

Je ne pouvais
pas raconter *SAIGON*
sans emprunter
ce chemin des larmes,
ce trajet émotionnel.

- Caroline Guiela Nguyen -

SAIGON

TNS Théâtre National de Strasbourg

1968-2018 le TNS a 50 ans !

Saison 18-19

Caroline Guiela Nguyen

entretien

SAIGON a été un des spectacles les plus remarquables du Festival d'Avignon 2017 et fait l'objet d'une grande tournée en France comme à l'international. Peut-on revenir au point de départ ? Comment le spectacle s'est-il bâti dans la durée – notamment entre Hô Chi Minh-Ville et la France ?

Notre idée de base, avec les membres de ma compagnie Les Hommes Approximatifs, était simple et ludique : nous voulions inventer des fictions dans le cadre d'un restaurant vietnamien. Il s'agissait de réunir des Français·e·s, des Français·e·s d'origine vietnamienne et des Vietnamiens.

À partir de là, il y a eu plusieurs étapes de recherches. Nous avons fait un premier voyage à Hô Chi Minh-Ville, pour rencontrer des comédiens vietnamiens d'une part, mais aussi pour voir quelles sont les traces de la France encore présentes, comprendre un peu mieux ce qu'on peut observer

dans nos restaurants vietnamiens en France – par exemple la présence de fleurs : artificielles en France, vraies fleurs au Vietnam, la présence des néons, de la musique. Il s’agissait de récolter des matériaux visuels, esthétiques, ainsi que des récits – *SAIGON* est constitué de témoignages, de choses qu’on m’a racontées, et d’autres que j’ai imaginées. Nous voulions aussi nous interroger sur les liens encore présents entre la France et le Vietnam à travers les *Viet-Kieu*, c’est-à-dire les Vietnamiens vivant à l’étranger, en l’occurrence en France. Il y a eu plusieurs voyages, et dès que la distribution a été entièrement constituée, l’équipe s’est retrouvée à Hô Chi Minh-Ville, pour une première séquence de travail tous ensemble sur place.

Peut-on parler de la distribution – qui est notamment constituée de gens qui ont été formés, comme vous, à l’École du TNS [Caroline Guiela Nguyen a fait partie du Groupe 37, sorti en 2008, section Mise en scène] ?

Oui, une partie des membres de la compagnie est de la même promotion que moi : Alice Duchange, la scénographe, Benjamin Moreau, le créateur costumes et Jérémie Papin, le créateur lumières... Mais les profils dans la compagnie restent variés ! Claire Calvi, collaboratrice artistique, a fait l’ERAC, Antoine Richard, qui crée le son et la musique, a fait

l'ENSATT, comme Juliette Kramer, notre directrice de production, Manon Worms, dramaturge, est chercheuse et doctorante à l'université de Lyon et Jérémie Scheidler, dramaturge également, est titulaire d'un D.E.A. de Philosophie.

On retrouve sur le plateau des comédiens du Groupe 37 : Caroline [Arrouas], Adeline [Guillot], et Pierric [Plathier].

Dan [Artus] a fait l'École du TNB, nous avons travaillé ensemble pour la première fois sur *Le Chagrin* [créé en 2015].

My Chau [Nguyen Thi] est une comédienne *Viet-Kieu* professionnelle; elle jouait dans *Mon grand amour* [créé en 2017].

Il y a deux comédiens amateurs, *Viet-Kieu* aussi : Anh Tran Nghia et Hiep Tran Nghia. Anh joue Marie-Antoinette; Hiep et elle ont vraiment tenu un restaurant ensemble.

Et puis il y a les comédiens rencontrés à l'université de théâtre et de cinéma, à Hô Chi Minh-Ville : Thi Trúc Ly Huynh, Hoàng Son Lê, Phú Hau Nguyen. Thi Thanh Thu Tô joue et est aussi traductrice. L'autre traducteur, Duc Duy Nguyen, continue à nous accompagner pour les sur-titrages et à traduire les « notes » [retours de la metteure en scène à l'équipe après les représentations].

Aviez-vous décidé dès le départ du projet d'articuler le spectacle sur deux périodes, 1956 et 1996 ?

Cela s'est fait au fur et à mesure du processus. Je rencontrais des gens qui me racontaient des parcours de vies, des histoires – les leurs ou celles de leurs parents. Une des premières, qui m'a bouleversée, est celle d'Édouard et de Linh dans le spectacle. Je la trouvais emblématique : quelque chose se raconte au travers du mensonge. La France contée aux Vietnamiens était censée être le pays du lait et du miel. Mais quand ils sont arrivés, les Français n'avaient jamais vu de visages vietnamiens, il y a eu énormément de racisme, on les a parqués dans des camps... C'était la désillusion. Il a fallu apprendre à vivre ensemble en France.

Cela nous a amenés à nous interroger sur ce que cela signifiait de vivre la colonisation et l'exil. Je savais dès le départ que nous allions parler de la période 54-56 : la fin de la colonisation française. Mais l'idée première était plutôt d'articuler le spectacle entre 1956 à Saïgon – année où les derniers Français ont quitté la ville – et 2016 à Paris – c'est-à-dire « aujourd'hui », car c'est l'année du début du projet.

Dès les premières répétitions, les *Viet Kieu* nous ont parlé d'une date très importante dans leur histoire : 1996, le moment où les exilés ont enfin eu la possibilité de retourner dans leur pays natal.

Et tout m'est revenu de cette époque, notamment ma mère qui parlait avec mes oncles, mes tantes, ma grand-mère, mon grand-père : « Est-ce qu'on retourne ou pas au Vietnam? » La question se posait dans chaque foyer. Nous avons alors pris la décision de choisir cette date comme seconde période, parce que l'enjeu était intense, brûlant. Symboliquement, c'était plus fort : nous voulions réinsuffler ces deux dates de l'histoire de la France et du Vietnam dans le spectacle.

Dans le spectacle, un des personnages retourne au Vietnam. Quarante ans après, il se rend compte que les gens ne le comprennent plus. Pouvez-vous parler de ce rapport à l'exil ?

Le vietnamien est une langue orale, évolutive – il n'y a pas l'équivalent d'une institution comme l'Académie française, qui s'efforce de maintenir une mémoire de la langue. Je ne le parle pas mais c'est ce que me disent les gens, ce que je ressens et que j'ai pu observer : ma mère, quand elle est retournée au Vietnam, parlait, en quelque sorte, un vietnamien qui n'existe plus.

C'est comme la question du *phở* [soupe] qui se pose dans le spectacle : quand on n'a pas les bons ingrédients, qu'on s'arrange en transformant la recette, alors est-ce encore du *phở*? Au Vietnam, ma mère tenait absolument à trouver du « vrai » *phở*.

« La France contée
aux Vietnamiens
était censée être
le pays du lait
et du miel. »

Qu'est-ce qui est contenu dans la langue ? Dans la cuisine ? Qu'est-ce qu'on cherche absolument à y retrouver ?

Il y a plusieurs registres de langage dans le spectacle. Pour commencer, pouvez-vous me parler de la partition de la narratrice que l'on entend en « voix-off » ?

Le travail sur la langue est très important pour moi. En ce qui concerne la voix-off, c'est une langue que j'appelle « créolisée ». Durant les répétitions, les traducteurs nous traduisaient souvent littéralement ce que disaient les acteurs, ce qui me permettait d'approcher l'esprit, le paysage de la langue vietnamienne. Je découvrais la façon dont elle se pense et se parle. Par exemple, un jour, une actrice a dit en vietnamien : « Je ne m'en remets pas » ; Duy me l'a traduit en français par : « Elle n'en a pas fini de sa douleur ». J'ai trouvé ça très beau. En écrivant la voix-off, je voulais justement partir de ce vietnamien imagé, créolisé.

Il y a par ailleurs effectivement plusieurs registres de langage dans le spectacle. Chaque personnage a le sien, qui le raconte. Que ce soit le français ou le vietnamien, la langue porte le trajet d'exil de chacun.

Comment sont nées les séquences entre les personnages? J'ai lu dans un entretien que vous distribuez à chacun une sorte de « livret » au début du travail. Partant de ce matériau, vous écrivez ensuite à partir d'improvisations?

J'ai remis à toute l'équipe un livre dans lequel il y avait des textes, des photos, de la correspondance... Un matériau à la fois plastique et littéraire... Ce n'est ni un dossier dramaturgique ni un début de texte mais un paysage, à la fois fictionnel, esthétique, émotionnel. Une nouvelle version va d'ailleurs être éditée par le TNB [disponible à la librairie du TNS].

Concernant le texte du spectacle lui-même, c'est un mélange entre écriture et improvisations. La voix-off dont nous parlions par exemple, je l'ai écrite de bout en bout seule – à partir de ce que j'ai entendu, perçu.

L'écriture est à la base intimement liée à la distribution. Choisir Anh ou Caroline, par exemple, pour moi, c'est déjà un acte d'écriture : elles vont me renseigner sur leur langue. Je cherche à faire disparaître l'écriture au maximum de façon à ce qu'on ait l'impression que lorsque ça parle sur le plateau, on ne perçoit pas la figure de l'auteure. Il s'agit d'être au plus proche d'un bruit du monde, d'inventer une forme de réel, tout en construisant une fiction... Donner l'impression que ce n'est

« Que ce soit
le français
ou le vietnamien,
la langue porte
le trajet d'exil
de chacun. »

pas écrit, alors que c'est justement très écrit. L'improvisation est alors un outil comme un autre pour essayer de capturer le parler des gens.

J'ai fait le choix d'avoir des personnes et des langues différentes sur un plateau, je ne voulais en aucun cas l'annuler avec mon écriture, un style. Tout le travail consistait, à travers leurs langues, à faire ressortir leurs différences, et qu'elles soient puissantes. Ce croisement de langages est un élément essentiel de ce que nous voulons raconter.

Le genre du mélodrame a été évoqué au sujet du spectacle. Est-ce une forme que vous revendiquez ?

Je ne l'ai jamais formulé comme ça et nous n'en avons jamais parlé ainsi pendant tout le travail. Ce sont des spectateurs au tout début qui, en voyant le spectacle, ont prononcé ce mot.

En revanche, je voulais aller au bout de ce que j'appelle un « trajet des larmes », c'est-à-dire de ne pas avoir peur d'être dans l'émotion. La phrase qui parle le mieux du projet est : « C'est ainsi que se racontent les histoires au Vietnam, avec beaucoup de larmes. »

J'ai senti, en allant à Hô Chi Minh-Ville et en côtoyant les gens autour de moi qui sont Français d'origine vietnamienne – et j'ai été moi aussi poreuse à cela dans ma structure émotionnelle et psychique – : la

non peur des sentiments, la façon qu'on a tout à coup de pleurer sur une chanson, de raconter une histoire et d'aller sans peur au bout des larmes. Je ne pouvais pas raconter *SAIGON* sans emprunter ce chemin des larmes, ce trajet émotionnel.

Quand nous sommes allés au Vietnam, je me souviens avoir vu des comédiens avec qui je travaille depuis des années se mettre à pleurer sur des chansons... alors que je ne les avais jamais vu pleurer ! Antoine Richard, le créateur sonore, a dit : « Je les vois pleurer, je ne sais pas pourquoi ils pleurent mais ils me permettent de pleurer aussi sur quelque chose. » Cette porosité existe.

Mais parler du spectacle comme un mélodrame, ce serait « caser » le spectacle. Et ça reviendrait à dire : « Les Vietnamiens sont mélés ». Ce que je peux dire, c'est que pour ce projet, c'était une évidence d'aller au bout des sentiments débordants, sans désaveux, sans recul ironique.

La question du silence est très présente dans *SAIGON* : Antoine a du mal à convaincre sa mère de lui parler de son passé. Est-ce pour signifier que certaines choses ne peuvent pas se dire, ne sont pas transmissibles ?

C'était très important pour moi que le fils n'ait pas à découvrir un secret. Il n'y en a pas. La seule chose à découvrir est ce qu'il sait depuis longtemps : il a une

mère d'origine vietnamienne et un père français. Sa problématique, ce n'est pas tant de se trouver face au silence de sa mère, c'est plutôt qu'il se trouve face à des sujets qui n'en ont pas été entre eux. Il a grandi avec une mère vietnamienne et un père français et tout à coup, il commence à mettre des mots sur cette singularité. Avant, il se disait : «Ma mère parle vietnamien.» Là, il réalise : «Ma mère est née dans une autre langue». Par l'imaginaire, il prend la mesure de ce que cela signifie. Il commence à prendre conscience de la belle complexité dans laquelle il est, d'être métis ou fils d'une femme qui vient d'ailleurs. Sa langue maternelle n'est pas celle de sa mère... C'est sur cela qu'il cherche à mettre des mots.

Il y a par ailleurs une autre dimension : le silence autour de l'histoire du Vietnam et l'histoire de l'exil vietnamien, on en parle très peu. Les *Viet-Kieu* ont eu une telle volonté de s'intégrer qu'ils se sont tus, ils ont, en quelque sorte, mis un couvercle sur leur histoire, qui est aussi celle de la France. De manière générale, la question de la décolonisation d'Indochine est ignorée et peu enseignée. Alors le fils, Antoine, a pu penser que c'est une histoire sans en être une vraiment. Et soudain, il réalise. Antoine fait peut-être le trajet que fait le spectateur, celui de se dire : derrière cette femme qui est en train de préparer des *bò bún*, il y a tout ce passé.

Avec ce spectacle, j'ai le désir de réintégrer ce pan d'histoire commune dans les imaginaires.

Le personnage de Cécile est très accueillant, elle veut absolument héberger Hao chez elle, le nourrir...

Je ne voulais pas qu'on sorte de ce spectacle avec de la haine. Je déteste le vocabulaire des rapports dominants / dominés, colons / colonisés. Ce sont des mots, des termes, des sujets qui bloquent, annulent toute façon de pouvoir à nouveau dialoguer : à la fin, on ne se parle plus, on est baignés de haine – ou de culpabilité. Je voulais absolument pouvoir m'extraire de ces discours. Je voulais pouvoir faire un projet qui parle du Vietnam et de la France sans être dans ces questions de culpabilité et de haine. Et pour autant, sans nier ce qui a été : il y a eu énormément de violence et le spectacle la retrace. Mais avec d'autres mots, d'autres émotions, d'autres façons d'en parler. C'est très important.

Nous n'avons effectivement pas créé un personnage raciste en Cécile, parce que ça aurait très vite limité le questionnement. Ce qui m'intéresse c'est qu'on voie une femme française qui, en 1956, est dans une totale ignorance. Elle demande : « Que s'est-il passé en Indochine ? » C'est notre parti pris : on ne montre pas ceux qui voulaient « tabasser du jaune » mais une France qui ignore tout de sa

« [Antoine] commence à prendre conscience de la belle complexité dans laquelle il est, d'être métis ou fils d'une femme qui vient d'ailleurs. »

propre histoire, de ce qu'elle a impliqué à l'autre bout du monde – qui était censé être la France justement.

Et quand ce personnage commence à savoir, elle répète en boucle : « Je voudrais tellement faire quelque chose. » Que faire quand on se rend compte de ce qui a eu lieu ? Quand on se retrouve face à une faute si grave, car la colonisation est une tragédie ? Que faire quand on prend conscience qu'on est « de ce côté-là » ?

Les parcours des personnages sont très imbriqués et toutes les histoires résonnent entre elles. Comment êtes-vous arrivée à cette construction ? En aviez-vous une idée précise dès le départ ?

On me questionne souvent à ce sujet et j'avoue qu'il m'est difficile de me souvenir de façon exacte de la façon dont l'ensemble a pris corps... Le spectacle final s'est vraiment bâti au fil des répétitions.

L'histoire d'Édouard et Linh, par exemple, s'est imposée dans ses grandes lignes dès les premières rencontres avec des gens pour récolter des récits de vie, c'est-à-dire deux ans avant la création. En revanche, l'histoire du fils de Marie-Antoinette est venue tout juste un mois avant les répétitions... Je voulais que Caroline joue la femme d'un colon, mais que s'était-il passé au juste ?

Et il y a eu de nombreux bouleversements. Une piste de récit pour Marie-Antoinette est restée présente jusqu'à deux/trois semaines avant la première...

Au début des répétitions, je ne savais pas qu'il y aurait quatre parties, ni comment les parcours allaient s'imbriquer exactement. Le spectacle s'est construit en discussion avec l'équipe. Il arrive un moment où nous sommes face à des murs entiers remplis de post-it indiquant les différentes scènes, les éléments narratifs. On multiplie les essais. On peut passer des heures, des nuits, des semaines, à s'interroger sur la place exacte d'une séquence...

Vous dites souvent « nous » et « on », ce qui est peu fréquent dans le langage des metteurs en scène. Qui sont les gens concernés, par exemple, dans ce travail de « montage » dont vous parlez ?

Tous les collaborateurs, les gens de la compagnie : les créateurs lumière, son, costumes, la scénographe, la collaboratrice artistique – plus les dramaturges évidemment...

C'est un dialogue qui s'invente entre nous. Et les acteurs y participent aussi : je me souviens que c'est Dan qui a suggéré le moment de l'entracte.

Après, c'est moi qui tranche, toujours. Ou plutôt, c'est le spectacle qui tranche car l'œuvre impose

« Que faire quand
on se rend compte
de ce qui a eu lieu ?
Quand on se retrouve
face à une faute si
grave ? Que faire
quand on prend
conscience qu'on
est "de ce côté-là" ?

ses nécessités. Si les décisions ne sont pas collectives, les discussions, elles, le sont.

Vous créez ce spectacle après les nombreux débats qui ont eu lieu sur ce qu'est une « identité nationale » et *SAIGON* vient justement « secouer » cette notion. Est-ce que c'était un de vos objectifs ?

Durant tout le projet, je n'ai jamais parlé d'identité. « Identité », « universalité », « communauté », ce sont des mots dont je ne sais plus quoi faire. Ils nous figent, ils nous détournent, ils assèchent notre imaginaire. L'idée d'identité peut être potentiellement belle, mais je pense qu'on l'a tellement usée et dévoyée qu'il faut la balayer et la réfléchir autrement.

Je ne me suis jamais dit que j'allais faire un spectacle sur « l'identité » pour montrer à quel point elle est complexe et faite de nombreux paysages. En revanche, il y a un point de départ artistique, qui est de se dire : « Franchement, sur les plateaux, en France, soyons un peu raisonnables ! Mettons-y enfin des gens qui ne viennent pas tous du même milieu social, spirituel, géographique... parce que ça suffit. »

En réalité, quand on commence à inviter d'autres personnes dans nos lieux – avant même d'avoir des idées abstraites ou des concepts –, quand on

invite des gens différents socialement, de fait, on dialogue. Et on crée du dialogue autour de toutes ces questions-là de façon intime, sensible, concrète.

Cela correspond au projet de la compagnie, de s'ouvrir à des pans d'histoire oubliés, des récits manquants ?

En tout cas, d'inviter des gens, d'inviter de nouveaux corps – qui ne sont pas nouveaux d'ailleurs car ils sont bien là, à côté de nous, au quotidien, mais de les inviter sur un plateau et de voir avec eux quels sont les récits qui nous parviennent.

C'est très important. Faire jouer *Le Roi Lear* par un acteur noir ne suffit pas. Nous avons besoin de nouveaux récits. J'en ai assez d'entendre répéter que Molière est universel et qu'il peut nous permettre de recouvrir l'entièreté de notre réalité... Ce n'est pas crédible une seconde.

Montons des spectacles avec les corps qui sont là, aujourd'hui, avec les gens qui sont là, voyons ce que ça donne d'inviter de nouvelles personnes sur les plateaux, secouons ça et voyons ce qu'il en sort !

À votre entrée à l'École du TNS, aviez-vous une idée précise du théâtre que vous souhaitiez faire ?

Pas du tout. Ça s'est construit au fil du temps. L'École est un lieu formidable, j'y ai fait des rencontres capitales. Elle a tout changé pour moi, parce

que, pour le coup, ça a été une bascule sociale. Et je n'avais pas le « capital culturel » ; je lisais énormément pour essayer de rattraper ce manque. Cette École et l'État m'ont donné les moyens de cela et je leur en suis reconnaissante.

Mais je me souviens aussi, en tant que metteuse en scène, qu'il s'agissait pour moi de monter les « tubes » : *Andromaque*, *L'Échange*... Et il y avait aussi les « tubes » contemporains dont tout le monde parlait à l'École – Jon Fosse...

Pourtant, j'avais l'impression que tout cela était très loin de ma vie, que j'étais en rupture avec ce que j'étais, ce que je vivais, ce que je ressentais du monde.

Il y a eu un événement fort : je suis allée voir *La Graine et le Mulet* [film réalisé par Abdellatif Kechiche, sorti en 2007] et cela m'a bouleversée. Je me suis dit que mon espace était là et pas ailleurs : c'est ce bruit du monde que j'avais envie d'entendre.

J'ai mis en scène *Macbeth* de Shakespeare. Je m'étais perdue. J'étais en train de faire du théâtre patrimonial, ce qui est inconcevable pour moi aujourd'hui, c'est même devenu un sujet de lutte ! Et pourtant j'ai été à cet endroit-là.

J'ai eu la chance que Richard Brunel, qui dirige La Comédie de Valence [centre dramatique national

Drôme-Ardèche] me dise à ce moment là :
« Propose-moi un projet. Ce que tu veux. »

Là, je me suis dit que ce que je voulais c'était : pas de texte au départ, travailler avec les gens de la compagnie, avec les acteurs.

J'avais rencontré Richard Brunel au TNS [durant son cursus, elle a été son assistante sur *Le Théâtre ambulante Chopalovitch* de Lioubomir Simovitch créé au TNS en 2008 et, après sa sortie, sur l'opéra *Dans la Colonie pénitentiaire* de Philip Glass créé à l'Opéra de Lyon en 2009 et sur *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner, créé en 2011 à la Comédie de Valence].

Comme quoi, l'École m'a donné tous les outils : ceux pour me planter et ceux pour me rattraper aussi.

Avec la compagnie, nous avons monté *Se souvenir de Violetta* [créé à La Comédie de Valence en 2011]. Il y avait deux comédiens amateurs de soixante-quinze ans – Emmanuel Cuchet et Ruth Nüesch – et deux jeunes comédiens issus du TNS – Caroline Arrouas et Lucas Partensky ; la scénographie était très simple – une cuisine avec une chambre – et nous avons écrit à partir d'eux et cela a donné une première forme, qui a été fondatrice du travail de la compagnie et que nous avons creusée sur les autres spectacles jusqu'à *SAIGON* aujourd'hui. Ça a été un long chemin.

Avez-vous toujours voulu être metteure en scène ?

Oui – je n’ai jamais voulu être comédienne par exemple. J’ai toujours su que ma place est à l’extérieur du cadre. J’ai fait des études de sociologie avant de faire l’École du TNS ; il y a toujours cette question du regard sur le monde.

Savez-vous ce que vous souhaitez faire après SAIGON ?

Le prochain projet de théâtre de la compagnie sera créé en 2021.

Et je continue à travailler avec des détenus à la Maison centrale d’Arles. C’est un projet qui a commencé en 2015 avec Joël Pommerat. Cette année, Joël s’occupe de l’atelier de théâtre et je vais réaliser un film avec eux. Cela s’est créé à l’initiative de Jean Ruimi – détenu – qui a écrit une pièce et qui avait besoin de l’aide d’un metteur en scène. Il a rencontré Joël, avec qui j’entretiens une complicité artistique ; comme il savait que je travaillais régulièrement avec des amateurs, il m’a proposé de m’investir dans ces ateliers.

Que vous évoque l’idée de revenir au TNS avec SAIGON ?

Pour les membres de la compagnie et les acteurs qui ont fait l’École, ce sera forcément un moment « chargé ». Nous en avons parlé, c’est sûr que nous

allons être très émus de « revenir »...

Je n'y ai pas présenté de spectacle depuis ma sortie en 2008.

Je dois beaucoup à ce lieu. Quand Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou m'ont recrutée à l'École, je pense que c'était une sorte de pari. Tout ce que je vous raconte des tourments que j'ai pu ressentir, du décalage entre le milieu d'où je venais et celui que je découvrais, les questions que je me posais sur la relation aux textes... ils ont toujours été très à l'écoute. Par exemple, ils m'ont envoyée faire un stage avec Guy Alloucherie à Loos-en-Gohelle, travailler avec d'anciens mineurs de fond. Et c'est là que Guy m'a fait découvrir Annie Ernaux, qui est une auteure très importante pour moi.

Caroline Guiela Nguyen

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 8 mars 2018 à Paris

«*Identité, universalité, communauté*, ce sont des mots dont je ne sais plus quoi faire. Ils nous figent, ils nous détournent, ils assèchent notre imaginaire.»

Questions à **Alice Duchange**

Fanny Mentré : Quelle a été pour vous la principale difficulté dans la conception de l'espace ?

Alice Duchange : On s'était donné comme règle du jeu que l'espace devait donner à voir deux géographies et deux temporalités différentes sans mouvement scénographique ni changement d'accessoires.

Qu'impliquait le fait qu'il y ait deux pays et deux époques ?

Comme le choix était de faire un espace fixe, il fallait choisir les bons détails qui allaient permettre aux spectateurs qui ne bougent pas de leur siège d'être face à une multitude de mondes, de paysages, d'histoires. Chaque accessoire a été choisi minutieusement pour pouvoir voyager avec les personnages d'une fiction à une autre.

Nous utilisons plus la lumière, les costumes, le son, ou les acteurs pour signifier les changements temporels ou spatiaux.

En quoi votre voyage à Hô Chi Minh-Ville a-t-il influencé votre travail ?

L'immersion sur des territoires est la base de notre travail avec la compagnie. Le voyage était essentiel. Nous avons improvisé dans un restaurant et dans un karaoké avec les acteurs. J'y ai récolté beaucoup d'images, de sensations, d'émotions. De retour en France, j'ai fait l'expérience de me rappeler ce qui m'avait frappé, quels éléments ressortaient en commun parmi tous ces espaces du réel. Il était important que notre restaurant vietnamien soit traversé par les émotions du réel.

Le voyage a servi aussi à acheter de nombreux accessoires.

Que représente pour vous le compagnonnage avec Caroline Guiela Nguyen et la compagnie Les Hommes Approximatifs, dont vous êtes membre fondatrice ?

Nous travaillons ensemble depuis dix ans maintenant. La continuité permet d'approfondir nos recherches et nos questionnements à travers chaque spectacle. La particularité de notre travail est que nous sommes tous invités à l'écriture du

projet. Caroline arrive avec différentes matières puis nous creusons tous ensemble à nos endroits. L'écriture de l'espace se fait avant l'écriture des situations ou des personnages. Nous savions dès le début que *SAIGON* se passerait dans un resto vietnamien. Je n'ai jamais travaillé comme ça avec d'autres metteur·e·s en scène.

En quoi *SAIGON* est-il pour vous un spectacle singulier par rapport à l'histoire de la compagnie ?

SAIGON tire sa singularité du territoire qu'il a fallu explorer pour fabriquer ce spectacle. Nous avons travaillé jusqu'à maintenant sur des espaces géographiques plus petits. Mais il est une continuité par rapport à ce que nous défendons artistiquement dans la compagnie.

« L'immersion sur
des territoires est la
base de notre travail
avec la compagnie.
Le voyage était
essentiel. »

Questions à **Jérémie Papin**

Fanny Mentré : Selon vous, quel rôle narratif la lumière a-t-elle dans *SAIGON* ?

Jérémie Papin : Tout d'abord, je dirais qu'elle a en charge quelque chose de l'ordre du montage. Le spectacle étant constitué de nombreuses ellipses, aussi bien spatiales que temporelles, il faut les rendre visibles par la lumière, d'autant plus que le décor est, lui, fixe. Mais pour Caroline, il s'agissait de ne pas être trop didactique dans cette approche, je veux dire par là qu'on ne voulait pas avoir une lumière correspondant à une époque et à un lieu précis. Il a donc fallu chercher un traitement sensible et non systématique de ces ellipses. Mais au-delà de son rôle qu'on pourrait penser premier (car inévitable) de marqueur temporel et géographique, elle devait être autant que possible un marqueur émotionnel. Il nous a semblé qu'elle

devait pouvoir rendre compte de ce que l'on avait ressenti lors de nos «errances» au cours du travail préparatoire au Vietnam et en France. La lumière des tubes fluorescents présente dans de si nombreux restaurant d'Hô Chi Minh-Ville devait pouvoir dialoguer et rencontrer celle de ces karaokés désuets du 13^e arrondissement de Paris. Et dans un second temps, il a fallu regarder la construction narrative de l'ensemble du récit et chercher un parcours lumineux global à l'intérieur de ça.

Quelle est votre démarche lorsque vous éclairez une séquence ?

L'idée est de réussir à synthétiser le plus de paramètres possibles. Je viens d'en évoquer une partie avec les marqueurs spatio-temporels, viennent ensuite les marqueurs «situationnels» : est-ce une situation spécifique (mariage, restaurant fermé...) qui induit un état lumineux particulier ? Est-ce que c'est une scène intimiste ou plutôt «publique». Où sont précisément les comédiens pendant cette scène ? Faut-il tout dévoiler, crûment, ou au contraire «protéger» le comédien dans un clair-obscur ? La plupart des indications viennent du plateau évidemment. Il me faut ensuite regarder quelle est la lumière de

la scène d'avant et de celle d'après pour anticiper tout de suite les transitions entre ces différentes images. En ce sens, les séquences peuvent agir et entraîner a posteriori des modifications les unes sur les autres pour plus de cohérence à mesure que l'architecture du spectacle apparaît.

Vous êtes membre fondateur de la compagnie Les Hommes Approximatifs, née au sortir de l'École du TNS. Que vous apporte cette construction dans le temps avec une metteure en scène, une équipe ?

Pour moi, cet apport est inestimable. En tout premier lieu je voudrais dire : le désir de théâtre, qui est pour moi sans cesse renouvelé lorsque j'évolue au sein de cette équipe. Ça porte mon rapport à la création lumière au jour le jour, y compris dans mon parcours professionnel hors de la compagnie Les Hommes Approximatifs. La continuité est précieuse car elle permet d'aller plus loin, de se dépasser d'un projet à l'autre. Je crois que l'on a à cœur de ne pas inventer une recette qui marcherait pour chaque spectacle mais de chercher toujours à remettre en question la manière dont on fait du théâtre ensemble.

Comment se passe le travail avec la compagnie ? Assistez-vous à toutes les répétitions ? Concevez-vous

la lumière au fil du temps ou lorsque le spectacle est achevé dans sa construction? Participez-vous aux choix dramaturgiques?

La compagnie me propose un endroit de travail tout à fait singulier et très stimulant dans la mesure où l'on fait tous ensemble énormément de travail préparatoire, recherches, discussions dramaturgiques, définition du cadre narratif... Bien que ces dernières années Caroline affirme quelque chose de l'ordre d'un geste d'auteure en faisant de plus en plus de résidences d'écriture solitaires en plus du travail collectif que l'on mène en amont. Je suis donc présent à chaque étape de l'élaboration du projet et de fait évidemment à toutes les répétitions. Mes rêveries sur le projet dans son ensemble aussi bien que sur les lumières commencent donc bien avant le début des répétitions. La forme et le fond se tricotent aussi naturellement que possible au fil des semaines de résidences.

En quoi *SAIGON* est-il pour vous un spectacle singulier par rapport à l'histoire de la compagnie?

Depuis toujours, le travail de la compagnie a gravité autour de l'idée d'explorer des territoires et de travailler au contact d'une diversité de visages et de corps. Le fait de travailler avec des amateurs,

des gens très jeunes ou au contraire très âgés, est important depuis toujours, mais avec *SAIGON*, il me semble qu'une étape a été franchie dans cette démarche. Ce spectacle marque aussi quelque chose pour nous de par son exposition, y compris à l'international avec une ampleur inespérée, ce qui est à la fois vertigineux et réjouissant !

« La lumière des tubes fluorescents présente dans de si nombreux restaurant d'Hô Chi Minh-Ville devait pouvoir dialoguer et rencontrer celle de ces karaokés désuets du 13^e arrondissement de Paris. »

















SAIGON

RESTAURANT VIETNAMIEN

CUISINE TRADITIONNELLE













SAIGON

6 | 16 nov

Salle Koltès

COPRODUCTION

Texte

Caroline Guiela Nguyen avec l'ensemble de l'équipe artistique

Mise en scène

Caroline Guiela Nguyen

Avec

Caroline Arrouas

Dan Artus

Adeline Guillot

Thi Trúc Ly Huynh

Hoàng Sơn Lê

Phú Hậu Nguyen

My Chau Nguyen thi

Pierric Plathier

Thi Thanh Thu Tô

Anh Tran Nghia

Hiep Tran Nghia

Collaboration artistique

Claire Calvi

Scénographie

Alice Duchange

Costumes

Benjamin Moreau

Lumière

Jérémie Papin

Assistant à la création lumière

Sébastien Lemarchand

Son et musique

Antoine Richard

Assistante à la création sonore

Orane Duclos

Composition

Teddy Gauliat-Pitois

Dramaturgie et surtitrage

Jérémie Scheidler

Manon Worms

Stagiaire dramaturgie

Hugo Soubise

Traduction

Duc Duy Nguyen

Thi Thanh Thu Tô

Collaboration scénaristique

Nicolas Fleureau

Réalisation costumes

Aude Bretagne

Dominique Fournier

Barbara Mornet

Frédérique Payot

Pascale Barré

Perruques et maquillage

Christelle Paillard

Administration, production

Juliette Kramer

Elsa Hummel-Zongo

Construction du décor dans les ateliers de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Équipe technique de la compagnie : Régie plateau Éric Guillaumot | Régie son
Lola Estève

Équipe technique du TNS : Régie Générale Thierry Cadin | Régie Lumière
Christophe Le Flo de Kerleau | Électricien Didier Mancho | Régie Son Mathieu
Martin | Régie plateau Charles Ganzer | Accessoiriste Maxime Schacké Habilleuse
Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

Production Les Hommes Approximatifs

Production déléguée La Comédie de Valence — Centre dramatique national Drôme-Ardèche

Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, MC2/Grenoble - Scène nationale, Festival d'Avignon, Centre dramatique national de Normandie-Rouen, Théâtre National de Strasbourg, Centre dramatique national de Tours - Théâtre Olympia, Comédie de Reims - Centre dramatique national, Théâtre National de Bretagne/Rennes, Théâtre du Beauvaisis - Scène nationale de l'Oise en préfiguration, Théâtre de la Croix Rousse - Lyon

Avec le soutien financier de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du Conseil départemental de la Drôme, de l'Institut français à Paris | Avec le soutien de l'Institut français du Vietnam; de l'Université de Théâtre et de Cinéma de Hô Chi Minh-Ville; de La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon - Centre national des écritures du spectacle et avec la participation artistique du Jeune théâtre national | Le texte est lauréat de la Commission nationale d'Aide à la création de textes dramatiques - ARTCENA | Avec la participation artistique du Jeune théâtre national | La compagnie Les Hommes Approximatifs est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, et subventionnée par la Région Auvergne-Rhône-Alpes, le Conseil départemental de la Drôme et la Ville de Valence Caroline Guiela Nguyen est membre du collectif artistique de La Comédie de Valence, CDN Drôme-Ardèche et artiste associée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et à la MC2: Grenoble.

Spectacle créé en 2017 à La Comédie de Valence lors du festival Ambivalence(s) puis au Festival d'Avignon

Tournée Grand R - Scène nationale La-Roche-sur-Yon 28-29 nov | Théâtre de Cornouaille Scène nationale de Quimper 5-6 déc | Scène nationale de Saint-Nazaire 12-13 déc | Théâtre national de Bordeaux 19-22 déc | Scène nationale d'Angoulême 16-18 janv | La Passerelle Scène nationale Gap 31 janv-1^{er} fev | Théâtre Molière - Scène nationale de Sète 6-7 fev | La Filature - Scène nationale Mulhouse 27-28 fev | Grand T - Théâtre de Loire Atlantique Nantes 20-22 mars | Liberté - Scène nationale de Toulon 28-29 mars | Théâtre de l'Archipel Scène nationale Perpignan 11-12 avr | Scène nationale d'Albi 17-18 avr | La Criée - Théâtre National de Marseille 24-27 avr | Théâtre d'Esch du Luxembourg 10 mai | La Comédie de Caen - Centre dramatique national 22-23 mai | l'Odéon - Théâtre de l'Europe Paris 5-22 juin

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré
Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Marion Oddon | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, octobre 2018



Partagez vos émotions et réflexions
sur SAIGON sur les réseaux sociaux : #SAIGON

autour du **spectacle**

Rencontre avec Caroline Guiela Nguyen et l'équipe artistique

Suivi d'une séance de dédicaces du livre *SAIGON :
une fenêtre sur le processus de création du spectacle.*

.....

Sam 10 nov | 14 h 30 | Librairie Kléber

dans **L'autre saison**

Sulki et Sulku ont des conversations intelligentes

Un spectacle de Jean-Michel Ribes
Avec Romain Cottard, Damien Zanolye

.....

5 et 6 nov | 20h | Salle Gignoux

La ville, la politique, les peuples

Rencontre-débat avec Sophie Suma, enseignante-
chercheuse à l'INSA | Animée par Arnaud Tomès

.....

Sam 17 nov | 14h | Salle Gignoux

L'Homme qui voulait être une île

D'après *Le Livre noir* de Orhan Pamuk
Carte Blanche à Blandine Savetier
Mise en espace Waddah Saab et Blandine Savetier

.....

Jeu 29 et ven 30 nov | 20h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1819