

<sup>1</sup> Chaudon Marie-Valentine, « Caroline Guiela Nguyen, la passion de l'autre », in *La Croix*, 15/09/2023, <https://www.la-croix.com/JournalV2/Caroline-Guiela-Nguyen-passion-lautre-2023-09-15-1101282793>, page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2023.

<sup>2</sup> Guiela Nguyen Caroline, entretien avec Fanny Mentré, in *Fraternité, conte fantastique – Programme de salle*, TNS, Strasbourg, 2022, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7. Sur cette pratique-là, cf. également Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque*, entretien avec A. Charon, Arles, Actes Sud, 2023, p. 51-52, 56 et 64.

<sup>4</sup> Guiela Nguyen Caroline, « “C'est ici. C'est maintenant. C'est présent. C'est vivant” », entretien avec C. Finburgh Delijani, in *Théâtre public*, n° 246, 2023, p. 92.

<sup>5</sup> Sur ce point, cf. leurs témoignages in Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque, op. cit.*, p. 71 et 73.

<sup>6</sup> Darge Fabienne, « Le Vaste Monde de Caroline Guiela Nguyen », in *Le Monde*, 6 juillet 2021.

<sup>7</sup> Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque, op. cit.*, p. 64.

d'aucune *coïncidence* mais d'une *coexistence* : le groupe ainsi constitué va devoir créer ensemble un spectacle qui ne lui préexiste pas. « On collabore, on écrit, je pense avec eux, explique l'artiste, je travaille avec, j'écris avec la complexité humaine devant moi<sup>8</sup> ».

Il s'agit bien d'écriture – une écriture avec les corps comme avec les mots<sup>9</sup>. D'abord accompagnée par la dramaturge Mariette Navarro<sup>10</sup>, la metteuse en scène s'assume désormais comme autrice. C'est qu'elle travaille à la production de « récits qu'on ne voit pas sur le plateau<sup>11</sup> », faisant saillir ce qui est tu, faisant revenir ce qui a été perdu ou oublié<sup>12</sup>. Ce qu'au fil de ses spectacles raconte Caroline Guiela Nguyen, fille d'émigré·e·s algérien et vietnamien dont elle porte ostensiblement les deux noms, c'est un exil : qu'il soit réel ou métaphorique, il acte en effet chez elle « la naissance viscérale du récit parce que c'est la seule possibilité d'entretenir un lien avec le lieu que nous ne reverrons jamais<sup>13</sup> » et qui, pourrions-nous ajouter, est à cet égard irréprésentable. Dès lors, tout l'enjeu du travail de création est d'identifier « le lieu d'où peut se raconter une histoire<sup>14</sup> ». Ce lieu de l'exil, c'est, précise-t-elle, un « tout petit endroit [...] où des personnes de tous horizons se côtoient », un « endroit où les gens essaient de prendre soin les uns des autres<sup>15</sup> » ; ce lieu de l'exil, c'est, selon moi, un refuge.

Qu'on le nomme asile, havre ou sanctuaire, le refuge a, de tout temps, été l'espace d'une altérité culturelle radicale. C'est que, pour corriger Rimbaud, je y est toujours un autre : impossible aux personnes qui s'y rassemblent parce que, pour des raisons ethniques, juridiques, politiques ou religieuses, elles sont menacées d'exclusion, de punition et de persécution d'accéder au *semblable* ; elles sont assignées à l'*étranger*. L'hospitalité dont se prévaut l'État-providence<sup>16</sup> est fondamentalement inhospitalière dans ces espaces tiers qu'avec Foucault on pourrait qualifier d'hétérotopiques. « Dessinés dans l'institution même de la société », ils sont en effet « des sortes de contre-emplacements [où] les emplacements réels [...] sont à la fois représentés,

---

<sup>8</sup> Guiela Nguyen Caroline, « “C'est ici. C'est maintenant. C'est présent. C'est vivant” », *op. cit.*, p. 96.

<sup>9</sup> Scheidler Jérémie, « Préface », in Guiela Nguyen Caroline, *Saigon – À l'origine*, Rennes, Théâtre National de Bretagne / Les Hommes Approximatifs, 2018, p. 4.

<sup>10</sup> Issue du TNS où elles se sont rencontrées, Mariette Navarro a accompagné, par l'écriture, Caroline Guiela Nguyen dans la création de *Se souvenir de Violetta* (2011), *Elle brûle* (2013) et *Le Chagrin* (2015). Dans ses créations les plus récentes, l'autrice et metteuse en scène a été soutenue par une équipe de trois dramaturges, au sens allemand du terme : Jérémie Scheidler, Hugo Soubise et Manon Worms. Sur la question de l'auctorialité posée par la collaboration entre Caroline Guiela Nguyen et Mariette Navarro, cf. Hamidi-Kim Bérénice, « Le Metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français », in *Tangence*, n° 121, 2019, p. 77.

<sup>11</sup> Guiela Nguyen Caroline, « “C'est ici. C'est maintenant. C'est présent. C'est vivant” », *op. cit.*, p. 92.

<sup>12</sup> C'est le cas, par exemple, de l'histoire des 20 000 travailleurs forcés d'Indochine enrôlés en 1939 quand, aux premiers jours de la Seconde Guerre mondiale, la France eut besoin d'une main d'œuvre bon marché. Cette histoire, c'est celle du fils – disparu – de Marie-Antoinette, la cuisinière et gérante du restaurant Saigon dans *Saigon*. Dans la bible du spectacle – vaste volume de textes et d'images préparatoire au travail de création – par la suite édité, est notamment glissé un article du *Nouvel Obs* daté du 7 décembre 2009 relatif à cette histoire : « Du jour au lendemain, l'histoire de ces 20 000 hommes s'est volatilisée de la mémoire des Français ». Guiela Nguyen Caroline, *Saigon – À l'origine*, *op. cit.*, p. 124-125.

<sup>13</sup> Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>15</sup> Guiela Nguyen Caroline, entretien avec Fanny Mentré, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>16</sup> Dans une perspective historique, Vinh Nguyen rappelle en effet que le refuge dépend de l'autorité d'un État. Nguyen Vinh, *Lived Refuge – Gratitude, Resentment, Resilience*, Oakland, University of California Press, 2023, p. 2.

contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables<sup>17</sup> ».

Chez Caroline Guiela Nguyen pourtant, le refuge constitue – c’est là mon hypothèse – moins une hétérotopie qu’une utopie, c’est-à-dire un non-lieu : s’y brouillent les catégories ; s’y troublent les identités ; s’y altèrent les assignations. Étudiant *Saigon* et *Fraternité, conte fantastique*<sup>18</sup>, analysant en particulier les scénographies d’Alice Duchange, j’essaierai de montrer comment, au théâtre, pour trouver refuge, il faut paradoxalement renoncer à l’altérité.

## 1. À quoi bon des refuges ?

Le théâtre de Caroline Guiela Nguyen est un théâtre du détail<sup>19</sup> : il faudrait, pour en percevoir toute la finesse, pouvoir faire des gros plans, comme le rêvait Vitez<sup>20</sup>. On verrait alors, sur le comptoir du restaurant vietnamien que met en scène *Saigon*, un Bouddha côtoyer une Tour Eiffel, bibelots élevés au fil du spectacle au rang de totems culturels<sup>21</sup>. Ce comptoir est en cela une métonymie de la scénographie conçue, pour reprendre le concept de Mary Louise Pratt, comme une « zone de contact » c’est-à-dire comme un « espace soci[al] où les cultures se rencontrent, s’affrontent et se débattent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir très asymétriques<sup>22</sup> » tels que la colonisation ici déterminante. Au début du spectacle pourtant, le contact interculturel prend le forme de jeux innocents, Marie-Antoinette, la gérante du restaurant, apprenant à Antoine à chasser les mauvais esprits en répétant avec elle une formule en vietnamien (3’40-4’10) ; les échanges seront par la suite nombreux et, pour beaucoup, liés à la nourriture que prépare Marie-Antoinette dans sa cuisine, quitte à exposer des décalages : à Édouard qui s’obstine à lui commander un cassoulet, elle sert ainsi immanquablement un bo bun.

---

<sup>17</sup> Foucault Michel, « Des Espaces autres » (1967), in *Dites et écrits 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, p. 755-756 et 758.

<sup>18</sup> *Saigon*, texte et mise en scène de Caroline Guiela Nguyen, création le 1<sup>er</sup> juin 2017 au Festival Ambivalence(s) de la Comédie de Valence ; *Fraternité, conte fantastique*, texte et mise en scène de Caroline Guiela Nguyen, création le 6 juillet 2021 au Festival d’Avignon. Le commentaire de ces deux spectacles s’appuie sur les représentations vues au Théâtre National de Strasbourg en 2018 et 2023, ainsi que sur les captations faites à cette occasion et les films réalisés par la suite. Je remercie Delphine Pasquali, responsable de la bibliothèque du TNS, et Isabelle Nougier, directrice du département Développement des créations du TNS, de m’avoir donné accès à ces documents et d’avoir autorisé leur diffusion partielle dans le cadre de cette communication.

<sup>19</sup> C’est en tout cas ce que revendique Alice Duchange, scénographe des spectacles. Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque, op. cit.*, p. 127.

<sup>20</sup> Vitez Antoine, « Programme – *Les Noces de Figaro*, opéra de Mozart (1979) », in *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, coll. « Le Messager », 1991, p. 517.

<sup>21</sup> Avec l’aide de Marie-Antoinette, Édouard essaiera, lors du deuxième chapitre, d’expliquer à Cécile qui est Bouddha. Dans le chapitre 4, lorsqu’elle apprend qu’Hao vit en France, une jeune Vietnamiennne lance immédiatement dans un anglais approximatif : « I love Eiffel [Tower] ».

<sup>22</sup> Pratt Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, 1991, p. 34, [https://www-jstor-org.scd-rproxy.u-strasbg.fr/stable/25595469?searchText=pratt+contact+zone&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dpratt%2Bcontact%2Bzone&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Aed980b9fe1f5cb2d4d4c9f9537c1cc27](https://www-jstor-org.scd-rproxy.u-strasbg.fr/stable/25595469?searchText=pratt+contact+zone&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dpratt%2Bcontact%2Bzone&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Aed980b9fe1f5cb2d4d4c9f9537c1cc27), page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2023.

Non point anecdotiques, ces scènes constituent le restaurant de *Saigon* comme un refuge pour celles et ceux qui le peuplent. Selon Bachelard, celui-ci se caractérise en effet par sa « primitivité », offrant à l’occupant·e un sentiment physique – presque animal – de bien-être en garantissant ses conditions de vie, à commencer par le fait de pouvoir se nourrir<sup>23</sup>. D’où l’importance scénographique de cette grande cuisine implantée à Jardin, espace isolé et en même temps relié aux autres par les différents cadres découpés vers la salle ou la scène et qui permettent une décisive circulation des odeurs, des accessoires, des corps. Situé à gauche pour le spectateur, la spectatrice, cet espace est comme le cœur battant de la scène pour reprendre une image de *Fraternité*, spectacle qui se déroule, lui, dans un Centre de soin et de consolation mis en place après une éclipse au cours de laquelle la moitié de l’humanité a disparu.

Dans la deuxième partie du spectacle, apparaît en effet, calfeutrée dans une vitrine, un grand cœur en plastique blanc et rose. Baptisée MeMo, cette machine doit permettre de faire revenir les disparu·e·s : en sacrifiant les souvenirs qu’ils ont d’elles ou d’eux, les personnages de ce « conte fantastique » espèrent remettre l’univers auquel ils sont liés en mouvement et permettre la survenue d’une nouvelle éclipse qui marquera le retour des absentes et absents. Au-delà de la machine, le mur de Cour se mue en grande surface de projection sur laquelle une scientifique, Rachel, surveille tout à la fois le mouvement des astres et les émois des individus déchirés par le dilemme tragique qui exige qu’ils oublient leurs proches pour espérer les voir revenir. Aux images de planètes enrichies de graphiques et autres légendes succèdent ainsi celles du cœur du personnage consentant au sacrifice accompagnées du film des souvenirs qu’il voit avec nous disparaître. À la cuisine de *Saigon* qui a fonction de sustentation, répond ainsi, en toute symétrie, le centre médicalisé de *Fraternité* qui a, lui, fonction de soin – même si celui-ci ne confère plus aucun bien-être. Plutôt qu’à la refaire<sup>24</sup>, le refuge, ici, contribue plutôt à défaire sa vie. Il n’est pas indifférent à cet égard qu’il apparaisse lui-même défait.

*A priori* d’un seul bloc, ces scénographies massives sont en effet composites. Autour d’un espace central rarement vide parce qu’occupé par des tables et des chaises et en cela modulable à souhait, se distinguent, de manière centrifuge, différents espaces. Dans *Saigon*, si l’on va de Jardin à Cour, il y a d’abord la cuisine, puis un mur qui fait couloir entre la cuisine et la salle du restaurant, puis un espace vierge où est ménagée une ouverture vers le fond de scène, puis, au fond côté Cour, l’espace vitré de l’entrée, enfin, au devant, toujours côté Cour, un espace karaoké que signalent un micro, un piano mais aussi une déco appropriée. Dans *Fraternité*, si l’on procède de la même manière, il y a d’abord, à l’avant-scène Jardin, un espace vacant occupé par des chaises, tables et paper-board, puis, au fond Jardin, un espace vitré et clos, celui de la cabine à messages, puis, au fond au centre, un nouvel espace vacant que ferme, à Cour, une issue, enfin le long du mur, à Cour, un espace propre au soin que signale les graphiques ou un lavabo. Pour ainsi dire périphériques, les scénographies d’Alice Duchange ménagent ainsi

---

<sup>23</sup> Bachelard Gaston, *La Poétique de l’espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020 pour l’édition numérique.

<sup>24</sup> « How might gratitude be an important affective experience for the very subjects who must re-member—picking up and piecing back together—the fragments of a life that war and displacement have broken? », se demande Vinh Nguyen. Nguyen Vinh, *Lived Refuge*, *op. cit.*, p. 30.

différents coins que Bachelard définit comme « le plus sordide des refuges » quoiqu'il assure « une première valeur de l'être : l'immobilité<sup>25</sup> ».

L'angle où se réfugient, enfin seuls, les personnages garantit un moment de repos, celui où confier son désespoir en s'adressant à ses disparus (c'est tout l'enjeu de la cabine à messages) ou en chantant sa peine avec les mots des autres (c'est tout l'enjeu du karaoké). D'autres coins sont inaccessibles au spectateur ou à la spectatrice : c'est le cas des sanitaires auxquels donne accès la porte du fond de scène dans *Saigon* et où se réfugient après leur malaise aussi bien Linh que Louise. La trouble transparence de cette ouverture vitrée, ~~comme un écho iconique au *Stalker* (1979) de Tarkovski~~, laisse toutefois deviner le vertige de personnages affectés par une réalité qui les dépasse. Si elle le caractérise, la porte est la faille du refuge, de tout refuge. Celui-ci ne saurait être étanche ; il est au contraire poreux, et le monde jouit de cette porosité pour investir, avec toute sa violence, cet espace sensé être protégé.

Avec les corps qui franchissent l'entrée du Saigon, c'est toute une histoire – « une histoire française<sup>26</sup> », insiste Caroline Guiela Nguyen – qui fait irruption sur le plateau, celle de la colonisation, avec ses humiliations, ses rapports de force, ses éclats. Les contacts deviennent alors violents : le suggère, en réplique à l'incantation inaugurale de Marie-Antoinette et Antoine, le bref échange entre la même Marie-Antoinette et le père d'Antoine, Édouard, qui rentre dans la cuisine pour la boxer (14'49-15'). Non plus innocent, le jeu charrie désormais la violence de rapports nécessairement marqués par la réalité coloniale des années 1950. C'est ainsi que, lors du réveillon du jour de l'an 1956 dans un Saigon que fuient les derniers Français, Louise, l'épouse d'un riche industriel, aura une altercation avec la jeune Mai. Affirmant que le restaurant a été privatisé, la Française ordonne à la Vietnamienne de « dégager », ce que celle-ci refuse, assurant, dans sa langue, que c'est aux colons de partir. Ainsi le refuge devient-il l'espace d'une guerre de territoire, jouant ce qui se passe au-delà de ses murs, Mai, affectée par les injures de Louise, se ruant sur elle. L'altercation actualise ainsi une lutte bien réelle qui annihile toute prétention protectrice associée à ce lieu.

À quoi bon un refuge quand l'espace du dedans se fait, pour reprendre les mots de Foucault, espace du dehors ? À quoi bon un refuge quand s'y « déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire » ? À quoi bon un refuge s'il « nous ronge et nous ravine<sup>27</sup> » ?

## 2. Dans le gosier de l'histoire

« It's a disaster ». La sentence prononcée par Rachel, à l'articulation exacte des deux parties de *Fraternité*, est sans appel : alors que les cœurs des humains ont presque cessé de battre, alors que « la Terre a cessé de tourner », « le temps s'est arrêté ». Cela n'empêche néanmoins pas les années de passer, ainsi que l'indique un écran en ouverture de la deuxième partie de ce conte

---

<sup>25</sup> Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*

<sup>26</sup> Guiela Nguyen Caroline, « "C'est ici. C'est maintenant. C'est présent. C'est vivant" », *op. cit.*, p. 90.

<sup>27</sup> Foucault Michel, « Des Espaces autres », *op. cit.*, p. 754-755.

fantastique mais celles-ci n'ont, temporellement, plus aucune valeur : il est, de fait, impossible de les compter et « personne ne p[eut] dire combien de temps s'[est] écoulé depuis la dernière éclipse ». Avec Cioran qui en fait un trait distinctif de la modernité, on pourrait dire que les personnages de *Fraternité* sont « tomb[és] du temps » : « le devenir suspendu », ils sont « enlis[és] dans l'inerte et le morne, dans l'absolu de la stagnation<sup>28</sup> » – tout comme certains des personnages de *Saigon*.

Le spectacle, en effet, se déroule dans deux lieux et deux époques différent·e·s mais enchevêtré·e·s : le Saigon de 1956, le Paris de 1996, le Saigon de 1996. Si certains personnages sont associés de manière exclusive à l'un de ces espaces-temps (ainsi d'Édouard, personnage des années 1950 ; ainsi d'Antoine, son fils, personnage des années 1990), d'autres les traversent (ainsi de Linh, ainsi de Hao incarnés au plateau jeunes et âgé·e·s). Parmi eux, le cas de Marie-Antoinette et de sa nièce, Lam, étonne. Les deux personnages doivent être envisagés ensemble tant ils semblent inséparables, ainsi que le met en évidence la scène finale du spectacle qui se déroule à Paris en 1996 : en hommage à son fils disparu dont elle fête l'anniversaire, Marie-Antoinette a mis sa plus belle robe ; elle prend le micro pour un discours en vietnamien qu'elle demande à Lam de traduire avant de l'inviter à « chanter pour [elle] » une chanson de Sylvie Vartan, *Je vivrai pour deux* (1977). Tandis que la jeune femme traverse la salle du restaurant sous les acclamations des invité·e·s, résonne, en off, sa voix : « Plus jamais nous n'avons parlé avec Marie-Antoinette de ce qui s'était passé ce jour-là ». « Ce jour-là » désigne vraisemblablement ce jour où, à Saigon en 1956, Louise, l'épouse d'un riche colon, est venue au restaurant avec des informations sur le fils disparu de la gérante : à sa demande, elle a en effet reconstitué le parcours qui l'a conduit du Vietnam en 1939 à la France en 1941 où, engagé volontaire comme travailleur, il trouvera la mort durant l'occupation nazie. Tandis que Lam entreprend de traduire à sa tante l'intraduisible, l'indicible même, ce n'est pas seulement le temps mais la vie même de ces deux femmes qui s'arrête tant et si bien qu'à l'inverse des autres personnages, elles qui traversent les pays et les époques ne prennent pas une ride.

Encore ce blocage temporel est-il redoublé, dans *Saigon*, d'un blocage spatial. Il est en effet faux de dire que ce spectacle met en scène un restaurant ; il représente en vérité trois restaurants : celui que tient Marie-Antoinette à Saigon en 1956 ; celui qu'elle tient à Paris en 1996 ; celui qu'elle a ouvert mais ne tient plus à Saigon en 1996. Or, pour représenter ces trois restaurants tous nommés « Saigon », choix a été fait d'une scénographie unique, altérant son ancrage territorial, voire sa réalité même : quoique métonymique (il est, dit-on, « un petit bout de Saigon »), le restaurant est un non-lieu. Sans doute pourrait-on en dire autant du Centre de soin et de consolation de *Fraternité* presque immuable, en dépit de quelques réaménagements : alors que les années passent, la fresque naïve du fond de scène ne défraîchit pas, exposant toujours les mêmes sourires et les mêmes larmes de retrouvailles qui ne pourront pas avoir lieu. Et là est bien le problème pour les personnages : plus rien, désormais, *ne peut avoir lieu*, formule difficile à traduire mais néanmoins significative ; l'espace n'est plus le réceptacle d'aucune action, le cosmos d'aucune vie. D'où la rage avec laquelle Ceylian saccage le Centre de soin quand il comprend cela ; d'où la détermination avec laquelle ses compagnes et

---

<sup>28</sup> Cioran Emil, *La Chute dans le temps* (1964), Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990, édition électronique.

compagnons désertent le Centre de consolation quand ils et elles admettent enfin cela, recouvrant la fresque de la mention « Hors-service ».

Pour les personnages de *Fraternité*, le refuge s'est révélé être un piège, ce que suggère d'ailleurs d'emblée l'enseigne lumineuse blanche et verte au-dessus de la porte indiquant une sortie de secours. Là est peut-être le désastre qu'annonçait Rachel, désastre qui, pour reprendre le mot de Blanchot, « ôt[e] ce refuge [même] qu'est la pensée de la mort<sup>29</sup> » chez ces personnages. Celle-ci est en effet interdite à celles et ceux qui sont condamnés à l'éternité. Leur errance à travers l'espace comme le temps est ainsi « convertie en [une] prostration<sup>30</sup> » d'autant plus manifeste que ces spectacles déploient une esthétique du tableau toute diderotienne<sup>31</sup>.

De manière régulière en effet, les interprètes des deux spectacles se taisent et s'immobilisent dans des poses suggestives « condens[ant] l'émotion et rayonn[ant] d'énergie simultanément », comme l'écrit Pierre Frantz. De fait, chez Diderot comme chez Caroline Guiela Nguyen, « le “tableau” dramatique est une notion qui porte l'énergie de la vérité plutôt que la représentation de la réalité<sup>32</sup> ». Cette vérité, qui échappe partiellement au sens, qui est « quelque chose de plus que du “sens<sup>33</sup>” » et qui est en cela indicible, c'est celle d'individus déchirés – entre leur amour et leur famille, entre leur pays d'origine et leur terre d'accueil, entre une culture et une autre ; son exposition vise rien moins qu'à « soulever des salles, [à] ébranler son spectateur [ou sa spectatrice] au point qu'il [ou elle] sorte de la représentation soulevé[·e], désorienté[·e], comme commotionné[·e] »<sup>34</sup>. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu recréeras mes yeux après, si tu peux »<sup>35</sup> : ces mots de Diderot pourraient bien être ceux de Caroline Guiela Nguyen revendiquant la pratique d'un « théâtre cardiaque<sup>36</sup> », d'un théâtre des larmes<sup>37</sup> – car, est-il dit à la toute fin de *Saigon*, « c'est ainsi que se raconte les histoires ».

Pathétiques, ces scènes sont d'autant plus bouleversantes qu'elles permettent parfois la confrontation impossible de personnages appartenant à des espaces-temps différents : ainsi de cette courte séquence où, dans *Saigon*, (2h23'30-2h24'46) chacun assis à leur table, Édouard et Antoine se font face attendant que Linh, l'épouse comme la mère, sorte des sanitaires ; entrée

---

<sup>29</sup> Blanchot Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980, p. 10.

<sup>30</sup> Je reprends ici une analyse de Jean-Pierre Sarrazac relative au théâtre sartrien et, au-delà, au théâtre moderne. Sarrazac Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989, p. 100.

<sup>31</sup> Diderot Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel (1757)*, in *Œuvres*, volume IV « Esthétique – Théâtre », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1136.

<sup>32</sup> Frantz Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives littéraires », 1998, p. 35.

<sup>33</sup> Rykner Arnaud, *L'Envers du théâtre – Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 220.

<sup>34</sup> Ménil Alain, « *Ut pictura poesis erit ? – Théâtre et antithéâtralité dans la théorie du drame* », in Cronk Nicholas (dir.), *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire foundation, 2000, p. 104.

<sup>35</sup> Diderot Denis, *Essais sur la peinture pour faire suite au salon de 1765 (1766)*, in *Œuvres*, volume IV « Esthétique – Théâtre », *op. cit.*, p. 498.

<sup>36</sup> C'est le titre de l'ouvrage qu'elle a écrit sous forme d'entretien avec Aurélie Charon. Sur cette détermination cardiaque de son théâtre, cf. Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque*, *op. cit.*, p. 150-151.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 137-141.

âgée, elle en sort jeune portant néanmoins le même manteau gris ; elle quitte la scène, et Saigon, et le Vietnam au bras d'Édouard, grand baratineur devant l'Éternel, qui lui vante la vue depuis Notre-Dame de la Garde : « Quand tu vois tout, lui dit-il alors qu'il regarde son fils à naître, c'est magnifique ». L'altérité, dès lors, n'est plus tant culturelle qu'historique ; l'autre n'en est que plus inatteignable parce qu'appartenant à cet avant ou cet après dont je suis fondamentalement exclu·e. Tout au plus pourrais-je prétendre, comme dans *Fraternité*, partager quelques secondes avec les revenu·e·s avant moi-même de disparaître, cette fois-ci emporté·e par une mort définitive.

Plutôt que de « l'instant prégnant » théorisé par Lessing, c'est de l'« image dialectique » pensée par Benjamin qu'il faudrait rapprocher l'esthétique picturale de Caroline Guiela Nguyen : elle œuvre en effet à l'invention de tableaux où, comme il est dit dans le *Livre des passages*, « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation<sup>38</sup> ». Cette constellation ne vise à éclairer ni le passé, ni le présent, ni le futur ; elle vise à exploser le continuum temporel – ce pourquoi l'image produite est nécessairement « saccadée ». En dépit de leur fluidité, les transitions génèrent ainsi, dans les spectacles étudiés, un certain trouble, perceptible dès la scène inaugurale de *Saigon*. Tandis qu'Antoine porte dans ses bras sa mère inconsciente, tandis que, dans le brouhaha, la scène soudain se peuple de multiples personnages, nul ne répond à son appel à l'aide. « Qu'est-ce qui se passe ? », demande-t-il, d'une voix étouffée. Il ignore que le refuge est le gosier de l'histoire : quand elle est prise de hoquets, y résonnent la voix des vaincus, celle-là même que, par-delà la mythologie des vainqueurs, ce théâtre veut faire entendre.

### 3. La zone aveugle

L'anthropologue Anna Tsing nous avait prévenu·e·s : si l'Holocène fut « la longue période où les refuges environnementaux [...] proliféraient, afin de soutenir le renouvellement du monde dans sa riche diversité culturelle et biologique », l'Anthropocène, lui, se caractérise par « la destruction des lieux et des temps de refuge pour les peuples humains et autres créatures<sup>39</sup> ». Notre ère est celle de « réfugié[·e·s] sans refuge<sup>40</sup> » ; ce sont eux qui entrent en scène dans le théâtre de Caroline Guiela Nguyen.

« Avez-vous une maison ? », demande, dans *Saigon*, Cécile à Hao, jeune Viet Kieu condamné à l'exil pour ses compromissions avec les colons français. Dans le restaurant vide de Marie-Antoinette où se rencontrent, à Paris en 1956, ces deux âmes perdues, la réponse, en vietnamien, cingle : « Je ne vous comprends pas ». Elle ne manque pas d'étonner de la part d'un jeune homme qui semble parfaitement bilingue et qui n'a eu précédemment aucune peine à engager

---

<sup>38</sup> Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, traduit par J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p.

<sup>39</sup> Tsing Anna, citée par Haraway Donna, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chtulucène – Faire des parents », trad. F. Neyrat, in *Multitudes*, n° 4, 2016, p. 76, <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2016-4-page-75.htm>, page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2023. Le texte source est introuvable.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

un échange avec son interlocutrice sur la cuisine asiatique. Si celui-ci pointe des décalages culturels – Cécile s'étonne de voir flotter des morceaux de poissons dans la soupe qu'on lui sert, la trouve particulièrement épicée, ne sait pas utiliser les baguettes et préfère attaquer son plat avec les doigts sous le regard amusé de son interlocuteur –, la question du lieu fait rupture de manière brutale. Certes, la proposition de Cécile d'héberger Hao chez elle peut sembler inconvenante dans la France des années 1950 mais, lorsque le jeune homme d'abord introverti s'emporte, le vernis moral craque pour laisser paraître le différend politique entre les deux personnages (1h23'30) :

CÉCILE. C'était une proposition extrêmement déplacée, je m'excuse. Je n'ai pas l'habitude de faire ce genre de proposition. [...]

HAO. Non, non, non. Il ne faut pas proposer ça. [...] Il ne faut pas. Je ne veux pas dormir chez vous. Je veux rentrer chez moi au plus tôt. Je veux rentrer dans mon pays. Je ne veux pas rester toujours.

Tandis que Cécile, effrayée, prend la fuite, la danse saccadée dans laquelle se lance Hao à l'avant-scène au milieu des ballons de baudruche qui auraient dû célébrer la noce d'Édouard et Linh est moins énigmatique qu'emblématique. Elle évoque en effet la danse beaucoup plus langoureuse qu'il interprétait (34'30) lors de sa dernière nuit à Saïgon, sans savoir que « sa vie allait basculer » : sa compagne vient en effet lui confier qu'il est en danger et n'a d'autre choix que fuir immédiatement. Six mois plus tard, la danse hargneuse d'Hao est celle d'un désespoir total, désespoir qui se dresse dans sa relation avec Cécile – même s'il finira par accepter de prendre les clés de son appartement.

Le couple qu'indistinctement forment ces deux personnages<sup>41</sup> n'en est pas moins fondamentalement empêché. Car une autre question de Cécile – adressée non pas seulement à Hao, mais aussi à Édouard, à Linh, à Marie-Antoinette, à Lam – reste sans réponse : « Il s'est passé quoi, en Indochine ? ». Prononcée au centre même du spectacle, cette interrogation est emblématique d'une cécité de la société française des années 1950 quant à la colonisation, cécité qu'actualise la représentation : en effet, à peine l'a-t-elle prononcée que Cécile est victime d'un malaise, perdant pendant quelques instants la vue. En amont de la création du spectacle, Caroline Guiela Nguyen avait imaginé les différents rendez-vous de la jeune femme avec un ophtalmologiste donnant lieu à un diagnostic, jamais formulé dans le spectacle :

- Il me reste combien de temps ?

- Vu le rythme, je dirais entre six à dix-huit mois avant la perte de vue complète, ou peut-être quasi complète. [...] Ce que je peux vous dire c'est qu'il s'agit d'une baisse de l'acuité visuelle centrale.

- Qu'est-ce que c'est ?

- Si vous prenez une image, tout le centre sera noir. Les seules zones visibles seront les bords. [...] Il vous restera un halo de vision autour d'une zone aveugle<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Si rien dans *Saïgon* ne laisse présager d'une relation amoureuse, ces deux personnages n'en sont pas moins liés. Cartographiant le spectacle à venir, la Bible met en évidence différents couples, parmi lesquels celui formé par Cécile et Hao. Guiela Nguyen Caroline, *Saïgon – À l'origine*, op. cit., p. 91-107.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 106.

Cette zone aveugle où, comme nous, Cécile évolue à tâtons n'est autre que Saigon, nom qui désigne tout à la fois dans le spectacle de Caroline Guiela Nguyen un restaurant français, un restaurant vietnamien, une ville disparue, une histoire coloniale. Aussi, mettre en scène ce non-lieu qu'est Saigon, c'est, par-delà le silence qui la suit, répondre à la question « Il s'est passé quoi, en Indochine ? » ou, en tout cas, tenter d'y apporter une réponse, ni univoque, ni équivoque – « plurivoque » serait le terme le plus juste. Car il s'agit bien, dans le tressage des voix, des langues, de faire advenir un récit collectif, récit qui est la condition même du refuge.

Dans un récent essai inspiré de son propre exil<sup>43</sup>, l'anthropologue Vinh Nguyen l'affirme en effet : le refuge, en tant que « catégorie », n'existe pas ; il est d'abord et avant tout une « expérience » qui engage des relations sociales comme affectives<sup>44</sup>. Or, cette expérience n'est accessible que par le récit, ce pourquoi, selon l'essayiste, le réfugié est forcément un narrateur, la réfugiée une narratrice (*storyteller*<sup>45</sup>). En effet, seul le récit est à même de dire l'irréversible perte éprouvée<sup>46</sup> ; seul le récit peut, par-delà la gratitude et le ressentiment ressenties, autoriser la résilience envisagée comme tentative de faire sens<sup>47</sup>. Pour Vinh Nguyen, le refuge ne peut être pensé – et donc représenté – que dans « sa forme vécue », ce qu'exemplifie le théâtre de Caroline Guiela Nguyen.

Car, dans *Saigon* comme dans *Fraternité*, il ne s'agit pas seulement de faire entendre ce récit mais de mettre en scène son élaboration même, de montrer comment il est fait et défait et refait par les réfugié·e·s, de montrer en quoi il est « un processus continu dans lequel les réfugié·e·s négocient, révisent et recalibrent ce que signifie exister dans, avec et sous un refuge<sup>48</sup> ». C'est en ce sens qu'il peut être dit utopique plutôt qu'hétérotopique. Travaillant sur les non-lieux de l'exil, des anthropologues et sociologues ont récemment montré que le refuge devait être réélabore afin, notamment, que de manière inclusive chacun, chacune puisse, selon son histoire, y trouver sa place, y échapper à toute assignation – quitte, pour cela, à se dégager de l'universalisme douteux que véhicule le concept d'altérité<sup>49</sup>. Caroline Guiela Nguyen lui préfère d'ailleurs celui de fraternité qui donne son nom à son dernier spectacle : il n'est le vecteur

---

<sup>43</sup> « This book not only explores stories but is itself an act of storytelling. More precisely, it is an attempt to tell a story of refuge that highlights experiential complexity, how refuge is made and remade by the very people who have an embodied investment in its possibility. I am one of these individuals, and in writing this book I am also writing about what I have seen and known, what moves me. Every single word on these pages is motivated by my own experience as a refugee subject, as someone who has been on a boat, crossed borders, lived in camps, and sought refuge in Canada ». Nguyen Vinh, *Lived Refuge*, *op. cit.*, p. XVI.

<sup>44</sup> « This book offers an understanding of refuge as affective experiences and social relations—refuge in its lived form. This lived experience is human embodiment and contingency that cannot be contained within the rigid bounds of a legal category. » *Ibid.*, p. 3.

<sup>45</sup> « If the figure of the refugee is an experiencer, then it is also crucially a storyteller » ; « What it means to be a refugee and to experience refuge is inextricably bound up with narrative ». *Ibid.*, p. XVI.

<sup>46</sup> « This chapter further nuances resilience as *how to tell* the story of such lives. My focus on resilience here seeks to home in on the deeply intimate, and thus indelibly social, process of storying the survival of refugee life. I suggest that such storying is a distinct way of engaging loss. » *Ibid.*, p. 77.

<sup>47</sup> « Resilience is a relation of narration [...] Resilience is a real and fictive life story that preserves presence, that tries to make meaning from the ruins of various losses. » *Id.*

<sup>48</sup> « refuge is not a predetermined sociopolitical “good,” but a continual process in which refugees negotiate, revise, and recalibrate what it means to exist in, with, and under refuge. The experiment of experience ». *Ibid.*, p. 3.

<sup>49</sup> Sur le refus de l'universalisme, cf. Guiela Nguyen Caroline, *Un Théâtre cardiaque*, *op. cit.*, p. 115.

d'aucun humanisme, conforme à une morale religieuse ou républicaine ; il est le témoin d'un travail relationnel à l'œuvre dans la création même :

La condition absolue était de s'interroger sur la fraternité avec un groupe de personnes qui viennent d'horizons sociaux, culturels, spirituels, géographiques totalement différents. Interroger la fraternité avec des gens qui sont tous de la classe moyenne supérieure, qui sont de gauche, intellectuels... au final, ce n'est pas un véritable endroit de travail. Alors que réunir des gens qui ont une pensée du monde qui va dans des directions multiples, trouver ce qui va nous relier, trouver ce qu'est être frères ou sœurs – parce qu'évidemment j'entends aussi la sororité dans la fraternité –, c'est un véritable enjeu<sup>50</sup>.

Trouver refuge : tel est le projet de Caroline Guiela Nguyen qui a mis l'hospitalité au cœur même de son projet pour le TNS – même si, prévient Émilie Da Lage, il faut veiller à ne plus « offrir » l'asile mais à « soutenir les capacités de régénération des exilé[e]s<sup>51</sup> » dans les lieux même qu'ils et elles investissent. Nous saurons dans quatre ans, huit ans peut-être si, de cette utopie, est née une hétérotopie, fraternelle ou sororale.

---

<sup>50</sup> Guiela Nguyen Caroline, entretien avec Fanny Mentré, *op. cit.*, p. 6.

<sup>51</sup> Cf. notamment Da Lage Émilie (dir.), « Politiques du refuge (1) » (2019), <https://hal.science/medihal-02281346v1>, page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2023.