

## **Le ROY HART THEATRE ou la Voix des limbes**

Laurent Colomb

Naît en 1920 d'une recherche personnelle et vitale sur la voix, élargie cinquante ans plus tard aux dimensions d'une communauté théâtrale à très forte identité, l'histoire du Roy Hart Theatre témoigne d'un cheminement exceptionnel rendu possible par le charisme et la fermeté de conviction de ses fondateurs. La relation unique que le Roy Hart Theatre entretient avec son instrument sonore, entre autres, réputée pour ses incidences thérapeutiques, a pour point de départ le traumatisme psychique dont fut victime son inspirateur, brancardier allemand sur les charniers de l'Europe en guerre. En dépit des soupçons qui pèsent encore sur cette pratique - parfois accusée d'être dommageable -, s'il est un savoir qui mérite d'être pénétré c'est bien celui accumulé par près d'un siècle d'histoire et qui s'associe à une méthode originale d'investigation, d'expression et d'émancipation psychologique, basée sur l'extension des registres de voix.

«Là, des soupirs, des plaintes et de profonds gémissements résonnaient dans l'air sans étoiles...» Cette citation extraite des Enfers de Dante (*Divine comédie*) peut parfaitement s'appliquer au contexte apocalyptique que traversa Alfred Wolfsohn (Berlin 1892 - Londres 1962), plongé au coeur d'un des plus meurtriers conflits de tous les temps. Littéralement «hanté» (Wolfsohn, *Orpheus*) par le pouvoir représentatif d'un cri inouï qui vient jeter dans l'enfer des tranchées les organes et la douleur d'un soldat agonisant, celui que l'on considère aujourd'hui comme le père spirituel du Roy Hart Theatre est victime d'hallucinations auditives morbides. Après un séjour inefficace en sanatorium où il est admis pour névrose de guerre, il décide de prendre en main sa guérison et invente une forme de thérapie par le chant qui peut s'apparenter à un «exorcisme oral». Je renvoie aux travaux de M. Leiris sur les éthiopiens du Gondar ; cette formule - inspirée par P. Newham (*Singing cure*) - a le mérite d'évoquer tout à la fois l'idée d'une délivrance et d'une expulsion par la bouche - *oris* - du "mal" qui a pris place dans son corps. Parallèlement, «convaincu que s'il chantait les sons qui hantaient son esprit il serait capable de les faire taire» (*ibidem*), il s'oriente vers un traitement expulsif - associé au plus ancien adage où la médecine opère -, utilisant en guise de lavement les mêmes symptômes que son "mal" emploie pour apparaître (*cf.* Hippocrate, *Lieux dans l'homme*). À l'image des hurlements qui occupent son monde intérieur, A. Wolfsohn formule en 1920 le premier procédé d'une cure par le chant dont il va personnellement évaluer l'efficacité, avant de proposer sa méthode - sous forme de cours de voix - à des personnes atteintes de problèmes similaires qu'il va soumettre à l'examen d'une conduite cathartique. Cris, pleurs et hurlements alterneront avec des séances d'interprétations des rêves et des exercices de vocalisations non-verbales, en vue de réactiver - chez la plupart de ses patients atteints de troubles psycho-phoniques - des émotions traumatiques passées.

Cette épreuve cacophonique, analogue à une descente aux Enfers, n'est-elle pas comparable à celle inquiétante que traversèrent Y. Barthélemy, M. Alexander ou encore F. Delsarte, sublimant l'aphonie (jugée irrémédiable) dont ils furent personnellement victimes en une méthode de guérison ?

À un moment où les connaissances de la médecine européenne relatives au domaine de la voix reposaient sur des arguments strictement organiques (lésions ou malformations du larynx considérées comme irréversibles), A. Wolfsohn présume en effet une inhibition psychologique à l'origine de toute dysphonie, et s'intéresse de façon concomitante aux toutes

jeunes théories de l'inconscient. L'Institut Psychanalytique de Berlin est fondé en 1920, date à laquelle paraît *Introduction à la psychanalyse* de Freud, auprès duquel il confronte ses propres découvertes. La notion d'*abréaction* couplée à celle de *transfert* - toutes deux conçues comme les «ressorts les plus solides» de la relation psychanalytique (Freud, *Introduction*) -, renvoient en écho à sa propre pratique qui repose aussi sur une relation empathique et utilise de façon analogue ce que j'appellerais prudemment l'expression de la voix au service de la vie psychique. À partir de 1930, les notions jungiennes d'*anima* et d'*animus*, dissociant la personnalité humaine en un couple d'opposés, lui offrent une nouvelle orientation de travail. «Persuadé que notre psychisme est en sa nature originelle androgyne» (Lilar, *Malentendu du deuxième sexe*), C.-G. Jung fait de l'inconscient le siège d'une sexualité contraire à l'individu, toute la tâche du thérapeute étant de faire surgir à la conscience sa partie adverse, afin de réaliser un équilibre fédérateur. Sur ce, la pratique d'A. Wolfsohn s'inscrit d'emblée dans le périmètre d'une fantasmagorie sexuelle qui prend la forme d'un accouplement de deux principes. À une première palette de sons sexuellement équivoques destinés à résoudre la divisibilité d'un être (les femmes sont encouragées à explorer les extrêmes graves et les hommes les extrêmes aigus), il fait ensuite appel à l'ensemble des catégories tonales propres à l'opéra romantique, leur conférant aussitôt une valeur psychologique. «En parallèle à la définition du Soprano Lyrique en tant que manifestation de l'archétype *anima*, se trouve chez le Ténor et le Baryton la manifestation de la figure *animus*», écrit-il (A. Wolfsohn, *Orpheus*). Une attitude comparable à cette conception étagée du psychique est développée par Platon dans *La République* et répond pareillement à un agencement de sons.

En repoussant toujours un peu plus loin ses limites, au point de dépasser les registres connus de la voix chantée (strobass, poitrine, médium, tête, fistulaire), il découvre qu'il est capable d'atteindre une amplitude exceptionnelle, franchissant bientôt les deux notes extrêmes de son piano de concert, «qu'il utilise comme un instrument de mesure» (Newham, *Singing cure*). Après quoi, il assigne aux valeurs maximales de cet écartement fréquentiel hors du commun, la valeur d'une intégration des différentes facettes (conscientes et inconscientes, masculines et féminines) de sa personnalité ; une expérience qui l'incite à penser que chaque individu - à l'image de sa voix - est retenu "enchaîné" dans les limites flagrantes d'un seul registre psychologique. «Tout le monde a peur de la hauteur et de la profondeur. Même Caruso craignait le contre-ut.» (Wolfsohn cité par Vaillancourt in *Enseignement du chant au RHT*). Son piano devient vite une table métrique référentielle où il fixe des "niveaux d'émancipation", suivant l'amplitude vocale de chaque cas individuel qu'il traite ; évoquant la façon d'opérer d'A. Mesmer dans sa «chambre des crises» qui, à l'aide de son harmonica de verre - «instrument dont bien des personnes disaient qu'il ébranlait les nerfs» -, suscitait de pareilles réactions (cf. Ellenberger, *A la découverte de l'inconscient*). Dès lors, parvenu à triompher de leurs tensions intérieures, il ambitionne d'affranchir ses élèves des clivages arbitraires qui enrayent tout autant le développement de leur voix que celui de leur personnalité ; clivages dont il localise l'origine dans la sphère des rapports socio-culturels. En ce sens, il partage les préoccupations de son contemporain W. Reich (*L'Analyse caractérielle*), tous deux dégagant des rapports étroits entre protectionnisme culturel et crispation musculaire des organes de la parole. A. Wolfsohn invite à oublier ces différences oppressantes que sont l'âge et le sexe, jusqu'aux obligations sociales qui fractionnent l'individu, qui subdivisent et épuisent artificiellement sa voix. «Mon premier souci est de libérer mes élèves des craintes de la hauteur et de la profondeur conditionnées dans leur voix par la tradition» (Wolfsohn cité par Weiser in *Die Welltoche*, 30 sept. 1955). En définitive, il prétend substituer à un comportement vocal inadapté une partition "pan-sonore" d'une amplitude exceptionnelle - «mon but, créer une voix qui n'a pas une seule mais quatre cordes»

(*ibidem*) - à laquelle il assigne bientôt la possibilité d'opérer une émancipation globale de la personnalité.

En remontant à l'étymologie de ce dernier terme (*persona*) désignant l'*embouchure* puis par extension le *masque* des acteurs antiques, n'est-ce pas la personnalité toute entière qui paraît s'incarner dans la voix, toutefois dissimulée aux regards ou plutôt façonnée, contrefaite pour les besoins d'un rôle?<sup>1</sup>

«Je dois souligner ici, que lorsque je parle du chant, je ne le considère pas comme un exercice artistique, mais comme une possibilité et un moyen de se connaître soi-même et de transformer cette reconnaissance en vie consciente» (A. Wolfsohn, *Orpheus*). L'accès à cette expérience ultime nous renvoie de nouveau au processus jungien de centralisation de la personnalité auquel A. Wolfsohn, empreint de nostalgie transcendante, assigne un mouvement ascensionnel. Signalons au passage *Le Livre des Records* qui - tout en occultant l'évidence gnostique de cette finalité - authentifie scientifiquement chaque année la performance remarquable d'une de ses élèves, M. Günther, reconnue pour avoir chanté l'ensemble des gammes d'un piano, soit «7 octaves 25». Fuyant la politique anti-juive d'Hitler en 1938, il se réfugie à Londres où il ouvre un Centre de Recherche sur la Voix, très vite fréquenté par la petite communauté des jeunes comédiens de l'Académie Royale d'Art Dramatique. La première génération des membres du futur Roy Hart Theatre s'y côtoie, séduite par le charisme du maître et l'originalité de sa pédagogie. Celui-ci reçoit en 1959 le soutien enthousiaste de la communauté médicale en la personne de P. Moses (*Voice of neurosis*) pour la valeur thérapeutique de ses recherches lors d'une Conférence Internationale sur la Voix (Londres) où il est amené à faire une démonstration de ses travaux.<sup>2</sup> On les trouve aujourd'hui, pour l'essentiel, réunis sous le label Folkways Records (New-York) sous le titre de *Vox Humana*. Après le décès d'A. Wolfsohn - fauché par une tuberculose en 1962 - l'un de ses meilleurs élèves alors âgé de 36 ans : Roy Hart (Johannesburg 1926 - Malérargues 1975), se saisit de son enseignement et l'étend aux dimensions d'une micro-société dont il prend parallèlement en charge la direction. Réunions hebdomadaires, atmosphère d'étude et initiation graduelle sur le chemin d'une conversion intérieure garantissent la cohésion de ce contre-système qui compte en quelques années une quarantaine d'individus établis dans un club de squash du nord de Londres : l'*Abraxas Club*.

J. Elson reconnaît bien la forme prospective où s'agence le dessein du futur Roy Hart Theatre, assignant une dimension imaginaire au désir d'appartenance : «Son approche générale était conditionnée en partie par un objectif messianique, l'étendue maximale des registres de voix étant la clé de la libération de l'homme intérieur» (*Post War British Theatre*). En réclamant comme critère de base sur la voie d'un épanouissement personnel certains succès déterminés - comme l'annexion d'une octave inférieure ou supérieure -, c'est conformément à un cheminement lent et progressif que procède à cet endroit l'identification spéculaire des membres du groupe ; cependant qu'un certain nombre d'entre eux est recueilli à l'*Abraxas Club*, après l'échec constaté de traitements psychiatriques ou médicamenteux. Ils y bénéficient d'une attention spéciale en fonction de leur pathologie, l'*Abraxas Club* connotant dès lors les activités d'une "medecine society". Le théâtre comme outil de sublimation thérapeutique y tient une large place, et ce, en étroite relation avec la méthode de projection vocale des archétypes jungiens (*anima - animus*) préconisée jadis par A. Wolfsohn et propice à une théâtralisation. «Si on peut définir la psychologie comme l'étude des forces qui composent l'entité psychique, le théâtre est pour le Roy Hart Theatre l'expression disciplinée de ces forces dans une forme artistique» (Magilton, *What does the Roy Hart Theatre teach?*, CRH). Cette dernière définition du fait théâtral, certainement prononcée par R. Hart et depuis "phrase

pilier" de la communauté, rend bien compte de son ancrage psychologique, la voix se présentant comme un outil susceptible d'en traduire au mieux l'enracinement. La tragédie des *Bacchantes* d'Euripide est représentée au 7ème Festival Mondial de Théâtre de Nancy le 24 Avril 1969, coïncidant avec la naissance de la compagnie. Le spectacle *And* (1972), élaboré sur la base de sons perçants émis avec violence, leur vaut d'être considéré à l'époque comme un "théâtre du cri" ; une gratification extrêmement limitée qui n'en demeure pas moins aujourd'hui une appellation courante, nous engageant à évoquer l'optique de la Thérapie Primale (A. Janov) qui fait de cette manifestation extrême de la voix un agent curatif.

Et puis, le cri ne fait-il pas partie de la conduite de transe? E. di Martino dans l'ouvrage qu'il consacre à la question (*Terre du remord*) mentionne la présence de cris, d'aboiements à l'apogée d'une thérapie ancestrale qui a toujours cours en Sicile : la *Tarentelle*, réputée pour guérir les femmes des morsures de l'araignée du même nom.

En 1974, fort d'une popularité grandissante sur le continent européen, le Roy Hart Theatre prend la décision de s'expatrier. L'arrivée de la troupe au château de Malérargues (Thoiras - France) se conjugue aussitôt avec la disparition brutale du leader, victime d'un accident de la route. La reconquête d'une identité collective passe par un durcissement de la vie communautaire tandis que de nombreuses collaborations à l'échelle internationale pousse certains membres de la compagnie à s'émanciper. Au terme des années quatre-vingt, un noyau de résidents demeure et entretient un héritage collectif réactualisé lors de la période estivale. Cet héritage, particulièrement précieux dans le cadre d'un développement de l'expression vocale, est transmis sous la forme de "stages de voix" proposés à une clientèle internationale et régulière. On y trouve une dimension significative, directement inspirée des principes défendus par A. Wolfsohn : «La voix en tant que sonde et en tant que miroir» (Günther, *Voix Humaine*, CRH). À ce titre, toutes les «leçons de chant» et plus particulièrement celles intitulées «la voix humaine», intéressent «le développement intégral de l'individu» (Vaillancourt, *Enseignement du chant au RHT*), stimulent «un travail d'écoute de soi-même et des autres» (Brochure, Stages en Cévennes - Été 1998), et partant, peuvent être décrites comme une forme de thérapie sonique. «Notre expérience avec des personnes en formation, des handicapés physiques et des malades psychiatriques est tout à fait encourageante», relate la musicothérapeute E. Lecourt (*Pratique de la musicothérapie*), tandis que K. Anderson cite - entre autres - l'exemple d'une chanteuse professionnelle dont la dysphonie est corrigée après un travail régulier à Malérargues (*Voice my soul*, CRH). Associés à des éléments appartenant tout autant à l'expression corporelle, à la danse, à la relaxation, les stages de voix prodigués à Malérargues débordent fréquemment sur la théâtralisation, avec pour effet une mise en jeu corporelle de la stimulation phonique. Mais l'essentiel se résume dans l'activation d'un processus de libération et d'optimisation psychiques, qui s'appuie sur une redécouverte du corps phonatoire en tant qu'instrument dont se sert la conscience pour s'exprimer.

Quant à la nature des sons eux-mêmes, ils sont intuitivement découverts, en partant de la fréquence fondamentale de l'élève vers les directions voisines, du chuchotement susurré du bout des lèvres au cri désinhibiteur. Cependant, loin de faire de cette manifestation "extrême" de la voix qu'est le cri un instrument de prédilection, il s'agit plutôt à Malérargues, de monter ou descendre dans les gammes jusqu'à se laisser surprendre par les qualités vibratoires de sons inconnus - brisés, doublés, triplés, rauques ou sifflants - à partir de quoi l'intime présomption d'une altérité se manifeste, reflétant l'exploration de zones encore vierges de notre être biologique. Découpler les sensations kinesthésiques du chanteur, en travaillant sur les qualités vibratoires du chant par l'action filtrante des cavités de résonance, fonde dès lors l'enseignement délivré au Centre Roy Hart,<sup>3</sup> toujours en prise directe avec l'intégration de la

personnalité.<sup>4</sup> Hormis la filiation jungienne, on aura reconnu dans cette démarche l'empreinte très forte des pratiques yogiques et tantriques où la diffusion maîtrisée de la voix et son corollaire le souffle, rend précisément possible «l'auto révélation du Soi» [Moksha] (Eliade, *Techniques du Yoga*). Enfin, le Roy Hart Theatre s'est toujours appuyé sur l'idée d'une traversée corps-voix qui jamais ne s'épuise, éternisant la voix chantée sur les chemins d'un nomadisme musical. À ce titre, la production vocale qui a lieu dans le cadre de ces stages peut parfaitement s'apparenter à certaines grandes traditions de culture orale notamment par le choix de ses timbres. Nous y reconnaitrons les brames du chamane sibérien, certains sons évoquant les appels de chasse modulés en voix de fausset des pygmées *Aka*, ou encore la voix nasale des *Benda Linda* de Centre Afrique, les masques vocaux du Golfe de Guinée, les supplications rauques du Flamenco Andalou ou même celles du Pansouri coréen, sans oublier les célèbres chants diphoniques - ou "voix de cristal" - de la République de Tuva, dont je souligne au passage la curiosité technique. Reléguant au second plan la "voix-hauteur", le Roy Hart Theatre a toujours privilégié la "voix-timbre" dans ses créations, garantissant à sa façon une organisation mélodique. Une part de cette production sonore est disponible à Malérargues, notamment *Eight songs for a mad king*, une pièce de P.-M. Davies créée au Queen Elisabeth Hall de Londres en 1969, écrite pour et interprétée par R. Hart, et à partir de laquelle sont basées les quelques comparaisons ethnomusicologiques précédentes.

En parcourant l'immense étendue des qualités vibratoires du chant, le Roy Hart Theatre nous engage à puiser plus loin et plus profond notre mémoire universelle, à déchiffrer et conquérir de nouveaux "lieux" sonores. Plongé dans un continuum de perceptions restructurantes dont il est parfois difficile de refréner le trouble intérieur, le chanteur accède à des zones proprioceptives occultées, dissimulées parfois depuis l'enfance et où demeure la mémoire kinesthésique de certaines émotions passées. Plus généralement, c'est l'ensemble du corps comme instrument "vibrant" que se proposent d'atteindre tous les professeurs du chant à Malérargues, justifiant le fantasme d'une réconciliation avec ces zones de frottements que sont les poches, les tendons, les nerfs, envisagés comme des territoires d'explorations psychologiques. Retrouver une spontanéité et une déhiscence originelle à travers l'entrelacs et l'enchevêtrement des tissus organiques visités, la rugosité enfin pénétrable de notre chair, c'est bel et bien attribuer au chant un pouvoir initial d'ébranlement que j'identifierais pour conclure - en regard des nombreux mythes et récits de la genèse - comme une forme de survivance de l'efficacité magico-religieuse de la voix.

Laurent Colomb

Auteur-metteur en scène,

Docteur en Esthétique et sciences de l'art (Université de Paris VIII),

Membre du Laboratoire d'Ethnoscénologie (Maison des Sciences de l'Homme de Paris Nord).

---

1 - Ne parle-t-on pas quelquefois de ce que l'on sait, comme pour en faire étalage, derrière notre masque - *maschera* -, notre faux visage? Mais si toute voix concourt à nous dissimuler, énonçant comme une trame notre savoir en public - texte et tessiture ayant curieusement la même étymologie : *textus*, chose tissée, tramée -, toute voix nous expose aussitôt au danger d'un dévoilement. Car la voix laisse souvent filtrer sous le personnage la personnalité, et dénonce malgré lui de manière aussi spectaculaire, l'être hors de soi.

2 - D'autres personnalités scientifiques - telles que le prof. R. Luchsinger de la clinique ORL de Zurich et l'allemand F. Winckel - se prononcent à l'époque clairement en faveur d'A. Wolfsohn, attestant que «son travail n'est pas dommageable pour l'appareil vocal et qu'au contraire il peut améliorer - voire guérir - certains cas de pathologie, et ainsi faire avancer les recherches dans ce domaine» (Vaillancourt, *Enseignement du chant au RHT*).

3 - Centre Roy Hart, Château de Malérargues, 30140 Thoiras, France.

[www.warmcove.com/cove/royhart/welcome.html](http://www.warmcove.com/cove/royhart/welcome.html) - [www.pantheatre.com](http://www.pantheatre.com)

4 - User de sa voix n'est-ce pas se confronter inconsciemment ou non, à l'identité imaginaire et doctement cultivée de notre présence au corps? De sorte que la voix exprime un certain rapport instantané et symbolique aux organes qui la produisent, réexamen et réinvestissement du corps proprement dit. À cet égard je vous renvoie à la notion de «Moi corporel» développée par J. Lhermitte (*L'Image de notre corps*), accordée à un processus ontologique où la connaissance qu'a l'individu de son corps répond de celle qu'il a de lui-même.