

LA MUSIQUE COMME CADRE DANS LA MISE EN SCÈNE DE PETER BROOK

Dans la plupart des spectacles de Peter Brook, la musique de scène ne semble tenir qu'une place marginale de simple accompagnement. Mais en raison de son rôle conséquent dans leur genèse et dans leur construction, ainsi que dans leur réception par le spectateur, nous postulons qu'elle sert aussi subtilement de cadre aux spectacles et à l'ensemble de la démarche théâtrale du metteur en scène.

Si l'image des marges paraît effectivement significative pour évoquer l'aire d'influence de la musique de scène, les images du cadre et de l'encadrement le paraissent déjà moins car elles supposent une mise en corrélation de la perception visuelle et auditive, de la perspective spatiale et temporelle. En effet, il n'y a pas de cadre sonore des sons permettant de distinguer le son fictif du son réel¹⁴⁷ alors que, grâce au cadre, la perception visuelle distingue toujours entre l'objet réel et sa représentation imagée, ou, pour reprendre la définition de Louis Marin, entre le représenté et le contexte de sa présentation¹⁴⁸.

¹⁴⁷ « La note – l'inscription du sonore dans un corset musical – est parfois en effet le seul moyen pour un son d'être cadré par rapport aux autres. Que la texture d'une œuvre picturale ressemble à celle d'une plante qui figure dans l'atelier du peintre ou dans la maison du propriétaire du tableau ne présente aucun inconvénient, puisque le cadre du tableau enserme les formes et leur permet de se distinguer du réel. Il n'en va pas de même pour le son, *puisque'il n'y a pas de cadre sonore des sons.* » Michel Chion, *Le Son*, éd. Nathan, 2002, 182.

¹⁴⁸ *De la représentation*, éd. Gallimard/Seuil, 1994, 343.

Au contraire, la musique opère à la fois dans l'espace du dedans et du dehors, celui de la représentation et celui de la présentation. Force centrifuge, elle appartient à une dynamique de débordement qui va à contre-courant de tout ce qui délimite et contient. Dans quelle mesure les termes de cadre et d'encadrement peuvent-ils donc être pertinents pour l'analyse de cet élément scénographique – forme en soi évanescence destinée à ne perdurer que dans le souvenir – qui s'avère être le plus insaisissable du spectacle, échappant à la conscience et à la vue ? Ceci est d'autant plus vrai que la musique de scène du théâtre brookien, jouée le plus souvent en direct, se caractérise par des propositions instrumentales brèves et unitaires dont les formes essentiellement non mélodiques empêchent le spectateur de les mémoriser et de leur attribuer une quelconque durée ou permanence. Exemplaires de l'économie expressive qui parcourt l'œuvre brookienne, elles constituent ce que nous appellerons une musique infra-textuelle, pour emprunter une expression au musicologue Yvan Amar, car elles participent, à la manière des rayons infrarouges, à la « chaleur » de l'événement théâtral à notre insu.

Mais de ce fait, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, la musique jouit du pouvoir qu'apporte son anonymat relatif, celui de façonner notre perception des événements en ouvrant les images scéniques à des lectures multiples. Comme le dit Véronique Campan dans son article « L'écoute filmique ou le sens du détail » : « Le son n'est jamais exactement à l'image de quelque chose, mais pris dans le mouvement d'approche infini d'une image dont il n'offre que

des fragments imparfaits¹⁴⁹. » De plus, sa brièveté oblige le spectateur à tendre l'oreille et participe ainsi du mouvement de mise en relief de l'action selon cette autre loi du monde des sons que rappelle Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*¹⁵⁰ : « Plus l'indice du bruit est faible, plus il a de sens puisqu'il indique une origine. » C'est pour ces raisons qu'elle joue un rôle décisif en introduisant dans le spectacle une forme de cadre affectif à couches successives autour des relations en jeu. Le fonctionnement de cette architecture invisible fera l'objet de notre première partie. Nous verrons, par la même occasion, comment la position du musicien sur scène participe du processus de mise en abyme théâtrale, en dessinant par sa présence les marges invisibles de l'espace de la parole et du silence à l'intérieur du cadre de scène. Dans un deuxième temps, il sera question de la manière dont le dispositif scénique proprement dit constitue un cadre sonore dont le statut métaphorique renvoie à la démarche artistique globale du metteur en scène.

La relation qu'entretient la musique du spectacle avec le jeu est bien celle d'un cadrage, à commencer par sa façon d'orchestrer le temps, dont elle suspend, ralentit ou accélère l'action, apportant l'effet d'une stase, d'une progression ou la sensation imminente d'un dénouement. Elle donne plus de lisibilité au mouvement scénique, en signalant les transitions, en jouant donc son rôle d'encadrant ou de borne spatio-temporelle, mais aussi de borne énergétique inconsciente, pour

¹⁴⁹ in Le cinéma en détails, *La Licorne*, Hors série colloques, n°6, éd. Université de Poitiers.

¹⁵⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

reformuler l'idée de l'acteur Bruce Myers pour qui la musique est une présence subliminaire¹⁵¹, stimulant l'acteur dans son jeu. Dans le même temps, elle ouvre sur les espaces métaphysiques de la fable. Par son affect, elle opère une sorte de gros plan sur le drame intérieur vécu par tel ou tel protagoniste, voire sur les humeurs fondamentales à l'œuvre dans les relations, suggérant le temps non linéaire de la mémoire et de l'inconscient, du symbole et du mythe. Mais la spécificité et l'efficacité de cette mise en relief résident dans le soin accordé à la sympathie, au sens musical du terme, des interventions musicales avec le jeu.

Du fait de la proximité physique et affective des musiciens avec les acteurs à chaque étape du projet de mise en scène, il s'établit une continuité entre la proposition musicale et la situation dramatique, les sonorités souvent brèves et unitaires répondant à la proposition « solo » de l'acteur en jeu. Chaque son se fait entendre dans sa qualité « primaire », autrement dit, grâce à la valorisation de sa nature acoustique avant toute structuration mélodique. Le caractère essentiellement non représentatif du son met en relief le timbre instrumental ou vocal, voire la matière première de l'instrument qui joue, avec la part de souffle, de frappe, de pincement, bref l'activité et la tension présentes dans le geste musical, établissant une véritable sympathie entre le corps de l'instrument et le corps humain. On reconnaît ici l'influence des percussions africaines et des musiques orientales, où l'unité sonore et rythmique minimale exprime des nuances affectives et des états très subtils. Grâce à la mise en résonance du corps

¹⁵¹ Dans un entretien avec l'auteur réalisé le 2/5/2003.

de l'acteur par le « corps » instrumental, non seulement la musique souligne les émotions visibles ou à fleur de peau mais elle suggère aussi les humeurs fondamentales qui habitent le personnage, les énergies vitales qui l'impulsent et l'informent. Elle rappelle au spectateur que les personnages en action sur la scène sont des êtres de passage qui se réincarnent provisoirement à travers l'acteur, êtres en sursis condamnés à une dissolution prochaine.

Deux séquences relevées dans la mise en scène de La Tragédie de Hamlet¹⁵² sont exemplaires à cet égard. Dans la première, Brook résout, pour ainsi dire, la question de la visibilité et la corporéité du fantôme¹⁵³ à travers son identité sonore. La proposition sonore qui accompagne les mouvements et déplacements du fantôme du vieux roi provient d'un « duo » d'objets sonores, une flûte de nez amazonienne et un filet à coquillages fabriqué par le musicien pour les besoins de la pièce. Le caractère sonore unique et insolite de ces objets associés à un tel personnage crée un effet double d'étrangeté et de familiarité qui suscite autour de lui une géographie ni tout à fait identifiable ni tout à fait inconnue, propre au fantastique. À l'instar de Prospéro qui, en agitant un tube creux, faisait entendre le bruit des galets sur les rives de son île imaginaire au début de la représentation de La Tempête, le musicien « magicien » de La Tragédie de Hamlet esquisse les contours du « pays d'origine » du fantôme, dont seul le son a le secret. Avant même qu'il ait proféré ses premières paroles, nous

¹⁵² Les titres des représentations sont soulignés afin des les distinguer de ceux des œuvres.

¹⁵³ Cette question est traitée par Alan Louis Ackerman dans son article "Visualizing Hamlet's ghost : the spirit of modern subjectivity". *Theatre Journal*, n°. 53, 2001.

entendons comme le bruissement de vagues sur le rivage de la mer, grâce au frottement des coquillages du filet entre les mains du musicien. Le rythme impulsé par ce brassage de coquillages, ainsi que leur timbre particulier, évoquent à la fois le rivage et les vagues, l'eau et la pierre. Nous imaginons ce fantôme surgi d'un lieu frontière entre terre et mer, symbole de ce *no man's land* entre les vivants et les morts où il est ballotté dans une agitation sans fin. Le son crée son espace d'habitation, lieu connu et indéterminé à la fois, limbes du rêve ou du cauchemar qui nous donnent comme un avant-goût de « that undiscovered country from which no traveller returns » évoqué plus tard par Hamlet.

Lorsqu' Horatio interroge le fantôme pour la première fois, celui-ci ouvre la bouche, mais c'est le son de la flûte amazonienne qui lui sert d'abord de parole, mêlant une musique nostalgique à des sifflements aigus. Souffle d'ailleurs qui symbolise son appartenance au monde des esprits¹⁵⁴, il renvoie à la fragilité de cette voix d'outre-tombe qui, nous dit Shakespeare, disparaît avec le chant du coq annonçant l'aube. Dans le geste d'ouvrir la bouche il semble chercher sa voix perdue, cette voix qui a franchi définitivement l'enveloppe du corps mort et qu'il lui faut réintégrer en lui donnant corps selon le rite de « la parole donnée à l'inerte », processus par lequel les effigies rituelles, dont le fantôme au théâtre est un avatar, s'animent lorsque l'esprit du mort les traverse¹⁵⁵. C'est à cette

¹⁵⁴ « On lui prête des origines mythiques et religieuses, (...) on remarquera surtout l'identification fréquente du nez – organe du souffle – avec l'âme, ainsi qu'avec le sexe masculin. » F.R. Tranchefort, *Les Instruments de musique dans le monde*, Vol. 2, éd. Seuil/Points, Paris, 1980, 19.

¹⁵⁵ Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, éd. Actes Sud, Paris, 1997, 21.

seule condition qu'il pourra communiquer avec les vivants. En écho aux autres sons qui accompagnent ses déplacements comme les énergies éparées qui flottent autour d'un esprit en errance – frottement de coquillages et vibration de verre – cette flûte exprime le gémissement de l'esprit du mort privé de langage et donc de liens avec les vivants. La flûte « se tait » lorsque le fantôme prononce ses premières paroles, comme si elle se transformait en une voix retrouvée en traversant son corps. On assiste alors à une sorte de « remembrement » musical qui anticipe subtilement la dernière demande du fantôme avant qu'il ne retrouve les limbes, le « remember me » qui réitère, au sens littéral et second, la quête d'une unité retrouvée que l'action du souvenir des vivants permettrait d'accomplir¹⁵⁶. Comme pour l'esprit Ariel dans La Tempête ou le dieu Khrishna du Mahabharata, l'identification de sa voix à un certain timbre de flûte permet de mieux pressentir non seulement sa dimension surnaturelle, mais la nature « frontière » de son état.

Plus tard, lors du récit que fait la reine à Laerte de la noyade d'Ophélie, une succession d'arpèges joués « legato » évoque l'élément liquide en mouvance. Une note centrale tenue à la manière d'un bourdon semble désigner la présence en sursis de la jeune fille. Au fil du discours de la reine, le mouvement s'inverse, et les arpèges descendants font disparaître la note centrale, comme en écho à la disparition d'Ophélie sous les eaux. Alors que la reine et Laerte sont seuls

¹⁵⁶ Sens par ailleurs implicite dans l'étymologie du mot. La traduction française apparemment littérale choisie par Daniel Mesguish, « Remembre-moi », dans sa mise en scène de 1980 aux orientations plus nettement psychanalytiques, suggérerait surtout la dimension castratrice de l'acte du meurtre.

sur scène, faisant à peine quelques pas, la musique crée un espace imaginaire en effervescence. La ligne mélodique ininterrompue renforce la linéarité de la trajectoire de la noyée, soulignant sa fin proche et inéluctable. Mais grâce à la forte teneur mélodique de la proposition, aux cordes qui semblent littéralement démêler les nœuds du cœur, cette fin est vécue comme un apaisement, un acquiescement implicite du sujet à l'action entreprise, qui tempère la nostalgie perceptible dans la voix de la reine. Ici la mobilité et la légèreté créées par la suite d'arpèges suggèrent l'instant suprême du passage comme un retour heureux à l'informe. Ophélie qui, dans la mise en scène de Brook, ne chante pas sa folie, retrouve ici la « musique » de la vie de l'esprit, une fois libérée du poids de sa souffrance. En même temps, cette image musicale évoque la mort comme un processus dynamique où rien ne se fige, et où la vie continue malgré, si ce n'est à travers, elle¹⁵⁷. Ainsi dans ces courants musicaux souterrains s'opère un mouvement double : celui d'une intensification des émotions en jeu et, dans le même temps, une évocation de ce qui les sous-tend, à savoir la chaîne de causes et d'effets dans laquelle s'insère le personnage, et sur laquelle il n'a aucune prise. Ses contours psychologiques perdent de leur netteté pour laisser transparaître cette somme d'expériences plus vaste que ce que peut comprendre une existence réelle qui, de ce fait, se trouve confondue à la trame archétypale du vécu humain. La musique exprime, à sa façon, la confrontation existentielle de l'humain

¹⁵⁷

« Dans toute son œuvre Shakespeare a affirmé qu'il y a quelque chose de plus fort que la mort, c'est la vie. Ce n'est pas la mort qui a le dernier mot, c'est la vie. » Entretien de Peter Brook avec Georges Banu, éd. Théâtre National de Strasbourg, 23.

avec ses limites, voire la part de son expérience qui les déborde...

Jouées dans leurs couleurs originelles, les propositions instrumentales, auxquelles s'ajoutent les nombreux petits bruits percussifs formés par des éléments naturels devenus objets sonores tels que coquillages, bâtons, sable, galets et clapotis d'eau – sans compter les « produits dérivés » comme le verre vibrant – sollicitent une mémoire vaste qui est celle du bruissement général du monde. Ce sont des sons source qui impriment leur image sur l'espace vide de la scène, et donnent de l'épaisseur à son action. En tant que sonorités naturelles et essentiellement non transformées, ils font écho à, voire prolongent, une scénographie faite de matières premières – tapis et tissus bruts, sable, pierre, et bois – qui renvoient à l'espace concret du monde. Plus omniprésentes que le tissu des costumes, que l'œil ne discerne pas toujours dans le détail, les fibres de leurs textures « musicales » évoquent toute la mouvance du monde psychique et concret, mêlant inextricablement la scène du théâtre à celle du monde. Ces bruits du « réel » qui constituent « la part à la fois glissante et séduisante du continu¹⁵⁸ » établissent une relation de continuité implicite entre la fiction et la réalité : ils brouillent discrètement les frontières entre les deux et participent de cette impression insolite qu'éprouve le spectateur de se trouver dans un entre-deux où il touche à la vérité cachée du théâtre.

Manifestement, les sons chez Brook confirment les orientations d'un théâtre dans lequel, pour citer Georges Banu, « La plasticité des relations prime sur celle des corps. » Mise

¹⁵⁸ Michel Chion, *Le Son*, op. cit. 181.

en relief de la relation et de la circulation des énergies, la plasticité des sonorités y participe assurément, produite par un instrumentarium multiculturel dont les couleurs favorisent l'expression des mille et une nuances subtiles de la palette des sentiments et des émotions, comme dans une peinture pré-Raphaélite ou Impressionniste. Ici la couleur induit le cadre perceptif ou « frame of mind », en colorant très précisément notre perception des thèmes ou des événements. Qu'il s'agisse des cordes ou des vents, des percussions ou d'objets sonores fabriqués pour la pièce, on peut dire qu'ils constituent une sorte de cartographie de tous les mouvements visibles et invisibles sur scène, dessinant, par touches légères à la manière d'un pinceau invisible, le relief « paysager » des relations en jeu.

Mais l'image la plus éloquente de cette mise en relief des émotions latentes est celle d'une caméra à 360°, voire radiographique, qui nous invite à capter plusieurs niveaux de réalité ou de conscience à la fois, au-delà de l'événement en gros plan se déroulant sous nos yeux. La manière dont la musique contribue à recadrer notre perception des événements s'apparente à la caméra tournante qui observe un même sujet sous des angles différents, montrant progressivement que sous la surface observable à l'œil nu se trouvent les innombrables autres surfaces du prisme de la vie. La musique est un instrument privilégié du « shifting point » cher au metteur en scène, lui-même inspiré par l'écriture shakespearienne, où, pour citer le propos de Jean-Pierre Vincent « [la] construction n'est pas linéaire mais plutôt, pourrait-on dire, 'prismatique' : l'articulation des différents plans successifs oblige sans cesse le spectateur à se situer sur des terrains différents, sous des

angles de vue différents¹⁵⁹. » La musique facilite cette relation idéale du spectateur avec l'acteur dont parle Brook lui-même dans *The Empty Space* :

“[...] we would continually be passing from long shot to close, tracking or jumping in and out, and the planes often interlap. [...] we can identify and withdraw.”¹⁶⁰

La scénographie sonore est comparable à un objectif multidirectionnel qui modifie sans cesse notre vision et nous oblige à une réévaluation constante des apparences.

*

La remise en question des formes, le rappel des zones frontières de l'expérience et le mouvement incessant de centrage et de décentrage effectués par cette nappe sonore sont aussi à l'œuvre lorsqu'on considère la personne du musicien lui-même, dont la position et le statut sur scène participent du processus. Ici nous abordons la dimension plus visible de l'espace sonore, à savoir tout ce qui, dans la scénographie proprement dite, renvoie à son influence. Précisons que l'espace scénique rassemble dans un même lieu l'acteur et le musicien, sans délimiter l'aire de jeu de leurs interventions respectives. Seuls l'attribution et l'emplacement des instruments sont déterminés à l'avance. Cette organisation laisse entendre que l'espace scénique est considéré comme une totalité indivisible, conception qui renvoie, entre autres, au théâtre des origines où, en raison de sa structure dithyrambique, l'acteur et le musicien ne faisaient qu'un. La position du ou des musiciens devant et autour de la scène,

¹⁵⁹ Préface à l'adaptation faite par Jean-Claude Carrière de la pièce de Shakespeare, *Timon d'Athènes*, éd. C.I.C.T., Paris, 1974.

¹⁶⁰ ed. Penguin, London, 1990, 97-98.

dans l'angle de la perspective picturale, semble confirmer pour l'œil la fonction d'accompagnement ou de réponse de la musique, d'écho à ce qui se joue sur scène, puisque le spectateur occidental lit de gauche à droite. Par ailleurs, cette position bien en vue souligne l'importance de la visibilité du geste musical, l'intensité de la musique venant aussi du fait qu'elle est perçue par le regard. En effet, il s'agit de rendre visible le flux entre comédiens et musiciens, de valoriser visuellement leur partenariat, car la relation est toujours au premier plan des préoccupations du metteur en scène. Les gestes du musicien, bien qu'ils soient aussi discrets que le jeu musical qu'ils accompagnent, sont donc donnés à voir comme ceux des acteurs.

Entouré de tous ses instruments et objets sonores, il apparaît ainsi comme un conteur musical, un fabricant de fictions sonores. Tel un magicien sans trucage, il opère ses « transformations » à vue, dans cet espace transitionnel propre au son, matérialisé scéniquement sous forme de bordure invisible entre l'espace virtuel de la fable et l'espace réel du lieu théâtral. Dans cette zone intermédiaire, la parole théâtrale se tait pour laisser place à la musique avant que celle-ci ne disparaisse à son tour dans le silence du hors-scène. Ainsi le musicien fait vivre ce lieu en marge du texte, lui-même une coulisse à géométrie variable, puisque le musicien évolue à la fois en marge et à l'intérieur de la représentation. En effet, il lui arrive de quitter ponctuellement sa « place » scénographique pour devenir un musicien-personnage en face de l'acteur, voire même pour assumer un rôle dans toute l'histoire. Lorsque le violoniste traverse la scène pour accompagner les corps

dansants de la Vallée de l'Amour dans La Conférence des Oiseaux, ou vient se positionner face à Ophélie perdue dans ses divagations, le « corps-musicien » opère comme l'écho d'un bonheur ou d'une détresse. Dans La Mort de Krishna, l'acteur-récitant évolue autour de la chanteuse, et la cohabitation harmonieuse de la parole langagière et musicale dans la même aire de jeu évoque le théâtre des origines, à l'instar d'une fable qui raconte les origines du monde... Dans La Tragédie de Hamlet, version française, le musicien joue aussi le personnage de Horatio. Son va-et-vient incessant entre l'aire de jeu pour écouter le témoignage de son ami Hamlet et sa place parmi les instruments, où il met pour ainsi dire en musique ce qu'il vient d'entendre, est à l'image du musicien « idéal » du théâtre brookien, qui ne s'exprime véritablement qu'à travers sa présence attentive et le « récit » musical qu'il fait de la fable.

Visible en permanence sur scène sans jamais être l'objet volontaire du regard, le musicien n'existe qu'à travers le jeu d'acteur dont il est le double informé. Il apporte son concours indispensable à toutes les étapes du projet, constituant, à cet égard, une des pièces maîtresses de son assemblage, tout en restant à l'arrière-plan, à la manière d'un cadre. Intervenant en marge de la scène et de notre conscience, il incarne lui-même une sorte de métaphore qui est proche de l'oxymore. Il est comme la fondation enfouie d'un édifice, un silence au milieu du bruit. Par sa présence marginale et ses interventions dans les soupirs ou respirations de la parole, il constitue une des figures les plus emblématiques d'un théâtre qui cherche à rendre palpable l'espace vide et le silence qui l'entourent.

L'ensemble du dispositif scénique constitue, de façon bien concrète, une caisse de résonance des voix et des instruments, dans la mesure où il s'agit invariablement du lieu théâtral lui-même, déterminé en grande partie par des considérations d'ordre acoustique. La caractéristique récurrente du décor brookien est celle du tapis en avant-scène laissant une vue bien dégagée sur le mur de fond en pierre, que ce soit celui du Théâtre des Bouffes du Nord, où Brook est installé depuis le milieu des années soixante-dix, celui, plus ancien, du site historique de Persépolis où Brook créa le spectacle *Orghast*, où encore celui des différentes carrières affectionnées par Brook, celles d'Avignon, d'Aix-en-Provence ou... d'Australie. Ces murs sont une véritable caverne résonante pour l'imaginaire, et parmi les exercices pratiqués par la troupe se trouve celui qui consiste à projeter la voix contre ces murs pour en mesurer la capacité de résonance, mais aussi – citons les propos du metteur en scène – pour avoir la sensation acoustique du lieu, et sentir le poids physique du silence à partir duquel peut s'installer une vraie écoute¹⁶¹. Quelques exemples de scénographie dans ce théâtre permettent de mesurer l'importance de son cadre de scène. Dans Timon d'Athènes et, de façon moins marquée, dans Mesure pour Mesure, les nombreux dialogues effectués par des personnages situés à mi-hauteur sur les façades des murs de scène, et la multiplicité des lieux d'émission vocale à l'horizontale et à la verticale, créent de véritables sculptures spatiales et sonores. C'est encore la pierre qui vibre lorsque le

¹⁶¹ Émission *Pleins feux sur Peter Brook : répétitions de Mesure pour Mesure*, dans *Un magazine du spectacle*, reportage de José Arthur sur F.R.3 le4/12/1978, (Archives de l'INA)

mur du théâtre se confond avec celui de la maison natale de Lioubov dans La Cerisaie ou lorsque l'actrice jouant Carmen intègre le mur dans son jeu. Se glissant le long de ses parois ou s'appuyant dos contre lui, elle semble s'imprégner des énergies émanant de ce mur, traversé à son tour par la musique de l'orchestre à l'arrière de la scène. Ces moments de spectacle ou de travail d'atelier témoignent de la sensibilité toujours réactivée à la dimension vibratoire du lieu.

Mais au-delà des propriétés acoustiques immédiates de la pierre, fond du lieu théâtral, c'est sa dimension historique et mythique qui est mise en relief, ainsi qu'en témoignent des spectacles comme Le Mahabharata ou La Tempête, joués d'abord dans des carrières en Avignon. Catalyseur d'une correspondance plus secrète, voire d'une alchimie avec le son des voix, la pierre de fond enfermerait des dessins plus mystérieux que ceux que son architecture laisse voir. Brook constate que le lieu théâtral idéal n'est pas « l'édifice moderne, hygiénique qui stérilise le son, » mais plutôt « celui qui possède des pierres ; elles apportent de la vie et du dynamisme, elles mettent en relief la qualité du son¹⁶². » C'est notamment la pierre vivante de Persépolis, où, nous dit Brook dans son autobiographie, « the life of the stone clears the mind and calms the spirit¹⁶³ » qui a servi de cadre à Orghast, spectacle par excellence sur le thème de la voix et ses origines. Cette propriété sonore de la pierre participe aussi de sa capacité de mémoire, car la mémoire sonore est gravée dans la profondeur de sa matière et peut être réactivée par les énergies

¹⁶² « Espaces pour un théâtre' in *Scarabée international*, n° 2, 1982, 58.

¹⁶³ *Threads of Time*, ed. Methuen, London, 1998, 121

exceptionnelles de l'acte théâtral, acte de mémoire par excellence. Grâce à sa présence en arrière-plan, la voix audible et « physiologique » de l'acteur se charge d'une dimension plus symbolique, renvoyée concrètement par la vibration de la pierre avec laquelle elle entre en contact. Et le cadre pour ainsi dire essentialisé de la scénographie brookienne pourrait se résumer à cette osmose de l'homme-groupe avec la pierre-théâtre.

Ce qui nous amène à la dimension plus proprement métaphorique de ce cadre scénique, à savoir qu'il permet l'émergence de l'écho, cette voix capable de réaliser la synergie de la voix humaine et de la pierre, voix idéale et prototype de la créativité théâtrale brookienne. En effet, compte tenu de l'importance accordée par Brook au film *Meetings with Remarkable Men* sur la jeunesse de son maître spirituel George Gurdjieff, il semblerait que le cadre virtuel du théâtre brookien soit celui de la colline rocheuse des montagnes du Caucase que l'on voit dans le premier épisode¹⁶⁴. Ici l'écho d'un chant renvoyé par la montagne à l'occasion d'une cérémonie traditionnelle constitue l'élément moteur de la quête de son protagoniste pour la source perdue des vibrations. Écho difficile à obtenir, il ne se réveille que grâce à un chant diphonique, lui-même une image en microcosme de la voix de l'écho parfait, puisqu'il présente deux notes distinctes émanant de la même source, une note fondamentale en continu et une note modulée qui constitue la mélodie. Art vocal pratiqué dans certains pays

¹⁶⁴ L'importance de l'épisode est d'ailleurs soulignée par un traitement cinématographique inhabituel dans le film où la caméra effectue son seul travelling arrière. Tout en s'éloignant du personnage mais sans le perdre de vue, elle suit son ascension sur la colline en temps réel. L'effet simultané de l'éloignement et de la durée crée une mise en perspective qui double celle du jeune Gurdjieff contemplant le rassemblement en cours dans la vallée.

asiatiques, il est le fruit d'un long travail sur soi, exigeant une maîtrise parfaite des cordes vocales et du positionnement de la langue dans la bouche afin d'isoler certaines harmoniques et de créer la double voix¹⁶⁵. Le travail d'équilibre harmonique que suppose ce chant annonce celui de tout artiste-musicien, qui doit façonner sa voix ou son instrument en fonction du retour que lui renvoie son écho. C'est grâce à cette voix diphonique que les vibrations enfouies dans la matière première qu'est la colline rocheuse se mettent à résonner. Ainsi se réveille la « voix » des origines, au sens concret du terme, dont la pierre a conservé la mémoire. Cet écho est le rappel d'une présence, plus exactement d'une substance phonique d'origine, à savoir un son ou voix-source à l'origine de notre voix.

En d'autres termes, il s'agit de trouver la réponse la plus adéquate, d'avoir une réponse sans cesse modulée sur sa « voix des profondeurs » grâce à laquelle l'acteur qui s'en inspire devient le porte-parole vivant d'une vie plus vaste et universelle qui dépasse son individualité propre. À cet égard, la dynamique de l'écho sert de cadre à tout le travail de l'acteur. Par exemple, lors de la première lecture d'un texte, l'acteur doit notamment suivre minutieusement chaque détail de sa réplique, comme une sonde explorant un terrain inconnu, pour trouver l'aspect singulier du personnage. Il s'agit de trouver l'écho exact du sentiment intérieur du texte ou de l'acteur, écho qui peut se faire jour si toutes les conditions sont réunies. Il devient alors un moment de « révélation » comme lors de cette

¹⁶⁵ Cf. l'explication/démonstration du musicien et chercheur vietnamien Tran Quang Hai dans « Voix Sauvages, Voix Savantes », documentaire co-ordonné par Alain JAUBERT, Arte-Twincom Productions, 1992, diffusé par Thema/Arte en janvier 1993, ainsi que son article « Recherches introspectives sur le chant diphonique et leurs applications » in *Penser la voix : La Licorne*, op. cit.

lecture improvisée d'un texte en grec ancien, que Brook décrit dans son autobiographie :

“The actors were reading the words for the first time but were giving more attention to listening than to speaking, and in this way it was the echoes that returned from somewhere deep in their consciousness – or perhaps their subconscious – that informed and illuminated their acting”¹⁶⁶.

L'architecture sonore du texte est donc le premier élément par lequel l'acteur s'approche d'une compréhension plus instinctive du personnage qui s'y exprime, de son rapport au monde et de son état du moment. Le travail fait à partir de l'unité minimale du mot, du son isolé, d'un rythme, des langues, des chants et de la musique ne sera pas fondamentalement différent de celui-ci, puisque chaque exercice vise l'émergence d'une vibration ou d'une couleur nouvelle. Le support sonore constitue un cadre dynamisant de la répétition et de l'exercice théâtral en général, de par la qualité relationnelle qu'il permet d'approfondir, et de par son pouvoir cinétique et imaginaire.

L'expression de Brook, « the ring of voices » est éloquente à cet égard, car elle rappelle la géométrie circulaire de l'écho au cœur de la voix. Celle-ci apparaît comme une énergie circulaire ou centrifuge, qui doit émerger des profondeurs de l'être humain pour résonner ou « ring out » en expansion dans l'espace. L'acquisition de cette capacité vocale fut au premier plan des préoccupations de la troupe en Iran et en Afrique dans les années soixante-dix, et a laissé son empreinte sur l'ensemble des mises en scène depuis. La géométrie de l'écho est notamment à l'œuvre dans la mise en

¹⁶⁶ *Threads of Time*, op. cit. 167

scène du chant, qui, de par sa nature double de voix et de musique, fonctionne comme un miroir grossissant, une loupe qui magnifie tous les détails du sentiment exprimé. Dans le théâtre de Brook, cette dilatation de la parole dans le chant est d'autant plus perceptible qu'elle est portée par les voix solos, par « l'expressivité d'une voix brute, dans le sens brookien du terme, voix ni polie ni traitée, voix qui se confronte à ses limites » je cite à nouveau Georges Banu¹⁶⁷. De plus, l'espace dépouillé de la scène autour du chant favorise la circulation de son écho, contribuant à l'effet d'une dilatation des dimensions du lieu par cercles concentriques, cercles qui se doublent, le plus souvent, d'une figure circulaire dans la scénographie ou le jeu, qui met en relief le point d'émanation du chant.

On peut évoquer « La Conférence des Oiseaux » où l'image de la rondeur du chant est inscrite à la fois dans le mouvement circulaire qui accompagne les passages chantés de certains récits et, plus symboliquement, dans le personnage central de l'oiseau dont le corps réel est sphérique et le chant puissant, « ce rond cri d'oiseau¹⁶⁸ », pour citer à nouveau Bachelard, semble concentrer toutes les forces primitives de la voix. Les cris divers imitant les oiseaux qui ponctuent la première partie du spectacle cèdent progressivement la place aux voix du chant en cercle, laissant entrevoir le lien symbolique entre rondeur du chant et chant en rond. Ailleurs, c'est son effet proprement vibratoire qui est perceptible dans les cercles de chant ésotériques de Meetings with Remarkable Men où la courbe sonore est d'autant plus lisible que les

¹⁶⁷ Georges Banu, *De la parole aux chants*, éd. Actes sud/papiers, 1995, 14.

¹⁶⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit. 212.

moines novices chantent autour d'une seule note, comme dans un seul souffle. Dans un registre opposé, on peut évoquer le cercle lumineux ou spot imaginaire de la « star » amoureuse qui entoure Mathilda lorsqu'elle succombe aux charmes de la chanson « Forbidden Games » dans The Suit ; ou encore la mise en scène du chant de La Habanera dans La Tragédie de Carmen où Carmen tourne sur elle-même, laissant la trace circulaire de ses pas dans le sable. Le mouvement d'intériorisation du chant, mis en évidence par l'adaptation musicale épurée qui souligne le contraste entre la voix mezzo-soprano et les sonorités sombres des timbales, révèle une Carmen happée par la force centripète de son propre désir, qui la maintient prisonnière comme dans un sortilège.

D'autres configurations du cercle de chant évoquent plus nettement la voix primordiale du souvenir, présente dans le « ring of voices », à savoir la voix source ou muse sonore, c'est-à-dire, selon Dominique Ducard, cette « mémoire de tous les temps qui sommeille en nous et qui est au cœur de la création¹⁶⁹. » La berceuse paradoxale que chante Hamlet lorsqu'il tient le crâne de son défunt ami Yorrick, transforme en comptine les vers « Imperial Caesar dead and turned to clay, Could stop a bung to keep the wind away » et devient une sorte de berceuse « archétypale » où la naissance et la mort, l'enfant et l'aïeul se confondent. La voix off ou acousmatique de la chanteuse indienne Sarmilla Roy dans Le Mahabharata exprime la dimension universelle des retrouvailles familiales lors du rassemblement des fils Pandavas et de leur mère

¹⁶⁹ Dominique Ducard, « Le Chant perdu de la langue », in *L'Esprit des voix, études sur la fonction vocale*, textes réunis par J-M. Alby, éd. La Pensée Sauvage, Paris, 1990.

autour de la dépouille de leur demi-frère Karna, au moment où l'action scénique raconte leur séparation par la mort et l'irréparable de l'acte fratricide. Enfin, le chant de l'esprit Ariel à la fin de La Tempête fait écho aux dernières paroles de Prospero désormais seul sur scène au milieu des cercles concentriques dessinés sur le sol. Il exprime la voix de la compassion, déployant ses ondes sur l'ensemble de l'espace théâtral tout entier, dans un mouvement qui inclut virtuellement tout l'univers. La mise en scène de ces chants rend tangible le mouvement de leur expansion progressive dans l'espace, fondement de l'esthétique vocale brookienne, expansion qui tend vers la fusion avec la Voix des Origines, le Verbe Créateur. Force centrifuge ou centripète, ces chants expriment toujours leur quête incessante de retrouvailles avec la voix perdue des sources.

La dynamique circulaire de la voix, le cadre de scène du théâtre brookien constitué par le mur de fond en pierre et une scène en forme de demi-cercle, la présence du musicien en marge de la scène et une expression musicale aux confins du jeu, configurent à la fois cet écho des origines et l'enveloppe ou grotte métaphorique dont il émerge. De ce fait, l'espace sonore de ce théâtre quitte sans cesse la périphérie, le fond ou le bord que lui assignent les apparences pour gagner subtilement le centre, d'où il rayonne. Tel un cadre plein et sans bord, voire un espace vital irréductible à toute forme, sa configuration dans le spectacle brookien rappelle l'expérience fondatrice dont il émerge, celle de la voix de l'écho qui structure le sens esthétique et humain de toute manifestation, qu'elle soit vocale, artistique ou métaphysique. Générateur et réflecteur des

énergies de la scène, c'est un cadre originel qui, à la fois, donne vie au spectacle et en propage les moindres vibrations.