Entretien avec Irène Jarsky 1

## LE MOUVEMENT MEME DU SON

Marie-Noël Rio. — Tu es interprète du répertoire, de la musique contemporaine, de ce qu'on appelle le « théâtre musical », et en même temps tu diriges le conservatoire de Pantin. Je voudrais savoir comment tu parviens à cumuler tout ça, qu'est-ce qui t'a conduite à cumuler tout ça et quelles contradictions tu rencontres dans ces différentes pratiques, les unes affrontées aux autres.

Irène Jarsky. — Je n'ai pas décidé que j'aurais une position comme celle-là, mais il se trouve que j'ai un certain besoin d'exister en tant qu'interprète, et que dans les milieux sociaux actuels où on fait de la musique, où on pratique de la musique ou du théâtre, je n'ai pas trouvé es satisfaction complète de cet exercice. Donc je me suis posé des ques-par rapport à cela; simultanément j'ai été en contact avec d'autres par rapport à cela; simultanément j'ai été en contact avec d'autres manière ou d'une autre recommencer une forme d'enseignement, me la mesure où l'interprète ne peut plus se dissocier, dans son intérêt, qui se passe dans la vie quotidienne. Le temps du grand concerment seul sur la scène, ça n'existe plus en tant que modèle pour le manière : la société qui l'alimentait, le faisait vivre, le payait, est en désagrégation mutationnelle — la fonction du Dieu Soliste devient matronique, et inopérante en tant que moteur.

<sup>1</sup> Chanteuse, Directrice du Conservatoire de Pantin.

Marie-Noël Rio. — Je voudrais que tu ailles un peu plus loin dans les raisons qui font que tu ne t'es pas satisfaite des conditions qui t'étaient données comme interprète.

Irène Jarsky. - La première raison, c'est qu'il est très difficile dans ce métier de faire plusieurs sortes de musiques - car hélas il y a toujours plusieurs sortes de musiques! Il y a des gens qui font de la « grande musique », c'est-à-dire de la musique traditionnelle, classique et que l'on apprend d'une façon classique dans une Ecole Supérieure qui est classique, et puis il y a un vaste marché de choses un peu plus faciles et plus légères (qui est en ce moment en nette évolution créative), il y a une toute petite surface où l'on peut faire de la musique contemporaine, et depuis quelques années il y a une recrudescence d'ensembles dits « de musique ancienne » qui, du moyen-âge au classicisme, tentent de retrouver les recettes d'une vitalité musicale dans un moment de l'Histoire qui en est particulièrement riche. Or, on dit que les gens, chanteurs ou instrumentistes, qui font telle ou telle musique ne sont pas aptes à en faire une autre, et surtout pas du jazz et surtout pas de la variété s'ils font du classique, et pas de musique contemporaine s'ils font du romantique, etc. La France est quand même un des rares pays à avoir gardé un sectarisme aussi net entre les divers genres de musiques qu'on peut aborder. Ce sectarisme, on peut le refuser, et c'est ce que j'ai fait. Car pratiquer toujours le même style musical, c'est rester toujours dans le même milieu! Par là même on s'épuise, on tourne en rond, on perd, par manque de diversité, des possibilités d'enrichissement de l'imagination, de la sensibilité. On perd surtout contact avec la vie des autres : la perception s'émousse. Il me paraît totalement impossible de ne vivre qu'au musée. Impossible pour moi de me sentir ailleurs que là où vivent les gens. Quand je dis vivre je fais une grande différence entre le « vécu scénique » et le « vécu quotidien »... Tosca, aujourd'hui, n'aurait absolument aucune chance de tuer Scarpia. Ce sont des choses qu'il ne faut pas oublier. Un jour comme un autre de Vinko Globokar pourrait être la transposition 1979 de Tosca : qui a vu cette « transposition » ne peut plus se sentir très synchrone socialement en interprétant Tosca! Pourtant, il est vrai que des relectures géniales rendent leur pérennité à ce genres d'œuvres, et font faire un bond dans le temps au matériau musical, jusqu'à le rendre lisible pour nous aujourd'hui. Je pense à Maria Callas par exemple. Mais il s'agit là d'exceptions!

Marie-Noël Rio. — Dans ton travail à Pantin, comment t'y prends-tu

pour rester en prise sur « la vie », justement ?

Irène Jarsky. - Le travail à Pantin est double dans la mesure où j'ai mon cours de chant - ou plutôt de « voix » car je trouve que le chant, ca n'est qu'une très petite partie finalement de l'utilisation vocale - tout au moins le chant tel qu'il est considéré habituellement, c'est-à-dire le bel canto ou la chanson. Et puis il y a l'aspect direction du conservatoire. Ca c'est un peu un concours de circonstances : il s'est trouvé que Michel Decoust, qui dirigeait le conservatoire, est parti. Comme je connaissais l'expérience depuis le début, j'ai été cooptée par l'équipe pour reprendre la direction; les deux plages de travail se superposent un peu trop quelquefois et c'est difficile. Le travail que je fais à l'intérieur de l'atelier de voix, c'est d'essayer de retrouver au travers de la voix une façon d'appréhender le son, la musique, et en même temps au travers de ce son et de cette musique sa propre existence, sa propre façon de vivre. Pratiquement, on n'utilise pas les exercices habituels, il n'y a pas de programme - un même programme prévu pour tout le monde - mais il y a pour chaque individu une mise au point de l'état dans lequel il se trouve quand il arrive, une réflexion pour savoir ce qu'il a envie de faire, quelles sont ses pulsions, quels sont ses manques. On va travailler en fonction - en même temps je vais essayer de lui montrer tout ce qu'il n'a pas pressenti et que moi j'ai vu; moi, ou les camarades du groupe de travail. Disons que cela donne des jeunes gens qui ont un bagage plus large que d'habitude, qui ont une spécialisation moins grande, mais une souplesse d'adaptation, un sens critique et de l'organisation personnelle suffisants pour que - c'est là mon rêve - ils n'aient plus besoin de professeur. Pourtant, si en fin de parcours l'un d'eux me dit : moi je veux absolument approfondir tel ou tel domaine, je veux faire du lyrique, ou je veux faire du contemporain, ou de la poésie théâtrale, on va aller un peu plus loin là-dedans, mais sans jamais oublier que les autres domaines existent. De toutes façons si on veut bien y regarder, qu'on prenne Mozart, qu'on prenne Verdi ou qu'on prenne Marius Constant ou John Cage, chaque expérience vécue dans l'une ou l'autre des époques servira dans l'autre époque, et cela au mépris de la progression historique : Boulez fortifie Monteverdi! Plus l'individu est complet et plus il est apte à représenter ou à recréer des œuvres du passé comme des œuvres à venir.

Marie-Noël Rio. — Et ce sont des gens qui, après, sont intégrables au marché d'une manière ou d'une autre?

Irène Jarsky. — A quel marché ? Le problème c'est qu'il n'y a pratiquement pas de marché à ce niveau-là. Nous savons quel mal ont eu et ont toujours les initiatives novatrices en matière de groupes musicaux, théâtraux, lyriques! Quelques-uns de ces jeunes gens arrivent à se faufiler dans ces groupes. Quant aux autres, s'ils trouvent un débouché dans les marchés archi-cloisonnés dont nous parlions tout à l'heure, je dois dire qu'ils n'y sont pas très heureux.

Sans doute feront-ils, ces jeunes gens, ce que nos camarades et moi avons fait au Conservatoire de Pantin : essayer de faire craquer les structures contraignantes et de construire des actions différentes. Plus ils seront nombreux à aller dans ce sens, mieux cela ira!

Marie-Noël Rio. - Plus ça grippera la machine...

Irène Iarsky. — ... et plus je pense que la diversité du travail va s'organiser.

Marie-Noël Rio. - Et toi, comment as-tu fait cet itinéraire-là?

Irène Jarsky. — Je crois surtout par curiosité: j'aime les choses qui sont en mouvement, j'ai toujours envie d'aller voir plus loin, de m'intéresser à autre chose qu'à la musique. Par exemple, j'ai beaucoup appris des comédiens. Dans les dernières années, ce ne sont pas les chanteurs qui ont mené un travail sur la voix, ce sont les comédiens du théâtre dramatique. Jusqu'à il y a environ 4 ou 5 ans, les chanteurs n'ont fait que peu de recherches. Les rares « pionniers » en ce domaine sont des gens qui ont eu des vies extrêmement particulières, je pense à Roy Hart par exemple, qui a trouvé son expérience au sein de drames qu'il a eu à vivre. Cette expérience — ou plutôt la quantité de perceptions nouvelles et d'élargissement de la personnalité qu'il avait pu saisir au moment du drame — il l'a intégrée à son travail quotidien. Il a su transformer ces épreuves en dynamique créatrice, et c'est ça qui est très important : la vie n'est pas séparable de l'exercice artistique.

Marie-Noël Rio. — C'est pour ça que tu fais très attention à la singularité des gens avec qui tu travailles ?

Irène Iarsky. — Oui, parce que je pense qu'il y a un très grand danger à être comme on dit « professeur de chant », parce qu'on projette toujours plus ou moins ses propres expériences, sa propre personnalité, sa propre oreille aussi, alors que le complexe de perception est différent pour chaque personne. Moi, avec mon oreille, je vais avoir une certaine courbe, je vais donc être plus attirée par certains domaines sonores — ne serait-ce que par rapport aux fréquences — par certains ensembles de timbres, et puis il y en a d'autres qui me plairont moins : je ne dois pas avoir un jugement comme celui-ci par rapport à la personne qui travaille en face de moi. Par contre, là où je peux rester le plus objective possible, c'est dans la reconnaissance de ce qui existe ou de ce qui

n'existe pas. Il n'y a donc plus de loi de beau ou pas beau, il n'y a plus de loi de juste ou faux, sauf par rapport à un système qu'on choisit : c'est-à-dire que si on chante Mozart on va chanter juste par rapport à l'écriture de Mozart, que si on chante de la musique atonale on va chanter juste par rapport à la musique atonale, qui n'est plus tout à fait le même « accord ». Si on chante en tiers de ton, en quart de ton, ou en seizième de ton comme on peut le faire en accord avec le synthétiseur quand on fait de la musique électro-acoustique, on s'aperçoit que la voix est absolument souple et peut faire pratiquement n'importe quoi. Cette justesse-là, ce sera une autre justesse, ce sera une justesse physique, c'est-à-dire que si on veut chanter telle ou telle fréquence très précise, l'oreille va non pas se référer à notre gamme diatonique ou chromatique, mais elle va se référer à la fréquence exacte qu'elle entend par rapport à l'électricité. Donc le choix n'intervient qu'au moment d'un choix d'action, et ce choix intervient par rapport à ce qu'on veut dire et par rapport à ce qu'on veut faire : ça n'est plus un système qu'on utilise pour lui-même, mais c'est un système utilisé en tant qu'outil pour faire quel-que chose, pour dire quelque chose.

Marie-Noël Rio. - Parlons un peu de ta formation...

Irène Jarsky. — On dit toujours que pour faire du chant il faut un don, qu'on a de la voix ou qu'on n'en a pas: moi je peux témoigner que vraiment je n'avais pas de voix. Je veux dire que j'avais la voix de tout le monde, comme tout le monde, puisque tout le monde a une voix, à partir du moment où on parle. Le problème c'est de savoir ce qu'on fait avec cette voix, et les trois-quarts des gens qui viennent me trouver en général me disent: vous savez, vous ne pourrez rien pour moi, parce que vraiment c'est impossible. Ils sortent des sons lamentables, et puis en fait on s'aperçoit que le blocage n'est pas dans la mécanique, il est dans la tête. C'est-à-dire que c'est un blocage psychologique, parce qu'on a dit à cette personne quand elle était petite que de toutes façons elle chantait faux, qu'elle ne ferait jamais rien, ou parce qu'elle a des problèmes affectifs, etc., et il faut faire tomber ces défenses. Pour moi, je ne sais pas si c'étaient des problèmes affectifs à l'époque, mais enfin je n'avais pas une voix qui laissait à penser que je ferais une carrière quelconque. Et puis, pour des raisons très complexes, sur un coup de tête, je suis partie à Paris et je me suis présentée au Conservatoire. Et ils m'ont prise au Conservatoire! Simultanément je suis entrée chez Barrault, où j'ai passé quatre ans, c'est-à-dire qu'en fait tous mes contacts importants ont été, à cette époque, la danse ou le théâtre dramatique. Une fois

au Conservatoire, je me suis dit : maintenant il faut que je sorte de là rapidement, parce que je m'ennuyais; il faut dire qu'au Conservatoire un chanteur est très isolé, il est dans sa classe de solfège/chanteurs, il est dans son cours de chant, il est dans ses répétitions de scène, et il ne voit jamais un compositeur, il ne participe pas à la classe de musique de chambre, il ne voit jamais un orchestre. Donc en tant que musicien il est mis sur la touche. Encore aujourd'hui, la première fois qu'un chanteur se trouve devant un orchestre, c'est à son concours final des « Prix », et tout de suite après on va le bombarder dans un théâtre! Autrefois, quand on avait eu un premier prix, on entraît directement à l'Opéra : les derniers à entrer à l'Opéra n'avaient jamais chanté avec un orchestre, c'est aberrant. Ca va peut-être s'arranger maintenant, je n'en sais rien, mais enfia pour le moment c'est encore ca. Donc j'ai travaillé d'arrache-pied, n'importe comment, et je suis sortie du Conservatoire. J'avais vraiment beaucoup travaillé pour avoir mes prix, et 15 jours après j'étais aphone, et je suis restée en difficulté un an et demi. Ca m'a permis d'apprendre beaucoup de choses. D'apprendre que les médecins ne peuvent rien sur un appareil qui a été fatigué mécaniquement, et que tous les médicaments du monde ne font qu'empirer la chose. Et il y a dix ans c'était quand même très dur de trouver quelqu'un qui vous aide, d'apprendre que finalement une voix ça ne se casse pas - l'orthophonie est une science encore très jeune. J'ai appris à reconstruire tout ça, ça a été dur, mes muscles avaient été très malmenés. J'ai trouvé de l'aide, une très vieille dame en particulier qui m'a mise sur la bonne voie, et puis j'ai travaillé seule : ça fait maintenant douze ans que je travaille seule.

En fait, le chant pour moi c'était un accident, ça n'était pas une vocation: j'ai eu vraiment beaucoup de mal, je dois me donner beaucoup de mal encore pour chanter comme je le souhaite. Il m'a donc fallu compléter, c'est-à-dire qu'il fallait vraiment que je trouve mon compte dans le fait de chanter, que ce soit assez plein pour que ce soit intéressant.

Marie-Noël Rio. — D'où ton choix quand même privilégié d'être une interprète de théâtre chanté?

Irène Jarsky. — Curieusement j'ai fait surtout des concerts quand j'ai commencé, et je crois qu'il y a là quelque chose d'important. En fait ce qui m'intéresse c'est de retrouver la théâtralité de la voix, donc le concert est un excellent travail, parce qu'il n'y a rien d'autre que la personne qui est là. Callas là-dessus a fait des démonstrations géniales, elle n'a pas été la seule; il y a deux ou trois grands interprètes... surtout les

femmes je dois dire, qui ont senti qu'il se passait quelque chose théâtralement parlant dans le corps de cette femme ou de cet homme qui est là sur la scène, qui ne bouge pas, qui ne joue pas avec son corps, qui ne dessine pas les situations avec son corps, mais qui les rend sensibles, je dirais visuellement par la facon dont son corps est vivant. Je crois que c'est là le nœud, le point de départ de ce qu'on pourrait appeler le théâtre chanté. C'est pour cela que je suis toujours très sceptique dans les mises en scène qu'on dit à grand spectacle, c'est-à-dire où il v a beaucoup de mouvements et d'événements. Par tempérament i'ai besoin d'aller à la source, au noyau, de partir du noyau et de le laisser petit à petit se manifester visuellement par les gestes. Ce n'est pas facile, et là le concert est une école absolument extraordinaire. Theresa Berganza par exemple, dans ses récitals, ne bouge pratiquement pas, mais à chaque œuvre le corps change de lieu, de temps, d'existence, de sensation : on sent qu'elle sent son corps différemment selon ce qu'elle a envie de dire à travers son chant. Plus loin. Theresa Stratass au théâtre semble être le mouvement même du son qu'elle produit, sans aucune contrainte apparente, ni jeu « gestuel » superposé.

Tout mon travail dans le cours part de la voix, et c'est toujours la voix qui fait naître le mouvement. J'ai toujours beaucoup de mal à travailler avec les gens qui viennent du corporel comme on dit, ou les danseurs : il y a une espèce d'antinomie, parce qu'on a trop développé chez eux l'extériorité et trop refoulé l'intériorité. C'est en particulier le problème des danseurs classiques qui pendant des années ont été complètement enfermés dans ce jeu-là.

Marie-Noël Rio. — Quand tu as commencé à travailler, à avoir ta vie professionnelle d'interprète, tes expériences se situaient dans le répertoire ou dans la création contemporaine?

Irène Jarsky. — J'ai fait un peu de tout, des choses classiques, traditionnelles disons, pas beaucoup, et puis en 67, il y a eu une chose assez marquante, c'est que j'ai fait la connaissance de Martine Joste. Elle avait fait toutes ses classes d'écriture, et elle connaissait bien les compositeurs Elle m'a amenée dans un petit centre musical qui s'était créé à l'époque au nord-ouest de Paris. Là j'ai fait la connaissance de Pierre Marietan, Michel Decoust et beaucoup d'autres, et Pierre Marietan m'a dit : vous aimez la musique contemporaine? hé bien, venez à telle date, la télévision vient faire un petit film sur nous, on fera quelque chose. Je vais là-bas, j'emmène ma robe longue — on ne sait jamais — j'arrive, Pierre Marietan me met dans les mains une feuille de papier blanc avec, sur des por-

tées sans clef, de curieux signes que je n'avais jamais vus, quelques mots dans plusieurs langues disposés autour des notes d'une façon que je n'avais jamais vue non plus. Il me dit : voilà, je vous donne ça, on vous filme dans un quart d'heure. C'était le solo n° 2 de John Cage. J'ai été prise d'une énorme panique parce que Cage, je ne connaissais pas du tout, je ne comprenais pas ce que voulait dire ce papier que j'avais dans les mains. Je ne savais pas par quel bout le prendre. Pourtant Cage ce n'est pas un jeune homme, à l'époque j'aurais dû le connaître, comme bonne musicienne j'aurais dû savoir le lire : l'école d'où je venais était responsable de mon ignorance. Je me suis jetée à l'eau quand même, j'ai essayé vaguement de baragouiner deux ou trois choses, et il paraît qu'il existe encore un film là-dessus que je n'ai pas vu, mais que je voudrais bien voir un jour, quand je serai vieille !... Pierre Marietan était certes un peu brutal, mais aujourd'hui je me rends compte avec mes élèves, qui n'ont jamais vu non plus ce genre de notation - parce que ca continue à exister - que tant qu'on ne s'est pas jeté à l'eau, ça ne sert à rien de réfléchir et de théoriser des jours entiers sur le papier - comme disait Adorno à peu de choses près : quand je considère une page de musique, je vois des traits, je vois des taches, je vois des signes qui ont telles formes, mais je n'entends pas de musique! Là, il faut la faire, la musique; et il faut l'inventer, car le grand avantage de Cage c'est qu'il vous demande d'inventer. Il faut plonger, et une fois qu'on a plongé on aime l'eau ou on n'aime pas, moi j'ai aimé! Par la suite il y a eu un petit groupe qui s'est formé, on a fait des choses de toute cette époque américaine qui était bourrée d'idées et de vitalité, et qui en France a donné un grand élan aux jeunes compositeurs. Alors que nous découvrions à peine l'Ecole Viennoise - je parle au niveau de l'enseignement -Messiaen à grands efforts avait quand même réussi à faire venir pas mal de choses, mais dans la pratique ca n'était absolument pas répandu, et les ouvrages des jeunes compositeurs issus du Conservatoire National restaient quand même traditionnalistes. On avait besoin d'un grand coup de respiration. Je me suis aperçue que c'était permis, que c'était même recommandé par certaines personnes d'utiliser la voix autrement que sous la forme du bel canto qui est l'école du timbre unique, parfaitement homogène. C'est très beau, mais c'est une chose dans la vie et il y en a mille, cent mille.

Alors j'ai travaillé avec beaucoup de compositeurs différents, et ça c'est extraordinaire, c'est ça que j'aime. Mais à part le *Pierrot Lunaire* où j'en suis à ma 90ième, la plupart des choses que j'ai crées, je ne les

ai jouées que de deux à cinq fois. C'est un problème, parce qu'on ne va pas assez à fond dans le travail : en fait le travail ne commence vraiment que lorsque la chose est mise devant le public, parce qu'il y a la réponse de l'autre. Travailler entre quatre murs, ce n'est suffisant ni pour le théâtre en général, ni pour la voix en particulier. On a besoin de sentir comment l'autre entend, comment l'autre écoute. L'autre, vraiment, pas celui qu'on est habitué à voir tous les jours, qui finit par être un double de soi-même, son prof, ou son copain, avec qui il n'y a pas assez de perspective, pas assez de distance entre celui qui écoute et celui qui émet. Alors quand on travaille deux mois sur un truc, six mois sur quelque chose de plus difficile, et qu'on le joue deux fois, c'est complètement monstrueux comme distorsion: on ne peut pas en deux fois s'être assez installée dans sa lecture de la perception qu'ont les gens de ce qu'on fait. C'est à la enième représentation qu'on peut dire : maintenant c'est ca, on sait que c'est ca qu'on aurait voulu ou qu'on veut créer, et c'est là que le compositeur rejoint les interprètes et où lui aussi peut dire : j'avais pensé de telle façon, maintenant c'est devenu ca, où en sommesnous tous les deux, et qu'est-ce qu'on peut faire ensemble de nouveau?

Marie-Noël Rio. - Cette opportunité t'est arrivée ?

Irène Jarsky. — Non, ç'aurait pu m'arriver avec le Pierrot, mais « Schoenberg est mort » !...

Marie-Noël Rio. — Comment concilies-tu ta conception du métier d'interprète, ta conception du chanteur comme lieu dramatique nécessaire et suffisant, ta volonté de prendre le temps pour mûrir un travail, avec les exigences d'un plateau de théâtre et les modes d'exploitation actuellement habituels?

Irène Jarsky. — Le théâtre vit dans et de la société, et on n'a jamais le plateau que par rapport à une société qui vous le donne tant de temps avec tels moyens et avec telles personnes qui ont été plus ou moins choisies par la société elle-même. Et elle attend de vous que vous lui soyez intelligible, rassurant, confortant. Avec toutes les nuances qui font que depuis quelques années l'agressivité, elle aussi, fait partie des règles du jeu.

Un « plateau » constitué est à 90 % des cas déjà en état de conciliation. Celui qui en fait partie se trouve déjà en état de conciliation. Il a déjà accepté des choses que peut-être il n'aurait pas voulues. Cela dit, tout dépend de ce que l'on a à dire, de ce qu'on veut tirer du spectacle, pourquoi on le fait et surtout à partir de quelle région de soi-même on le fait, dans l'espoir de quel pourcentage d'efficacité.

Malheureusement, il est un grand nombre de structures qui semblent irrémédiablement fermées à autre chose que la célébration du passé, et qui ont une évidente difficulté à trouver un lien avec le présent. J'avais une très vieille tante éprise de monarchie et de gaullisme, qui, à 90 ans passés m'a dit : « Cela ne m'ennuie pas de mourir. Rien aujour-d'hui ne ressemble plus à ce qu'a été mon temps. Je n'ai plus rien à faire dans ce monde-ci », elle mourut peu de temps après, devant son monde de souvenirs, comme meurt dans Soilent Green le vieil homme devant la projection des images d'un océan mort depuis cinquante ans.

Je ne veux pas mourir parce que les choses ont vécu : je veux vivre avec les gens de ce temps et partager ces difficultés que rencontrent les choses nouvelles. La musique de mes camarades est vivante, si elle est quelquefois moins « évidente » que celle de notre regretté grand-père Mozart !

Marie-Noël Rio. — Par rapport aux années de tes débuts, comment la situation a-t-elle évolué maintenant, de ton point de vue?

Irène Jarsky. - De mon point de vue d'interprète, j'ai le regret de constater qu'il y a assez peu de partitions qui continuent à faire des bonds. On peut dire que toute cette époque-là - je parle de Cage, Wolf, Schnebel, la Monteyoung, et puis de toute l'expérience de Kagel qui est venu après - a fait faire un très grand pas et que maintenant on progresse difficilement. Sauf peut-être dans le domaine de l'électronique. Par contre il y a une grande impulsion de la part des interprètes, chanteurs et musiciens, un goût de retrouver les possibilités d'un instrument, qu'il soit vocal ou acoustique. La venue de l'électro-acoustique, la musique par ordinateur actuellement, ont permis d'élargir le champ à la fois de l'oreille, de la création et de la propulsion du son, et ce sont les interprètes maintenant qui essaient par émulation de faire plus, qui forment de petits groupes où l'imagination fermente, qui se relient avec les groupes de jazz, avec le théâtre : il y a tout un brassage de pratiques d'où il sortira sans doute quelque chose. Ça prendra peut-être du temps : il faut quand même penser que Cage a commencé à écrire en 50 et que c'est 15 ans après qu'en France on en a pris conscience. Mais « 4 minutes 33 » n'est toujours pas accepté par beaucoup de grands musiciens.

Marie-Noël Rio. — Et là tu parles du milieu musical, mais quand tu répercutes ça au niveau du public, le décalage est encore plus grand.

Irène Jarsky. — Et dramatique. C'est tout le problème du commercial, des maisons de disques, des maisons d'édition, de la radio, de la

télévision : c'est un domaine très vaste où un interprète comme moi n'a pas beaucoup de poids. L'argent pèse très, très lourd.

Notre marge d'intervention est trop faible, elle est rendue faible par les systèmes d'enseignement, et là ce sont nos ministères qui sont responsables : si dans l'enseignement général on faisait assez de musique pour que les gens aient un minimum de sens critique et d'écoute, on n'aurait pas les réactions que nous avons dans les salles de concert! Les gens sont incultes musicalement, l'oreille est atrophiée; l'individu aujourd'hui est amputé du son. La concentration citadine a développé chez lui la phobie du « Bruit ». Simultanément, dès l'enfance, on lui ôte l'usage et l'investigation du monde du son comme prolongement, comme manifestation de son existence...

Marie-Noël Rio. — Par rapport à ça, quel est ton point de vue sur ce qu'on appelle la renaissance de l'opéra?

Irène Jarsky. — Parce qu'il y a une renaissance de l'opéra? Moi je me demande si c'est une santé ou si c'est une fièvre. Il y a eu à Paris un resserrement de la qualité — à grand prix, mais c'est très net; même chose dans quelques théâtres de province, comme Lyon, ou Toulouse, ou Strasbourg...

Mais en fait, j'ai un peu l'impression qu'on a repeint les décors, c'està-dire qu'on a redonné une qualité à un art qui commençait à être très, très poussiéreux...

Pour ce faire, on est allé chercher ce qu'il fallait à l'étranger : depuis près de douze ans, le pourcentage d'artistes hors-frontières dans nos distributions nationales manifeste une incroyable défaveur à notre endroit, historiquement sans précédent!

Evidemment, cela évite d'affronter le problème de la formation musicale dans notre pays!

Il n'y a plus de grands musiciens, ni de grands chanteurs en France? C'est qu'il n'y a plus d'accès à l'éducation musicale en France: il y a quelques rares obstinés qui envers et contre tout ont décidé de faire de la musique.

La France alimente bon an mal an et dans des conditions fort diverses à peu près 100 000 inscrits dans les Conservatoires et écoles de musique. Pas très loin de nos frontières la sélection se fera à partir de l'enseignement général, sur l'ensemble de la population. Et avec des moyens dont nous n'osons même pas formuler la requête à nos ministères!

Or, ce dont ce retour à l'opéra, ce désir d'opéra, témoigne aussi, c'est d'une chose qui est très nette depuis dix ans : une formidable envie de se

servir de sa voix chez les gens. Ca, je peux en témoigner : l'année dernière 92 personnes, 140 cette année, demandaient à rentrer en cours de voix au Conservatoire de Pantin. En cours d'année, je fais des stages qui sont toujours bourrés; l'AFDAS croule sous les demandes, pas seulement pour moi, mais pour des professeurs de voix : il y a une espèce d'énorme « mode de la voix » actuellement. L'opéra quelque part doit profiter de cela. On pourrait presque dire que l'opéra vit du manque de musicalisation de la France, ce qui est quand même le comble pour un théâtre lyrique! C'est pour cela que je parle de fièvre. Et les gens qui viennent me voir viennent me voir comme des malades, en me disant : je n'en peux plus, il faut que je chante! Il v a un besoin d'extériorisation par la voix qui nous fait réfléchir sur ce que pourrait être la musique au sein d'une société. Parce que cette musique, que l'Education Nationale depuis vingt ans, trente ans, depuis la dernière guerre, essaie d'élaguer le plus possible de ses préoccupations, cette musique concerne de plus en plus les gens, et à un premier degré par le biais de l'instrument primordial, qui est leur voix.

Ce que je reproche enfin à l'opéra, c'est qu'il en reste toujours au XIX° siècle : qu'est-ce que cela va donner de continuer à alimenter des gens du XX° siècle avec le XIX°?

On va me dire: Voyez Lulu à l'Opéra, c'est pourtant bien une œuvre du XX° siècle! Le phénomène Lulu a été intéressant dans la mesure où d'abord il a été d'une grande qualité, mais aussi parce qu'il a bénéficié d'un formidable brassage de publicité; tout était fait et mené par des gens très solides, donc ça avait toutes les chances de marcher et ça a marché. En fait, Lulu a fonctionné comme une bannière de la modernité. C'est une modernité rassurante parce que c'est bien écrit, les chanteurs sont sur la scène, le public dans la salle, l'orchestre dans la fosse. C'est clair, c'est lisible, c'est juste assez dépaysant pour qu'on puisse dire quand même qu'on a aimé ou pas aimé, compris ou pas compris. En sortant de Lulu, j'ai pensé que c'était cette qualité que devraient avoir toutes les représentations à l'Opéra, mais que ce n'était pas quelque chose de nouveau, que ce n'était pas quelque chose d'aujourd'hui, même si l'exécution était très bonne. Il n'y avait pas de prospective, là.

Le fond du problème, c'est que toute la publicité qui a été faite autour de Lulu aurait dû pouvoir être faite autour d'une création d'aujourd'hui, et que Lulu, ça devait faire partie du répertoire.

## AUJOURD'HUI L'OPÉRA

- · Louis Erlo: Pourquoi l'opéra est-il encore un musée?
- Jorge Lavelli : Des dialogues de sourds
- · Jean-Pierre Vincent : L'illusion du consensus
- · Jean-Claude Fall : L'opéra n'est pas un lieu d'invention mais de vérification
- Gildas Bourdet: Une institution trop lourde pour secréter son propre change
- Jean-Michel Ribes : Deux expériences de théâtre musical
- Bernard Sobel : Il n'y a pas de théâtre qui ne soit musical
- Guy Erismann : Le théâtre musical au festival d'Avignon
- · Pierre Barrat : Des loups solitaires
- Michel Rostain : Des "Concorde" ou des autobus
- · Georges Aperghis : Un théâtre musical sans les règles de l'opéra
- Irène Jarsky : Le mouvement même du son
- Martine Viard: Chanter les morts ou travailler avec les vivants?
- · Yannis Kokkos: Changer de lit, changer de corps?
  - · René Terrasson : Nous sommes tous des lecteurs
  - · Jean Prodromidès: Forcer les portes des théâtres lyriques
  - · Serge Ganzl: Les rapports du compositeur et de l'auteur
- A la rencontre de Claude Prey
- · Antoine Duhamel: Jouer sa culotte
- François Bernard Mâche: La musique théâtrale
- Jean Yves Bosseur : Pour le théâtre musical
- Michel Decoust: Les dramaturgies multiples
- Maurice Ohana : L'ankylose du théâtre psychologique
- Henri Pousseur : L'opéra n'est pas l'opéra
- Vinko Globakar : La dureté du propos
- Ivo Malec: Texte et/ou Musique
- . Michel Deutsch: Pour accompagner "le chanteur"
- Marc Monnet : Les pièges de la raison
  - Georges Aperghis : Régimes de production de la musique
  - François Regnault :Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement
  - · Brigitte Jacques : Le trésor des chanteurs
  - Jean-Pierre Vincent et Jean Dautremay : A propos d'un "Don Giovarvi.

Couverture: André Rodeghiero