

Huy-Phong Doàn

Poursuivre une tradition antique dans la modernité

Philip Wickham

Number 87 (2), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25675ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. (1998). Huy-Phong Doàn : poursuivre une tradition antique dans la modernité. *Jeu*, (87), 175–180.



PHILIP WICKHAM

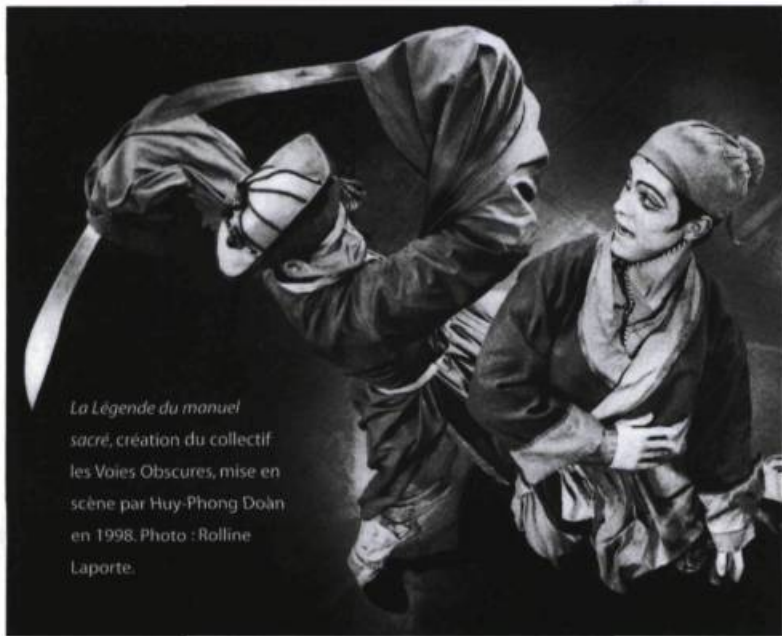
Huy-Phong Doàn

Poursuivre une tradition antique dans la modernité

On l'appelle Phong, un nom qui résonne comme un gong chinois dans le milieu théâtral montréalais où il évolue depuis cinq ans déjà. Originaire du Vietnam, il était encore enfant quand son pays a connu la guerre et l'avènement du communisme. C'est à Paris qu'il rencontre sa

compagne québécoise Louise Lavoie, elle-même actrice, qui l'invite à séjourner au Québec en le convainquant avec un argument coup de poing : les gens de sa trempe y sont inhabituels. Qu'est-ce qui en fait un oiseau si rare ? Sa manière originale d'intégrer les techniques d'arts martiaux au théâtre, plus particulièrement dans les scènes de combats, assez nombreuses dans le théâtre de répertoire classique. Sa fonction, telle qu'elle apparaît dans les programmes de spectacles, c'est d'être « chorégraphe de combat », un travail qui repose sur la stylisation des mouvements, se rapprochant en cela de la danse, mais possédant quand même ses propres contraintes.

Outre une collaboration de plus en plus importante dans les productions du théâtre institutionnel, Phong est présent dans les écoles de théâtre, où l'apprentissage des techniques de combats de base est jugé nécessaire, non seulement pour mieux se battre sur scène, mais aussi pour mieux connaître son corps et ses multiples



La Légende du manuel sacré, création du collectif les Voies Obscures, mise en scène par Huy-Phong Doàn en 1998. Photo : Rolline Laporte.

ressorts. En juin 1998, il a signé la mise en scène de *la Légende du manuel sacré*, bénéficiant de la complicité de quelques anciens de l'École nationale de théâtre et du Nouveau Théâtre Expérimental (leur collectif s'appelle les Voies Obscures). C'est un spectacle imprégné de la culture orientale de Phong, de sa connaissance des arts martiaux et de sa vision du monde fondée, dit-il, sur les « quatre malheurs inévitables de l'existence, [selon Boudha] : la naissance, la vieillesse, la maladie, la mort ».

Comme le veut la tradition orientale, Phong a appris les arts martiaux très jeune, grâce à son père et à ses oncles qui en étaient passionnés. Mais il n'aimait pas beaucoup cela au départ. « J'allais à mes cours d'aïkido en pleurant, avoue-t-il, parce que je haïssais la contrainte de la discipline. On enseignait des techniques trop avancées pour un enfant de sept ans). Je préférerais la simplicité du tae-kwondo. » La discipline, évidemment, a fini par faire son chemin ; elle est même devenue une des lignes directrices de son travail. Son premier coup de foudre artistique lui est venu du cinéma le plus commercial qui soit, que la critique savante juge souvent sévèrement : le cinéma kung-fu, ou de Hong Kong (comme en présente le Festival Fant-Asia de Montréal), popularisé par des grands bagarreurs de renommée tels Wang Yu, Cheng Pei Pei et, bien sûr, Bruce Lee. « Bien qu'ils étaient joués par de grands interprètes, reconnaît Phong, les premiers films de kung-fu étaient martialement très mauvais, le jeu théâtral, à la limite de la caricature, n'étant pas très heureux au cinéma. Mais, peu à peu, ils sont devenus d'une étonnante efficacité technique. » Jeune, il s'est alimenté des légendes millénaires des combattants qui peuvent recevoir des coups sans avoir mal ou marcher sur des boîtes d'allumettes vidées sans les écraser. Il ajoute : « Ce qui



est merveilleux dans ces films, comparables aux films de cape et d'épée en Occident, c'est de voir des gens qui volent, qui se lancent des objets et les évitent, qui font des cabrioles et des cascades sans effort, en apparence. » À Paris, où il a vécu à partir de l'âge de treize ans, Phong a lui-même « tâté du cinéma de série B » avec des copains (Léos Carax, Pierre Pradinas, Denis Lavant, Juliette Binoche, Gabor Rassov) qui s'étaient donné comme devise ironique : sexe, violence et meurtre dans la rue. Cette forme de septième art, pratiquée en amateur, présentait peu de contraintes tant elle était expérimentale. « Une certaine poésie sordide se dégage de ces films que nous abordions de façon presque intellectuelle », fait-il remarquer.

Phong n'a jamais suivi de cours de théâtre, et avoue ne pas savoir jouer correctement. Il a entretenu longtemps une réticence envers le théâtre, surtout celui « qui est trop verbeux ou trop psychologique. Au théâtre, quand il n'y a pas d'action, je

Une première collaboration avec le Nouveau Théâtre Expérimental : *Corps à corps*, en 1993. Sur la photo : Huy-Phong Doàn et Patricia Pérez. Photo : Gilbert Duclos.

n'arrive pas à suivre l'histoire et je m'ennuie. J'appartiens à une culture qui possède un théâtre où il y a beaucoup de mouvements, de "flamboyance", mais où on impose une retenue dans les rapports entre les personnages. En Orient, l'expression des sentiments appartient davantage au domaine du privé. » C'est en voyant *Cyrano de Bergerac* à Paris (il allait travailler ensuite sur la production du TNM, en 1996, mise en scène par Alice Ronfard), une pièce à l'élan épique qui mélange heureusement action et poésie, croit-il, qu'il a eu l'idée d'intégrer le combat oriental au théâtre, « non pas pour imposer forcément un style oriental à une pièce occidentale, précise-t-il, mais pour utiliser des techniques qui, à toutes fins utiles, sont universelles. Elles permettent d'arriver à des résultats semblables à d'autres formes de combats. »

Phong entretient une véritable boulimie pour toutes les formes de combats, qu'il s'agisse d'arts martiaux, d'escrime, de rituels guerriers ou de lutte « à la Édouard Carpentier ». Il mange de tout ce qui s'appelle duel, combat, affrontement, bagarre, lutte, sans préjugé pour les genres ou les pratiques. Au dire de Phong, il ne devrait pas y avoir de hiérarchie entre les types de combats, parce qu'ils possèdent tous un aspect spectaculaire, un degré de stylisation qui leur est propre.

À travers ses diverses expériences artistiques, Phong a découvert que son plus grand plaisir n'était pas d'être acteur, mais metteur en scène. « Je suis un être contemplatif qui aime regarder, dit-il. Quand je vais au théâtre, mon œil critique devenant de plus en plus aiguisé, je fais toujours de la correction mentale devant les choses qui me déplaisent. » Il a compris que le théâtre



Corps à corps, NTE, 1993.
Sur la photo : Roger Léger
et Patricia Pérez. Photo :
Gilbert Duclos.

est un art de la transposition, que le travail du metteur en scène qui s'intéresse aux arts martiaux ne consiste pas seulement à insérer des batailles dans une œuvre scénique, mais à trouver la poésie dans quelque chose de très bête au départ : casser des gueules. Autre condition essentielle à la pratique du théâtre : le plaisir. En arrivant au Québec, Phong a trouvé un complice naturel en la personne de Jean-Pierre Ronfard, qui a parrainé son immigration et lui a ouvert les portes de l'École nationale de théâtre, où il enseigne actuellement. « J'ai peur, dit-il, des théâtres qui se prennent trop au sérieux. Au NTE, on peut rapidement prendre ses aises. Ce théâtre a tout de suite été ouvert à l'idée d'intégrer les arts martiaux à la scène. » Cela a donné lieu tout d'abord à une création amusante, intitulée *Corps à corps*, où Phong et Ronfard ont voulu utiliser des mouvements tirés des techniques d'arts martiaux sur un texte complètement banal, par exemple : donner un coup de poing en disant : « Je dois envoyer un fax aujourd'hui. » La démarche expérimentale du NTE lui convient donc parfaitement.

Pour être efficaces, les arts martiaux exigent qu'on en arrive à une grande maîtrise de la technique, ce qui représente une forte contrainte de départ ; elle nécessite, au minimum, un entraînement quotidien continu avant de sentir qu'on la possède véritablement. La liberté du « performeur » se retrouve alors au-delà de la contrainte, dans cette zone de puissance physique où on a l'impression que le corps n'a plus de limites et qu'il peut faire à peu près tous les mouvements imaginables.

Phong a toutefois remarqué que de nombreux obstacles se dressent devant une véritable intégration des arts martiaux à la pratique théâtrale. Un chorégraphe de combat, d'une part, n'agit que partielle-

ment sur la mise en scène, puisque son travail se limite, en théorie, aux scènes de bataille. Il souhaiterait pourtant que l'aisance corporelle, la maîtrise des gestes se maintiennent pendant toute la représentation, chez tous les acteurs, d'autant plus qu'ils ont du métier, peu importe leur âge ou leur formation. Par ailleurs, il y a toujours un décalage entre la contrainte technique et le jeu de l'acteur, qui nécessite liberté et plaisir. Le pont entre les deux pôles est difficile à franchir ; ce qui crée une dichotomie chez l'acteur. « L'ennemi numéro un au Québec, croit Phong, c'est le temps, le rythme vertigineux auquel les productions se fabriquent et se consomment. On a toujours l'impression de travailler en rupture, de recommencer le travail d'une fois à l'autre, alors que les arts martiaux s'inscrivent dans une culture agissant dans la continuité, puisqu'elle perpétue quelque chose qui a été réalisé il y a des siècles. » Chaque contribution à la maîtrise de l'art peut être infime, mais elle permet à la tradition d'évoluer. Voilà une des principales motivations de Phong.

Il y a également un aspect politique dans les arts martiaux, qu'il est difficile de transposer d'une culture à l'autre. Depuis longtemps, les arts martiaux en Chine sont reliés à la révolte des clans, à la lutte contre la tyrannie du pouvoir des empereurs. Quand le communisme s'est imposé au Viêt-nam en 1975, la pratique des arts





La Légende du manuel sacré, création du collectif les Voies Obscures, mise en scène par Huy-Phong Doan en 1998. Photo : Rolline Laporte.

martiaux a été interdite dans ce pays. Heureusement, elle a quand même pu être propagée par divers maîtres qui ont ouvert des écoles partout dans le monde. « Même si des techniques ont perdu un peu de leur logique et de leur efficacité, reconnaît Phong, certains styles se sont perpétués en Amérique du Nord. Dans ma propre pratique, j'ai subi trop d'influences pour assurer la pérennité d'une forme pure. Toutefois, je cherche quand même à en prolonger l'esprit. » Étant donné que le cadre de la pratique des arts martiaux ici est

très différent de l'Orient, et qu'il ne peut imposer un autre mode de fonctionnement de la pratique théâtrale que celui qui prévaut, Phong cherche uniquement à faire des chorégraphies qui tendent vers la perfection.

Étonnamment, Phong ne croit pas que l'entraînement puisse être une pratique valable en soi. « À condition d'être très vaniteux, ironise-t-il, d'être obsédé par son propre corps, on perd assez rapidement la motivation de s'entraîner seulement pour avoir de beaux muscles. Les acteurs, généralement, aiment les arts martiaux pour ce qu'ils peuvent apporter au jeu. » Dans un contexte de guerre, l'entraînement aurait toujours pour but de rendre le guerrier encore plus vaillant afin de mieux servir son pays. Dans un contexte artistique, l'entraînement doit éventuellement donner lieu à une offrande, à un don de soi. C'est alors que les possibilités devien-

nent infinies ; l'acteur a la conviction que plus il travaille, plus il aura à donner sur scène. Et, en retour, il recevra plus de satisfaction du public, ce qui est primordial dans la communication au théâtre.

Le point de départ de la création de *la Légende du manuel sacré* se retrouve justement dans cette volonté de dépasser la technique pour faire œuvre de création et de don de soi. À première vue, tous les signes de ce spectacle font penser à une pièce du théâtre chinois classique. Quand on y regarde de plus près, on comprend qu'il s'agit d'un amalgame d'objets, de gestes, de rythmes et d'images poétiques venus d'un peu partout. Le texte de cette création n'est pas ancien, comme le laisse croire son titre, elle s'inspire plutôt d'un roman d'aventure du XX^e siècle (son titre en anglais est *The Joke of Life*), écrit par un auteur populaire et très prolifique, Jin Yong, qui foisonne d'une quantité impressionnante de références historiques exactes, d'éléments culturels, philosophiques et scientifiques. Ce roman a déjà été adapté au cinéma, mais il est impossible à adapter intégralement pour la scène. Phong a donc réécrit l'intrigue en conservant seulement ce qui l'intéressait. Il raconte : « L'image que je trouvais la plus belle dans cette histoire complexe est celle d'un homme qui tombe amoureux d'une femme, sans savoir qu'elle était jadis un homme, qu'elle appartient à un clan ennemi, et qu'elle est devenue invincible, et femme, grâce aux pratiques du manuel sacré qui appartenait jadis à sa famille. » Cette image symbolise le destin inéluctable de l'homme. Phong explique qu'il a également transformé le fond philosophique de l'histoire, en cherchant à exprimer l'absurdité de la vie : « Je voulais dire, un peu à la manière de Kundera, comment la vie peut être à la fois frivole et tragique, tout en indiquant, d'une façon typique à la culture asiatique, mon profond attachement pour le passé. »

D'un projet que Phong voulait modeste, *la Légende du manuel sacré* a fini par prendre des proportions insoupçonnées. Il n'y a pas de véritable décor, les spectateurs sont assis sur deux rangées, la deuxième plus haute que la première, devant une large scène rectangulaire. Aux murs du fond et des côtés pendent des petites bannières avec des caractères qui ressemblent à du chinois, mais qui, en réalité, sont inventés. Les acteurs restent sur scène pendant toute la représentation, sur les trois côtés du rectangle, assis sur des petits tabourets, avec le corps fixe, le visage et le regard impassibles. Ce sont les acteurs eux-mêmes qui créent l'environnement sonore à partir de sons vocaux empruntés aux techniques des chants harmoniques tibétains, ce qu'on appelle aussi des voix de gorge. Mais cette disposition scénique est, elle aussi, hybride. Phong confie que « les voix ont été intégrées au spectacle très tard, et seulement parce qu'un des interprètes, Rodrigue Proteau, connaissait la technique. La présence continue des acteurs sur scène n'est pas de source orientale, mais vient peut-être d'Afrique, où j'ai vu des formes de danses se faire en cercle, et où les danseurs principaux sont entourés par tous les participants. »

Le travail corporel a quand même été la première étape de la création, afin d'arriver d'abord à la maîtrise des techniques de combat. L'écriture s'est faite parallèlement, mais de façon indépendante à cet entraînement. Elle a tout de même été orientée vers l'affrontement, les combats, qui occupent une grande portion du spectacle, étant créés à partir de l'écriture. Phong avoue : « Je m'identifie vraiment au théâtre de texte plus qu'au théâtre de mouvement ou à la danse qui, à mon sens, se complaisent parfois dans la beauté esthétique de la performance. Les mouvements ne peuvent pas être seulement beaux et bien exécutés. Ils sont l'expres-

sion, la transposition du texte ; on doit toujours leur donner une direction précise qui découle du sens du texte, de l'intention qui se cache derrière chaque action. » S'est greffé à cette recherche corporelle un travail sur les objets et sur le costume, très ample et coloré, prolongement presque immatériel du corps dans l'espace. Et, pour satisfaire le sens du goût des spectateurs, une dégustation de saké a aussi été incluse dans le spectacle.

Tous ceux qui l'ont côtoyé diront que Phong est un metteur en scène directif : sa méthode consiste non pas à permettre à l'acteur d'improviser, mais plutôt à imposer des mouvements pour les mettre à l'épreuve d'abord, et juger ensuite de leur pertinence ou de leur efficacité. On peut croire que cette façon de faire nuit à la liberté de l'acteur. Mais, selon Phong, elle sert de cadre au jeu de l'acteur, cadre qu'il doit ensuite remplir et rendre vivant selon son inspiration créatrice. « Dans la mesure où ce ne sont pas les idées personnelles qui sont en cause, où l'on travaille au service d'un objet artistique en évolution, l'acteur ne devrait pas sentir que sa liberté est brimée. » Pour être positive, la confrontation entre l'acteur et le metteur en scène, toujours souhaitée en création, doit demeurer objective. C'est dans cette confrontation, conclut Phong philosophiquement, que germent les idées les plus productrices et les plus durables. **J**