



Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra
documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

**Saïgon, un laboratorio di
creolizzazione scenica. Lingua,
memoria e lacrime nel teatro di
Caroline Guiela Nguyen**

Ilaria Lepore

Per citare l'articolo

Ilaria Lepore, « Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica. Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen », *Publifarum*, 45, 2026, p. 7-29.

Riassunto

Il presente contributo prende in esame *Saigon*, spettacolo di Caroline Guiela Nguyen e della compagnia Les Hommes Approximatifs, presentato al 71° Festival di Avignone nel 2017. Regista di origini vietnamite, Nguyen intreccia sulla scena memorie private e racconto della Storia, interrogando le traiettorie dell'esilio, le ferite del passato coloniale e, più in generale, i processi di costruzione dell'identità, della società e della cultura. L'articolo propone di leggere *Saigon* come un laboratorio di creolizzazione scenica, in cui lingua, memoria ed emozione concorrono a riconfigurare l'esperienza postcoloniale. Il ristorante vietnamita, unico spazio dell'azione, è interpretato come un archivio affettivo in cui la storia coloniale, la separazione e il ritorno si riattivano attraverso narrazioni frammentarie e memorie incarnate. Il melodramma e le lacrime, lungi dall'essere semplici effetti emotivi, assumono la funzione di veri e propri dispositivi di trasmissione del trauma storico in forma sensibile, capace di eccedere il registro puramente discorsivo. L'analisi si sofferma inoltre sul metodo di creazione di Nguyen, fondato su un lungo lavoro di immersione, di ascolto testimoniale e di trasformazione dei materiali biografici in finzione condivisa. *Saigon* emerge così come uno spazio di rischio e di relazione, in cui opacità, traduzione ed eccesso emotivo concorrono a generare nuove comunità teatrali e inedite forme di memoria collettiva.

Abstract

This article examines *Saigon*, a performance by Caroline Guiela Nguyen and the company Les Hommes Approximatifs, which was presented at the 71st Avignon Festival in 2017. Of Vietnamese origin, director Caroline Guiela Nguyen intertwines private memories and historical narratives on stage to explore the themes of exile and the wounds of the colonial past. More broadly, she examines the processes through which identity, society and culture are constructed. The article suggests interpreting *Saigon* as a laboratory of scenic creolisation, where language, memory and emotion interact to reconfigure the postcolonial experience. The Vietnamese restaurant, the sole setting of the performance, is interpreted as an affective archive in which colonial history, separation and return are reactivated through fragmented narratives and embodied memories. Melodrama and tears do not merely function as emotional effects; they emerge as genuine devices for transmitting historical trauma in a sensory form that goes beyond the purely discursive. The analysis also focuses on Nguyen's creative process, which is based on long-term immersion, active listening to testimonies, and transforming biographical materials into shared fiction. Thus, *Saigon* emerges as a space of risk and connection, where opacity, translation and emotional excess contribute to the creation of new theatrical communities and unprecedented forms of collective memory.

Territoire, Visage, Récit

Quando nel 2008, appena diplomata alla scuola del Théâtre National de Strasbourg¹, Caroline Guiela Nguyen fonda la compagnia Les Hommes Approximatifs, l'urgenza è di portare sul palcoscenico volti e corpi che sono solitamente assenti², non degni di essere raccontati, come quelli degli espatriati vietnamiti di *Saïgon* (2017). Nata da padre Pied-Noir sefardita algerino e da madre di origini vietnamite, Caroline Guiela Nguyen avvia con la compagnia un progetto di teatro inclusivo e internazionalista (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 90), multilingue (LECH 2024), postcoloniale (PICHICHERO 2022), progetto che la regista e autrice francese prosegue dal 2023 alla direzione artistica del Théâtre National de Strasbourg (TNS), succedendo a Stanislas Nordey.

Saïgon, spettacolo creato per il Festival Ambivalence[s], Comédie de Valence, e che debutta al 71° Festival d'Avignone nel 2017³, per ben oltre 170 repliche in tournée⁴ internazionali fino al 2024, è per più di una ragione un evento spartiacque per la compagnia: *Saïgon* non è solo uno spettacolo, è insieme un progetto, un laboratorio, un metodo, una idea di teatro che veicola un certo esercizio dello sguardo sul mondo. Questa ricerca riguarda certamente, da una prospettiva critica e accademica, il rinnovamento delle pratiche e dei linguaggi della scena e l'apertura verso nuovi immaginari transculturali, volti a contestare quelle narrazioni universalistiche che cancellano storie coloniali, diaspora, migrazioni e le fratture linguistiche e culturali ad esse connesse – aspetti che collocano Caroline Guiela Nguyen accanto a Badea, Mouawad, Birgit Ensemble, per citarne alcuni – ma allo stesso tempo coinvolge e attua più radicalmente un rinnovamento del meccanismo della creazione teatrale.

Con *Saïgon* – ed è quanto questo contributo intende argomentare – Caroline Guiela Nguyen sperimenta un modello di creazione contemporanea innovativo, che definiremo di creolizzazione scenica (CHALAYE, DECHAUFOUR 2025): il teatro, coi suoi materiali originari (tempo, spazio e azione) è il luogo in cui è maggiormente visibile, verificabile, attuabile quel processo che genera, dalla relazione di due o più identità,

una identità nuova. Come si inventa questa nuova identità, che è contemporaneamente un nuovo modo di stare nel mondo, è frutto di un lavoro di scrittura della scena che intende « *dégager de l’imaginaire directement du plateau* » (COSSU, GUIELA NGUYEN 2017: 18) e che è parte integrante del metodo sviluppato da Caroline Guiela Nguyen e dalla compagnia Les Hommes Approximatifs: coinvolgere attori, professionisti e non, provenienti da contesti sociali, geografici, culturali e spirituali ogni volta diversi, immergersi⁵ nei territori, a contatto con i visi che li abitano, riempirsi dei racconti reali e intimi e trasformatli in una finzione condivisa, un racconto comune.

Nous avons décidé de regarder plus précisément nos territoires, plus précisément les visages et d’entendre les récits de cette France qui doit se raconter au-delà de ses propres frontières. Nous sommes faits d’autres histoires que la nôtre, nous sommes faits d’autres blessures que les nôtres. Pour cela, l’une des grandes nécessités que nous éprouvons aujourd’hui et qui motive de façon viscérale notre projet SAIGON, est cette volonté de mettre en présence des comédiens qui viennent d’horizons lointains, pour que nous ayons, ensemble, le projet de livrer un récit commun (NGUYEN, COSSU 2017: 3).

Saïgon – à l’origine

L’origine di *Saïgon* è una erranza programmata. Dichiara la regista: «Pour SAIGON, il nous fallait sortir de nos frontières, aller chercher des visages jusqu’au Vietnam» (COSSU, GUIELA NGUYEN 2017: 18). Insieme ad alcuni componenti della compagnia, Caroline Guiela Nguyen trascorre i due anni precedenti allo spettacolo tra il Vietnam (Hô Chi Minh-Ville) e il 13^e arrondissement di Parigi. Lo scopo dell’indagine è la raccolta di racconti, testimonianze, immagini, storie. Per l’intera durata del viaggio, la compagnia crea un blog, una «restitution de[s] errances» (<https://saïgonhommesapproximatifs.wordpress.com/>). Nel blog si tiene traccia della ricerca – appunti, suggestioni, ricordi, storie, fotografie, video, memorie – e si programma il metodo. Restituiamo integralmente il documento intitolato *Les Regles du Jeu*, un vademecum in 12 punti distribuito ai componenti della compagnia che hanno partecipato all’indagine sul campo:

LES REGLES DU JEU

1/ Je vous propose donc de commencer l’errance. Peut-être même à l’aéroport.

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica.

Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

2/ L'idée n'est pas de faire une fouille archéologique ni de rentrer précisément dans ce qu'on appelle l'Histoire. Mais de prendre l'Histoire ou la fouille archéologique comme autant d'éléments qui nous permettront de faire resurgir le présent. Nous allons vivre dans cette ville qui porte un double nom : Saïgon ou Ho Chi Minh.

Une double sonorité, un double temps, un double paysage, un double espace.

3/ Il faut errer pour savoir ce que l'on cherche. Nous prendrons cette photo de réception et les autres éléments disposés dans la pochette pour stimuler notre errance et notre imaginaire. Nous ne sommes pas à la recherche d'un temps passé. Nous cherchons à contempler le présent.

4/ Vous pouvez utiliser tous les éléments de cette pochette pour rentrer en contact avec les gens. Vous pouvez au fur et à mesure compléter cette boîte.

5/ La liste des lieux n'est pas exhaustive. Mais il est important de trouver des lieux où il existerait la trace visible ou invisible de notre monde « blanc ». Si les lieux sont rajoutés, merci de les inscrire sur le panneau dans le lieu de restitution.

6/ Chaque errance doit être restituée un soir de la semaine à 18h à notre lieu de travail. Elle sera présentée comme un récit et non pas comme un exposé anthropologique ou historique. C'est l'imaginaire et le réel qui sont en jeu.

7/ Chaque errance doit être restituée avec du son, des photos, de la vidéo ou des dessins.

8/ Les errances sont possiblement accompagnées d'un traducteur.

9/ Vous avez le droit de changer d'identité pour les errances si cela n'entrave en rien l'intégrité de la personne rencontrée.

10/ Chaque Errance doit se faire à 2 ou 3 personnes grand maximum.

11/ Ces mêmes règles du jeu seront utilisées pour Logne.

12/ Merci de vous acheter *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf avant de partir et de le prendre avec vous durant le voyage⁶.

Il vademecum chiarisce le modalità, le intenzioni, i processi alla base di quelle strategie indiziarie (GINZBURG 1986) operanti nel metodo conoscitivo ideato e applicato dalla compagnia. Il risultato di questo lavoro di "immersione" è così esposto dalla regista:

Les immersions à Hô Chi Minh-Ville et dans le treizième arrondissement de Paris nous ont permis d'entendre à nouveau des récits, des mots, des langues qui m'étaient devenues inaccessibles, comme par exemple le français limité tel que le parlait ma

grand-mère ou celui différent de mon oncle, créolisé. Ces empreintes m'ont permis l'écriture d'un livre que j'ai remis aux comédiens le premier jour des répétitions (NGUYEN, COSSU 2017: 18).

Il libro in questione, *Saïgon – À l'origine** edito nel 2018 – “libro-archivio” dei frammenti testuali e visuali che entrano/escono dallo spettacolo – è una fonte chiave non tanto per leggere lo spettacolo, quanto per seguire il processo creativo della sua genesi⁷. Quelle del libro non sono le parole dello spettacolo; il libro è una specie di «paysage sensible», alla base del lavoro «d'écriture au plateau» con gli attori. È un «sous-texte de SAÏGON» (NGUYEN, COSSU 2017: 18).



Fig. 1. La réception du 12 MARS 1954
SAÏGON, Dossier du spectacle, Avignon. Consultabile online:
<https://saïgonhommesapproximatifs.wordpress.com/>

«Derrière la photo du bal, il y a quelques mots. Il y a écrit de la plume de quelqu'un : *Tragique réception avant la bataille de Điện Biên Phủ*. Nous ne savons pas ce qu'il s'est passé. Il faut y retourner. Il faut retourner sur le lieu qui maintenant n'existe plus. Retrouver les visages de ce bal et les histoires de chacun. Loin de la France. Loin du Vietnam».

Saigon, un laboratorio di creolizzazione scenica.
Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

A metà tra un *théâtre d'enquête documentaire* e una restituzione autobiografica, cui si aggiunge la dimensione storico-memoriale della testimonianza e presenza (anche corporea) dei soggetti marginalizzati, la scrittura di *Saigon* è lunga e collettiva. Lo spettacolo e il cast prendono forma nel corso delle prove, con attori professionisti e dilettanti, vietnamiti, francesi o di origine vietnamita. Per *Saigon* non esiste un testo; lo spettacolo nasce dall'improvvisazione, dal dialogo, dalla relazione tra gli attori. Che cosa sia questa improvvisazione e come questa costruisca il materiale drammaturgico, lo spiega la regista:

Effectivement, je n'écris pas de dialogue avant de commencer les répétitions. Non pas parce que j'en suis incapable, mais parce que c'est un choix très décisif dans ma façon de travailler. Comme je vous l'ai déjà dit, il est très important pour moi de convoquer sur le plateau des personnes qui viennent d'horizons différents et qui viennent de langues différentes. Mais quand je parle de langues différentes, je ne veux pas dire uniquement que sur le plateau on doit voir un qui parlerait le russe, l'autre qui parlerait le français ou le perse. Je parle de comment deux personnes qui parlent le français parlent chacune un français chargé de leur propre histoire. Donc je passe énormément de temps à écouter, à écouter, à écouter les comédiens. À partir de ce que j'ai entendu de leur langue, de ce que j'ai pu capturer de leur langue, je vais dans un bureau et j'écris. C'est ma méthode (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 6)

In questo metodo, la grammatica elementare del teatro si rinnova: le prove non sono lo spazio della ripetizione, reiterazione più o meno meccanica dei gesti, memorizzazione delle parole o un esercizio di presenza dei corpi, sono, al contrario, uno spazio di invenzione, a metà strada tra un esperimento sociale e una creazione collettiva: «Les gens arrivent dans un lieu, avec leur langue. Voilà. Après, on collabore, on écrit, je pense avec eux, je réfléchis à comment chacun d'entre eux s'organise socialement autour d'autres personnes, dans le récit». (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 8).

Saigon utilizza un dispositivo che ha elementi documentari, ma che non si esaurisce nell'esposizione cronachistica di fatti; ciò che è operativo non è il loro valore conoscitivo, ma esperienziale, affettivo. Particolarmente significativa ci sembra la definizione che la stessa Caroline Guiela Nguyen offre di quel libro-archivio come *paysage sensible*: siamo qui dentro quell'*affective turn* (NUSSBAUM 2004: 11) che richiama ad un nuovo modo di rapportarsi alla dimensione del tempo e dello spazio, all'idea che, come scrive Vittorio Lingiardi: «[...] il nostro rapporto con il paesaggio non

si esaurisce nello sguardo e nella contemplazione. Implica il corpo e la sua partecipazione sensoriale, si carica di affetti e memoria e diventa elemento di identità» (LINGIARDI 2017: 23). Territori, volti e racconti abitano quell'archivio-paesaggio. L'emozione — ciò che ci tocca e ci attraversa nell'immersione in quello spazio sensibile — non ostacola la comprensione, ma al contrario la mette in moto, attivando la riflessione.

Saïgon è il racconto delle storie di sofferenza e di esilio che attraversano Francia e Vietnam, dispiegandosi su due soglie temporali distanti quarant'anni. Da un lato il 1956, primo anno del Vietnam post-indipendenza; dall'altro il 1996, anno della morte di François Mitterrand, primo presidente francese a visitare il Vietnam nella sua storia contemporanea e momento simbolico che coincide con il riconoscimento, per gli esuli politici e gli immigrati economici vietnamiti, del diritto al ritorno. Ambientato in un ristorante vietnamita nel 13esimo arrondissement di Parigi, lo spettacolo⁸ è strutturato in quattro capitoli — *I. Les départs; II. Les exilés; III. L'absent; IV. Le retour* — che scandiscono, come stazioni di un percorso emotivo e storico, le diverse forme della separazione, dell'assenza e del desiderio di ritorno.

Saïgon è un dramma corale, un *récit polyphonique* multilingue (francese/vietnamita/inglese), costruito attorno a linee narrative parallele e simultanee. A comporre questo mosaico di storie, di cui è lo spettatore a ricostruire la continuità, si alternano gli attori: professionisti francesi (Caroline Arrouas, Dan Artus, Adeline Guillot, Pierric Plathier) e francesi di origine vietnamita (My Chau Nguyen Thi); dilettanti, come la coppia di Viet Kieu* (Anh Tran Nghia et Hiep Tran Nghia); quattro giovani attori provenienti dal Vietnam e ingaggiati durante gli Atelier a Hô Chi Minh-Ville (Hoàng Sơn Lê, Thi Truc Ly Huynh, Thi Thanh Thu Tô et Phu Hau Nguyen). Gli attori danno voce e corpo a un folto *ensemble* di personaggi: Marie Antoinette (Anh Tran Nghia), donna vietnamita di mezza età e proprietaria del ristorante; la giovane cameriera, Lam (Huỳnh Thị Trúc Ly), nipote della proprietaria, voce off dello spettacolo, osservatrice e allo stesso tempo interprete degli altri personaggi. Poi c'è Lihn (Nguyễn Phú Hậu), giovane vietnamita che sposa un soldato francese, Edouard (Dan Artus). Dalla loro relazione, carica di menzogne, vergogna e false promesse, nasce Antoine (Pierric Plathier), architetto che fatica a comprendere la sua vecchia madre

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica.
Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

(interpretata da Nguyễn Thị Mỹ Châu, sostituita dopo la morte avvenuta nel 2020, da Anne-Marie Ly-Cuong). Un'altra linea narrativa segue il giovane Hao (Lê Hoàng Sơn), cantante costretto a lasciare il Vietnam e la sua amata Mai (Thi Thanh Thu Tô) perché teme di essere perseguitato come collaborazionista. Quando arriva a Parigi, una donna francese di nome Cecile (Adeline Guillot) lo accoglie nella sua casa, aggrappandosi a lui per trovare sostegno mentre combatte contro la paura, la solitudine e la perdita della vista. Nel 1996, Hao ritorna a Saïgon – diventata Hô Chi Minh-Ville – come *Viet Kieu*⁹, un emigrato diventato straniero nel proprio paese natale. Infine, l'altra donna francese, Madame Gauthier (Caroline Arrouas), moglie di un alto funzionario a Saïgon, che Marie Antoinette cerca insistentemente per avere notizie del figlio, scomparso durante la Seconda guerra mondiale dopo essere stato arruolato nell'esercito francese.

Allez/retour

Saïgon si svolge in un unico luogo, un ristorante. Questo luogo esiste simultaneamente in più orizzonti temporali e spaziali lontani, diversi: è a Saïgon nel 1956, pochi mesi dopo la fine della guerra d'Indocina e la partenza dei francesi; è a Parigi nel 1956, quando i primi espatriati arrivano in Francia; è a Parigi nel 1996, alla vigilia della riapertura dei viaggi verso il Vietnam, dei ritorni diasporici; è, infine, a Hô Chi Minh-Ville nel 1996, quando alcuni dei *viet kieu* fanno ritorno in patria.

La scena resta invariata, fissa. Sulla scenografia di Alice Duchange – con le sue pareti di piastrelle verdi, le sedie impilabili tipiche dei diner, una cucina e un bancone da un lato e un palcoscenico per karaoke dall'altro – solo pochissimi sono gli interventi degli attori che modificano, all'occorrenza, la disposizione di tavoli, sedie, accessori e ornamenti. Ciò che realmente si muove è il tempo, che salta avanti e indietro. Lo spazio funziona come eterotopia porosa: è uno spazio-soglia, un luogo di confine tra tempi, lingue, imperi, memorie. È uno spazio non fisico ma affettivo, memoriale.

È in questo spazio, in cui si assommano uomini, donne, oggetti, tempi che il discorso intorno ai confini (*frontières*) si materializza come nodo creativo: quello di *Saïgon* è uno spazio della relazione; mentre separa, unisce. È lo spazio in cui la memoria lavora. Il modo in cui è reso visibile questo lavoro – rendere presente ciò che è passato –

costituisce una delle novità del linguaggio scenico sperimentato da Caroline Guiela Nguyen e dalla compagnia: la scena iperrealistica e quasi cinematografica, esasperata dal kitsch decorativo e dal colore vivente e fluorescente delle luci al neon di Jérémie Papin – un controluce fucsia sul palco del karaoke e una luce calda che filtra da diverse finestre a seconda del momento della giornata – genera un conflitto paradossale con la struttura narrativa non-realistica dei tempi sovrapposti e simultanei. La Storia entra nel quotidiano come fantasma, come assenza e persiste nell'identità dei personaggi come trauma. Questo esercizio di presentificazione è così raccontato dalla regista:

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. (MENTRÉ, NGUYEN 2018: 4)



Fig. 2. Il ristorante di Marie Antoinette
Foto © Jean-Louis Fernandez

Gli elementi formali insistono – sulla scia di Joël Pommerat di cui Caroline Guiela Nguyen è stata a lungo assistente alla regia – sull'idea di uno spazio poroso, liquido, tra reale e immaginario, verità e finzione, in cui il pubblico, mettendo insieme diverse

Saigon, un laboratorio di creolizzazione scenica.

Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

unità minime del racconto e *trigger* sensoriali (una canzone, un oggetto, un sapore, la pronuncia di un nome), restituisce al dramma frammentato una unità che non è narrativa, ma emotiva.

La porosità dello spazio è anche ciò che rende possibili gli *allez/retour* dei personaggi, dal 1956 al 1996, da Saigon a Parigi, da Parigi a Hô Chi Minh-Ville. Uno degli assi narrativi che gioca sulle possibilità offerte dalla simultaneità temporale, e che incarna l'intera condizione postcoloniale (vite interrotte dalla storia, asimmetrie di potere, incomprensioni culturali, traumi che attraversano generazioni), si realizza nello scarto tra il Vietnam immaginato e il Vietnam reale, tra la terra promessa e la patria perduta: figli della diaspora (viet kieu), alcuni personaggi rifiutano il ritorno alla terra d'origine (Marie Antoinette); altri scoprono di non avere più un luogo dove tornare (Hào); altri ancora si confrontano con la disillusione o la fine della speranza.

È il caso di Lihn e Edouard. Nel secondo capitolo di *Saigon, Les exilés*, si celebra il loro matrimonio. Giunti a Parigi da appena sei mesi, Edouard e Linh vivono ancora immersi nel ricordo del Vietnam, che riaffiora in ogni gesto, cosa, parola. Edouard ha fatto allestire il ristorante come una «piccola Saigon»: vi accoglie Cécile, l'amica francese chiamata a fare da testimone di nozze e le parla del Vietnam, dei Việt Minh¹⁰, del phở. Ma Cecile non sa nulla, non può comprendere: «Il s'est passé quoi en Indochine?», ripete. Lihn li raggiunge in abito da sposa. Attende di conoscere la famiglia di Edouard, di essere accolta, riconosciuta, amata. Ma nessuno arriverà il giorno delle nozze. Convinto di finire i suoi giorni a Saigon, Edouard si è inventato una vita immaginaria. Lihn crolla: «C'est ça ma vie?». A poco a poco, imparando «le subjonctif» e mandando a memoria Victor Hugo, aveva sradicato la propria identità vietnamita per un paese che, in fondo, «ne la connait pas». Non ancora francese, non più vietnamita.



Fig. 3. Il matrimonio di Lihn e Edouard (II. Les exilés)
Photo © Christophe Raynaud de Lage

Un “trajet de larmes”¹¹

L’impianto narrativo di *Saïgon* si fonda su un dispositivo di *mise en intrigue* (RICŒUR 1983)¹². Nguyen cura e monta la propria memoria familiare, insieme alle altre testimonianze, nella struttura corale di *Saïgon*. Ma invece di esporsi come performer – dispiegando il contenuto di “verità” del proprio io – il materiale (auto)biografico della regista e degli attori della compagnia si configura in un io plurale, diasporico, dando vita a una sorta di *autofiction* collettiva. Questo soggetto plurale o transpersonale¹³ non garantisce solo la determinazione di una certa qualità della narrazione (un modo di raccontare e l’oggetto che si racconta), ma è investito in un atto poetico che coinvolge anche una certa postura rappresentativa che, contemporaneamente, assume un valore politico. Da ciò derivano alcune considerazioni che dovrebbero indurre a riconsiderare la collocazione del progetto *Saïgon* dentro quello che il discorso critico nomina “teatro documentario”, “spettacolo autobiografico” o “postcoloniale”. In più occasioni, la stessa regista appare critica nei riguardi di queste definizioni:

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica.

Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

J'ai beaucoup entendu dire que *Saïgon* a été fait à partir de témoignages. Il est important pour moi de signaler que *Saïgon* est une histoire, une fiction que j'ai imaginée d'un bout à l'autre, et que j'ai écrite. Pour moi, il est important de parler d'imaginaire parce que tout mon travail, même politiquement, est de ramener d'autres personnes, d'autres visages, d'autres récits dans l'imaginaire des gens. En France, dans le théâtre et peut-être aussi un peu dans le cinéma d'ailleurs, c'est comme s'il y avait certaines personnes qui avaient le droit d'être dans l'imaginaire et d'autres qui étaient collées au documentaire ou au reportage : au réel. Cela me dérange. Bref, dans la forme du spectacle, sa narration, ses costumes, ses lumières, dans tout, *Saïgon* indiquait qu'il s'agissait d'un grand récit épique. Notre théâtre est extrêmement documenté, mais il est aussi extrêmement fictionnalisé. Pas dans le sens où c'est du mensonge ou dans le sens où ce n'est pas vrai, mais dans le sens où c'est une histoire qu'on raconte. (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 91)

E ancora :

La colonisation nous préoccupe, nous travaillons sur son histoire, ses événements petits et grands, le contexte de son développement, mais nous faisons cela parmi d'autres choses, car alors le Vietnam ne serait jamais autre chose qu'une ancienne colonie? Je suis fille de Viet kieu mais SAIGON n'est pas le spectacle par lequel je vais régler des comptes avec la France. Ce serait trop simple et général à la fois. Je dirais, à la limite, que la question coloniale, traitée comme un «sujet» sur lequel le spectacle serait tenu de se positionner, devient une question très inoffensive. Je ne veux pas de discours sur les gens, je veux les gens eux-mêmes, leur visage, leurs paysages, leur corps, leurs langues. (COSSU NGUYEN 2017: 18)

Al centro del progetto *Saïgon* non c'è un'unica narrazione. L'uso della voce off, che è voce narrante – affidata a Lam – si combina ad una focalizzazione multipla¹⁴, una costellazione di microstorie che informa la Storia. Le memorie coloniali (guerra d'Indocina, esodi, diaspora) non vengono narrate in modo lineare, ma emergono come frammenti, confessioni, malinconie, canti, aneddoti. Nel capitolo III, *L'absent*, questo processo orchestra la relazione tra tre personaggi femminili: Marie Antoinette, Madame Gauthier, Lam. A Saïgon nel 1956, alla vigilia del suo ritorno in Francia, Madame Gauthier fa visita a Marie Antoinette. Indagando tra le carte dell'archivio del marito, funzionario del governo francese in Indocina, Madame Gauthier cerca di seguire le tracce del figlio scomparso di Marie Antoinette e portandone notizia alla madre, che ancora lo attende.

Nel 1939, il giovane si era arruolato volontario come traduttore nell'esercito francese che reclutava anche dalle colonie per lo scoppio imminente della guerra contro la Germania nazista. Sbarcato a Marsiglia, le sue tracce finiscono in una piccola cittadina

del Sud-Est francese, Bergerac, impiegato in una fabbrica di armamenti¹⁵. Alla fine della guerra tutti i soldati provenienti dalle colonie indocinesi vengono rimpatriati, ma il figlio di Marie Antoinette non fa ritorno. Riportiamo il dialogo tra le tre donne, in cui si svela il destino del figlio perduto¹⁶ :

Marie Antoinette: Et mon fils?

Madame Gauthier: (*balbettando*) Vous vous souvenez, la dernière fois, je vous avais parlé de Bergerac...

Marie Antoinette : Oui

Madame Gauthier: Eh bien, en 1941, il y a eu l'occupation et les Allemands ont récusé sur l'usine de Bergerac, vous vous comprenez ce que je vous dis.

Marie Antoinette: (*piangendo*) Non, Madame, non! (*In vietnamita*) Lam, viens voir, il faut que tu me traduises ce qu'elle dit...

Madame Gauthier: Bonjour Mademoiselle.

Lam: Bonjour Madame.

Marie Antoinette: Elle parle bien français.

Madame Gauthier: Je suis Madame Gauthier.

Lam: Je sais bien qui vous êtes.

Madame Gauthier: Oui, c'est sûr! Vous parlez bien français.

Lam: Oui je parle français.

Madame Gauthier: Vous êtes ravissante.

Lam: Merci Madame.

Madame Gauthier: J'expliquais à votre tante que l'usine de Bergerac dans laquelle travaillait les fils de madame était réquisitionnée par les Allemands et la coalition a dit.

Lam: La coalition c'est quoi Madame?

Madame Gauthier (*balbettando*) : C'est...c'est quand...quand plusieurs pays s'associent pour combattre un ennemi, un pays ennemi.

Lam: Plusieurs pays, mais lesquels?

Madame Gauthier: Eh bien, c'était les Etats-Unis, La Russie, La Grande-Bretagne et la France.

Marie Antoinette (*in vietnamita*) : Qu'est-ce qu'elle dit?

Lam: Attends, elle n'a pas fini. Continuez Madame.

Madame Gauthier: Oui, il fallait battre l'Allemagne, il fallait battre les allemands, il fallait défaire Hitler. La coalition a décidé de bombarder l'usine de Bergerac...

Lam: Pourriez-vous répéter?

Madame Gauthier: Oui, bien sûr. L'usine dans laquelle travaillait le fils de Madame a été bombardée. Je crois, enfin, je suis sûre que son fils est décédé.

Lam si volta.

Marie Antoinette (*correndo avanti e indietro tra Lam e Madame Gauthier, in vietnamita*) : Pourquoi elle pleure?

Madame Gauthier: (*rivolgendosi a Lam che resta muta di spalle*) Mademoiselle, vous devez traduire. Mademoiselle vous devez dire à cette femme que son fils est mort.

Marie Antoinette (*ora da Lam sollecitando una risposta*): Qu'est-ce qu'elle dit? Elle pleure, elle pleure.

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica.
Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

Lam (*in vietnamita*) : Vient t'asseoir...Assieds-toi là. Calme-toi, sinon je ne te traduis pas. Il y a une chose très grave que je dois te dire. Mais il faut que tu te calmes. Elle a dit que l'usine où travaillait ton fils a été...
Marie Antoinette (*spinge Lam a terra*): Ne dis plus rien!



Fig. 4. Marie Antoinette e Lam (III. L'absent)
<https://www.hollandfestival.nl/en/saigon>

Questo dialogo è interessante per più di un aspetto. La Storia, che intreccia realtà coloniale e Seconda Guerra Mondiale, diventa una cornice che inquadra il destino di un giovane ragazzo e di sua madre. L'evento storico si configura – viene cioè sistemato in racconto – in relazione ad un particolare tragitto di vita, si umanizza. Pertanto, la Storia non è più appresa, ma *sentita* e l'esperienza del tempo si interiorizza, è patica. Il melodramma è un linguaggio centrale nella poetica di Caroline Guiela Nguyen e un dispositivo complesso. Esso è inteso come drammaturgia del trauma attraverso il corpo, una forma collettiva di elaborazione del dolore storico. Il trattamento melodrammatico cui è sottoposto il materiale drammaturgico, quell'eccesso affettivo unito alla presenza costante del tema musicale (karaoke, canzoni francesi e vietnamite), è la forma che permette di rendere visibile la violenza coloniale non come «discorso» ma come «volti, corpi, lingue, ferite»: «C'est ainsi qu'on raconte les histoires au Vietnam, avec beaucoup de larmes», dice Lam chiudendo lo spettacolo. In *Saïgon*, le lacrime non sono semplicemente una reazione, un segno esteriore della frattura, storica e psicologica, che investe i personaggi, sono una forma di scrittura:

À partir du moment où j'ai compris que les larmes de ma mère n'appartenaient pas seulement à moi et mon psychanalyste mais qu'elles appartenaient à l'Histoire et la Géographie, je me suis alors détachée du pur récit de soi. Mes blessures, si elles constituent mon intimité, constituent aussi mon entrée dans le monde. C'est à partir de là, en embrassant qui je suis, que je me présente aux autres. Ces larmes sont ma manière de me présenter au monde. (ADLER, RAMBERT 2019: 128)

La “langue c’est ma patrie”

Nella scena, precedentemente trascritta, tra Marie Antoinette e Madame Gauthier, Lam – che ricordiamo essere la voce off o narrante dello spettacolo – testimonia, in quanto traduttrice, da un lato la possibilità concreta di assumere la parola dell’Altro, creando una molteplicità dei punti di vista, dall’altro l’impossibilità di narrare la storia in modo continuo. La Storia passa attraverso il corpo e la voce di Lam. Corpo e voce che restituiscono alla madre la certezza della morte del figlio più dei documenti, delle mappe e delle carte d’archivio che Madame Gauthier mette tra le mani di Marie Antoinette, che non sa leggerli. Questa memoria, che non viene spiegata ma trasmessa per affetto e per contagio mimetico dalle lacrime, passa anche da un uso innovativo della lingua: il multilinguismo¹⁷ consente di esprimere non solo il disagio dell’incomprensione che i migranti vietnamiti o i colonizzatori francesi sperimentano, ma anche quello della costruzione dell’identità diasporica.

È il caso, ad esempio, della storia di Mai e Hào. Nel capitolo I, *Les départs*, siamo a Saïgon nel 1956: dopo Địch Biên Phủ si concludevano le operazioni di ritirata dei francesi dal Vietnam indipendente. Al ristorante di Marie Antoinette, Hào un giovane vietnamita in abito da crooner si esibisce in una festa privata, l’ultima dei francesi prima del loro ritorno in patria. Nella sala, la distanza tra le due donne francesi (tra cui Madame Gauthier) e Hào è marcata linguisticamente: Hào è il Vietman, Madame Gauthier, la Francia, l’oppresso e l’oppressore. Questa relazione è resa ancora più drammatica dall’arrivo di Mai, la giovane innamorata di Hào che irrompe alla festa e, parlando la sua lingua, cerca di ottenere l’attenzione di Hào che finge di non conoscerla:

Mai (*in vietnamita*): Tu ne me reconnais pas? C’est moi, Mai. Qu’est que tu as?

Hào (*correndo verso di lei, l’abbraccia*): Pardonne-moi...

Mai lo scaccia.

Mai: Tu parles français, Hào? Dis-moi ce que tu fais ici. Qu’est-ce que tu fais ici?

Hào : Je chante.

Mai: Tu chantes en français, ou en vietnamien? En français ou en vietnamien?

Hào : En français.

Mai: Tu peux chanter en français pour moi?

Hào fa cenno di no, a testa bassa.

Mai: Chante en français pour moi! Tu ne veux pas? Je ne mérite pas que tu chantes en français devant moi?

Hào canta Je reviens te chercher. *Mai lo interrompe, rabbiosamente getta le stoviglie che sono sulla tavola a terra.*

Mai: Tu fais ça depuis quand?

Hào: Pas longtemps...

Mai: Combien de temps?

Hào: Deux ou trois ans...

Mai: Tu es fou, Hào? Les Français nous ont tout volé! Ils ont tout détruit de notre pays! Ils nous ont traités comme des esclaves! Ils ont construit plus de prisons que d'écoles, ils ont divisé notre pays, et toi, tu chantes pour eux?

Hào: C'est pour nous que je le fais Mai! Pour notre avenir! Les Français ont perdu, ils ne sont plus rien!

Mai: (*sospettosa, guardandosi intorno*) Hào, est-ce que quelqu'un t'as vu ici? Tu ne fais que chanter pour eux?

Hào: Tais-toi Mai!

Mai: Réponds-moi! Est-ce que quelqu'un t'a vu entrer ici?

Hào: Calme-toi! Tu es folle...Tu perds la tête? Viens, on va rentrer, et tout sera comme avant...

Mai (*allontanandosi*): Tu mens, tu n'es plus Hào! Tu n'es plus vietnamien! Pars! Va-t'en! Pars avec les Français. Va-t'en!

Hào esce dal ristorante.



Fig. 5. Mai e Hào (I. *Les départs*)
Photo © Courtesy of Festival d'Avignon

L'identità dell'esule è primariamente una identità linguistica, in assenza di luoghi cui appartenere. «Ma patrie, c'est la langue»¹⁸, dichiarava l'esule Arendt:

Pour mon oncle, pour ma mère qui parlent un vietnamien qui n'est plus le vietnamien d'aujourd'hui au Vietnam, qu'est-ce que la patrie ? Ne serait-elle pas justement cet endroit qui est à la fois le Vietnam et à la fois la France ; qui est à la fois le vrai et à la fois le fictionné ; à la fois ce qui a lieu et ce qui n'a plus lieu ; à la fois le passé et le présent : enfin, cette langue vietnamienne créolisée qu'ils parlent ? La langue devient l'exil dans lequel se loge la mémoire. Et la mémoire est faite de réel et de fiction, de ce qui existe et de ce qui n'existe plus. (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 93).

Il dialogo plurilingue è allo stesso tempo dispositivo artistico e metafora filosofica. Nel quarto e ultimo capitolo, *Le retour*, ritornato a Hô Chi Minh-Ville, nel 1996, Hào scopre che la frattura creata dalla sua partenza è impossibile da colmare. Il "suo" vietnamita è svanito e con esso il francese che la gente di Hô Chi Minh-Ville ignora.

Hào, che apparteneva a Saïgon, non appartiene più a Hô Chi Minh-Ville. Ritrova con difficoltà il luogo in cui c'era il vecchio ristorante di Marie Antoinette, ci incontra un gruppo di giovani vietnamiti con cui è costretto a parlare uno stentato inglese. Una

Saigon, un laboratorio di creolizzazione scenica.
Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

delle ragazze è identica a Mai. Questa scena cattura magnificamente il modo in cui la diaspora resta ossessionata dal proprio dolore e spossata del proprio passato.

Un laboratorio di creolizzazione scenica

Se c'è in *Saigon* la traccia di un pensiero dominante, di un orizzonte ideologico e critico – non astratto ma “intimo, sensibile, concreto” – questo sembra essere quello di Édouard Glissant. In *Quand les murs tombent*, Glissant definisce l'identità come un «être-dans-le-monde», un'esposizione rischiosa all'altro e al mondo, una forza che nasce dal rapporto e lo trasforma: «l'identité est d'abord un être-dans-le-monde [...] un risque avant tout, qu'il faut courir» (CHAMOISEAU, GLISSANT 2007: 23). È precisamente questo rischio relazionale a strutturare in profondità il progetto di Caroline Guiela Nguyen.

Il metodo di creazione di *Saigon* si fonda su questo principio che potremmo definire glissantiano: partire non da un linguaggio comune già dato, ma dal diverso come condizione originaria dell'invenzione. Nguyen costruisce i suoi spettacoli attraverso un lungo lavoro di immersione nei territori, di ascolto delle comunità, di raccolta di racconti biografici che non vengono trasposti come documento, ma attraversati dalla finzione. In più interviste la regista insiste sul fatto che la scrittura nasce *dopo* l'incontro con gli attori e con le persone coinvolte, nello spazio instabile delle prove, là dove le lingue si urtano, si frantumano, si contaminano. Questo dispositivo espone il teatro a un duplice rischio: etico, perché implica il contatto con memorie ferite; estetico, perché rinuncia a ogni garanzia formale preesistente.

Il ristorante di *Saigon* è così meno un luogo realistico che un mondo della relazione, uno spazio in cui coesistono temporalità, geografie e lingue inconciliabili secondo una logica lineare, ma tenute insieme da un principio di opacità, di *détour*. Nella copresenza di più lingue – il francese, il vietnamita e le loro forme ibride – l'intento della traduzione non è quello di «spiegare», ma piuttosto di permettere il «dispiegarsi del testo, il suo aprirsi, dando vita a nuove letture, e quindi a nuovi ascolti» (SOFO 1998: 127). Ma in *Saigon* non tutto viene tradotto, non tutto è reso trasparente: allo spettatore è chiesto di abitare un regime di parziale incomprensione, di esporsi a ciò che gli resiste. Lo stesso vale per gli interpreti della compagnia — attori professionisti,

dilettanti, performer di origine vietnamita—le cui biografie non sono mai esibite come testimonianza pura, ma diventano materia di trasformazione drammaturgica. In questo senso, la creolizzazione non va intesa come semplice motivo tematico, ma come principio operativo della drammaturgia: un processo dinamico di messa in relazione che attraversa i corpi, le voci e le memorie degli interpreti, traducendosi in un dispositivo scenico fondato sulla trasformazione reciproca dei gesti, delle lingue e delle storie. È proprio all'interno di questo dispositivo relazionale che si innesta la scelta estetica del melodramma, inteso non come genere codificato, ma come forma sensibile capace di accogliere e trasmettere la persistenza affettiva della storia coloniale. Nguyen lo afferma con estrema chiarezza:

Le mélodrame est omniprésent dans la vie quotidienne des Vietnamiens. Le karaoké et ses chansons populaires marquées par l'exil, l'amour, l'importance des fleurs... Il y a à Hô Chi Minh-Ville une permanence de la nostalgie et de la douleur, sans doute parce que c'est une ville blessée qui a son propre fantôme, Saïgon. Mais Saïgon est une ville morte, gonflée d'histoires et de mythes. Quand nous parlons de Saïgon, de quoi parlons-nous? De la France? Du Vietnam? De Martin Sheen au début d'*Apocalypse Now*? Des 235 restaurants répertoriés en France qui portent ce nom-là? D'ailleurs, elle ne concerne pas seulement les Vietnamiens ou les Français partis en Indochine, elle concerne notre mémoire collective. Saïgon appartient à tous (COSSU, NGUYEN 2017: 19).

È qui che *Saïgon* mostra forse con maggiore evidenza la sua natura di laboratorio di creolizzazione scenica: la città non è più un luogo geografico, ma un nome flottante, un fantasma collettivo, un nodo di memorie che eccede ogni appartenenza nazionale. In questa prospettiva, dire che *Saïgon appartient à tous* non significa neutralizzare il conflitto coloniale, ma riconoscere che esso continua ad abitare, sotto forme diverse, la memoria condivisa del presente.

Bibliografia

- ADLER, L., RAMBERT, P., *Mon cœur mis à nu*, Les Solitaires Intempestifs, Paris 2019.
- BANCEL, N., BLANCHARD, P., LEMAIRE, S. (a cura di), *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*, CNRS Éditions, Paris 2003.
- BOENISCH, P. M., «Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre», in *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, Bloomsbury Publishing plc. 2014, pp. 225-241.

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica.
Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

- CARLSON, M., *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.
- CASTELLANA, R., *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- CHALAYE, S., DECHAUFOUR, P. (a cura di), *Créolisation des arts. Théâtre/Public*, 257, 2025/3.
- CHAMOISEAU, P., GLISSANT, É., *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi*, Galaade, Paris 2007.
- CHARON, A., NGUYEN, C. G., *Un théâtre cardiaque*, Actes Sud, Arles 2023.
- COSSU, F., NGUYEN, C. G., « Interview de Caroline Guiela Nguyen, Propos recueillis par Francis Cossu pour le 71e Festival d'Avignon » in *Saïgon. Dossier spectacle*, Avignon 2017, pp. 18-20.
- FINBURGH DELIJANI, C., NGUYEN, C. G., « C'est ici. C'est maintenant. C'est présent. C'est vivant », in *Théâtre/Public*, 246, 2022/4, pp. 90–97.
- GINZBURG, C., « Spie. Radici di un paradigma indiziario », *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- GLISSANT, É., *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris 1990.
- MENTRÉ, F., NGUYEN, C. G., « 4 Questions à Caroline Guiela Nguyen, Propos recueillis par Fanny Mentré », in *Saïgon. Dossier de presse*, TNS, Saison 2018-2019, pp. 4-6. Disponible on line: https://tns.fr/sites/tns/files/import_archives/dp_saigon-l.pdf
- NGUYEN, C. G., *Les Hommes Approximatifs, Saïgon – À l'origine*, éd. Théâtre National de Bretagne / Les Hommes Approximatifs, Rennes 2018.
- LECH, K., *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2024.
- LINGIARDI, V., *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- NUSSBAUM, M. C., *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004.
- PICHICHERO, C., « Is God Still French? Racecraft, States of Exception, and the Creation of l'Exception Française » in *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America*, 137/1, 2022, pp. 125–135.
- RIGAIL, P., PLAZANET, J., « L'industrie des poudres et explosifs face aux grandes crises: la Poudrerie nationale de Bergerac, 1915–1960 », in D. PESTRE (éd), *Deux siècles d'histoire de l'armement en France*, CNRS Éditions, Paris 2005, pp. 261–267.
- Saïgon. Dossier spectacle* (DS), Festival d'Avignon, *Caroline Guiela Nguyen / Les Hommes Approximatifs*, Avignon, 2017, consultabile online: <https://www.leshommesapproximatifs.com/wp-content/uploads/2021/12/DP-SAIGON-2021-FR.pdf>

- SOFO, G., «Postfazione. Il dispiegarsi del tessuto della Diversità», in É. GLISSANT, *Introduzione a una poetica del Diverso*, trad. F. Neri, a cura di Giuseppe Sofo, Meltemi, Milano 2020.
- VILAIN, P., «Le dialogue transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux», in *Elseneur. L'Écriture de soi comme dialogue*, 14, juin 1998, Presses universitaires de Caen, pp. 201–207.
- WEHLE, P., «Witnessing Loss, Displacement, and Tears: The 2017 Avignon Festival», *European Stages*, n. 13, 2017.

¹ Caroline Guiela Nguyen è autrice e regista teatrale. Alla scuola del TNS, frequenta la classe di regia. Del nucleo originario di Les Hommes Approximatifs, solo Antoine Richard si è formato fuori dall'École del TNS, presso l'Ensatt. Nel 2012, Claire Calvi si unisce alla compagnia come collaboratrice artistica per lo spettacolo *Le Bal d'Emma*. Dal 2013, per lo spettacolo *Elle brûle*, Manon Worms affianca Mariette Navarro come drammaturga. Si aggiungono alla compagnia anche Paola Secret (collaboratrice alla *mise en scène*) et Jérémie Scheidler (dramaturg e vidéo).

² In una intervista inserita nel Programma di Sala (Festival d'Avignon, 2017), la regista dichiara: «Je voulais faire entendre dans nos spectacles le bruit du monde et pour moi, des voix étaient absentes» (COSSU, NGUYEN 2017: 18)

³ Per la distribuzione alla creazione (2017) rimandiamo a:

<https://www.leshommesapproximatifs.com/spectacles/saigon/le-spectacle-saigon>.

⁴ In Italia due passaggi importanti al RomaEuropa Festival (2018) e al Piccolo Teatro-Teatro d'Europa di Milano per il Festival Presente indicativo-Milano Porta Europa (2024).

⁵ Centrale è il concetto di « immersione » spesso richiamato all'attenzione dalla stessa regista. Come qui : « C'est toujours en immersion sur un territoire que je me remplis du réel que je mets ensuite en fiction, au contact des gens qui peuplent ce territoire, dans toute leur diversité, leur complexité, et leur façon d'appartenir à leur société. » (<https://villa-albertine.org/va/fr/residents/caroline-guiela-nguyen/>).

⁶ Il documento è leggibile in:

<https://saigonhommesapproximatifs.wordpress.com/2016/03/15/les-regles-du-jeu/>

⁷ Aurelie Charon specifica che per ogni creazione Caroline Guiela Nguyen scrive un libro che chiama « bible », in cui la regista « rassemble de la matière littéraire et esthétique. La bible constitue le socle du spectacle, le paysage imaginaire dans lequel chaque personne va puiser durant les répétitions. L'écriture de ces bibles peut lui prendre un à deux ans » (CHARON, NGUYEN 2023: 78)

⁸ Ho potuto vedere la registrazione video realizzata presso Gémeaux-Scène Nationale-Sceaux, il 15 e 16 ottobre 2022, da Julien Bechera. Il video è prodotto da Ozango e Les Hommes Approssimatifs, con la partecipazione di francetélévision. Ringrazio Isabelle Nougier, responsabile di produzione della compagnia Les Hommes Approssimatifs e Delphine Pasquali, responsabile Bibliothèque et archives del Théâtre National de Strasbourg per avermi accordato l'accesso al materiale video.

⁹ Nel programma di sala, più volte citato, il termine *Viet kieu* è così chiarito: « littéralement "Vietnamiens de l'étranger", terme sans définition juridique officielle mais utilisé par le régime communiste pour désigner les Vietnamiens résidant hors du Vietnam, les nationaux étrangers d'origine vietnamienne, les Vietnamiens réfugiés à l'étranger mais pas encore naturalisés citoyens dans leur pays d'accueil » (*Saigon. Dossier du spectacle*, Festival d'Avignon, 2017 : 20).

¹⁰ Il termine Việt Minh designa, in senso stretto, i militanti, i combattenti e i sostenitori del fronte politico-militare anticoloniale fondato da Hồ Chí Minh-Ville nel 1941. I Việt Minh furono i principali protagonisti della guerra di liberazione contro la Francia durante la Prima guerra d'Indocina (1946-1954), conclusa con la vittoria di Điện Biên Phủ.

¹¹ Prendo questa espressione da una dichiarazione della regista: «Paradoxalement, plus la mémoire que l'on a de l'autre est en péril, plus nous avons besoin de nous souvenir. C'est comme cela que nous créons du mensonge, du mythe. Il y a toujours quelqu'un à pleurer et tout l'enjeu de notre spectacle est de retrouver ce trajet des larmes» (COSSU, NGUYEN 2017: 18).

¹² Mi riferisco alla nozione di *mise en intrigue* teorizzata da Paul Ricoeur in *Temps et récit I* (1983: 116). La *mise en intrigue* è, in sostanza, l'atto attraverso cui il tempo vissuto viene configurato narrativamente. Il *récit de fiction* non ricostruisce il passato, ma crea un'esperienza temporale immaginaria, che il lettore abita. La finzione inoltre rende possibile una duplicità dell'esperienza temporale: il tempo vissuto (del lettore) e il tempo fittizio (del mondo narrativo configurato) si integrano. Questa argomentazione è centrale nelle teorie postmoderne della *biofiction* – da Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, Routledge, London 1987) a Michael Lackey (*The American Biographical Novel*, Bloomsbury Academic 2016) – per cui tra il discorso della storia e quello della *fiction* non sarebbe possibile tracciare una netta distinzione, dal momento che la scrittura storiografica (di cui la biografia è un sottotipo) subisce un lavoro di finzionalizzazione, o più esattamente è *emplotted*, o per tornare a Ricoeur, è messa in intrigo, “intramata” (Cfr. CASTELLANA 2019: 216).

¹³ Usiamo il termine come definito da Annie Ernaux: *je transpersonnel*, cioè universale o collettivo (ERNAUX 1993: 219-221). Commentando questa inedita modalità della scrittura, Philippe Vilain scrive che «Annie Ernaux se détourne de la psychologie individuelle en mettant en scène, non un je introspectif, mais un je traversé par des expériences ordinaires (la mort d'un parent, l'inégalité sociale, la passion), un je miroir d'une société, analysé sous un éclairage socio-historique» (VILAIN 1998: 201).

¹⁴ Non è un caso che nel già citato *Vademecum* in 12 punti ci sia un riferimento alla Woolf di *Mrs Dalloway*, testo centrale del modernismo letterario nella direzione di una focalizzazione multipla.

¹⁵ Si tratta della Poudrerie nationale di Bergerac, stabilimento che riapre nel 1939. Il personale proviene dai 3.700 uomini della 95ª compagnia di operai di rinforzo, dai 1.500 uomini delle compagnie di lavoratori militari, ai quali si aggiungono il personale con assegnazione speciale, i civili, i profughi alsaziani, la 2ª Legione indocinese e le donne, per un totale complessivo di 12.000 persone. Lo stabilimento viene bombardato il 18 marzo 1944 da 17 Lancaster del 617º Squadron della RAF (RIGAIL, PLAZANET 2005: 261-267).

¹⁶ Questo dialogo e i seguenti sono stati da me trascritti dalla registrazione video. Le didascalie in corsivo sono una mia trasposizione dell'agire degli attori sulla scena.

¹⁷ L'uso di lingue diverse all'interno di uno spettacolo è stata una pratica sfruttata da diversi registi negli ultimi decenni. Cfr. CARLSON 2006 e LECH 2024.

¹⁸ Il riferimento ad Hanna Arendt viene direttamente da Caroline Guiela Nguyen (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 93).