

Vendredi 5 novembre 1999

"Quand j'aime un texte, parce que je suis disposé à assumer totalement son sens, j'ai souvent tendance à oublier qu'on me considère presque comme un auteur-compositeur... J'ai un style musical et pas le don d'écrire, d'autres le font si bien". A découvrir les paroliers qui donnent leurs mots à l'univers de Julien Clerc, avec toutes leurs dissemblances, se dessine en effet le portrait d'un métier : auteur. Un métier où l'on met forcément beaucoup de soi dans les vers, préexistants ou non à la musique, qui vont rimer sur la feuille vierge. Un métier d'humilité puisque l'auteur, au final, restera au service du mélodiste-interprète. Loin de la seule performance de l'acteur qui se glisserait à chaque fois dans la peau d'un personnage taillé sur mesure, et si il y avait un peu de chaque parolier en Julien Clerc, en vertu d'une indicible magie que les débats, tenus dans la grande salle de la Bibliothèque municipale de Troyes, tenteront de dévoiler ?

RENCONTRE AVEC JEAN-CLAUDE VANNIER ET DAVID MAC NEIL

Animée par Marc Robine

Marc Robine : Les rencontres ont commencé chronologiquement avec Etienne Roda-Gil et Maurice Vallet, les premiers auteurs de Julien. La première personne qui rentre dans cet univers très fermé de Julien qui était un univers à quatre - Etienne Roda-Gil, Maurice Vallet, Jean-Claude Petit et Julien lui-même - c'est Jean-Claude Vannier. Non pas comme auteur de chansons, mais comme arrangeur.

Jean-Claude Vannier : Absolument

M. R. : Jean-Claude Vannier est quelqu'un qui a plusieurs casquettes. Avant qu'on ne découvre ses chansons il s'est d'abord fait connaître comme arrangeur et, pas un arrangeur à la sauvette puisque c'est quand même l'arrangeur de *Melody Nelson* qui est peut-être le meilleur disque de Serge Gainsbourg. Je crois que c'est vous aussi qui avez écrit la chanson *Super nana*

J.-C. V. : Oui, c'est moi

M. R. : Donc, auteur pour d'autres et arrangeur. Dans l'univers de Julien, il entre comme arrangeur à partir de 1974, pour l'album *Terre de France*. David, lui, va rentrer dix ans plus tard, en 1984, avec *Mélissa*.

Ce qui est très curieux, c'est que dès le départ Etienne Roda-Gil avait essayé de donner une idée assez baroque et un peu ensoleillée de Julien. Mais il avait fait complètement l'impasse sur la part de racines antillaises de Julien. Or, les deux titres très marquants que vont apporter David et Jean-Claude sont d'un côté *Mélissa* et de l'autre côté *Petits pois lardons*, donc des titres qui parlent de cette culture métisse que Roda-Gil avait soulignée dès le début - puisqu'il

disait que Julien annonçait les musiques métisses - sans écrire de chanson allant dans cette direction.

Que pensez-vous de ce changement d'image de Julien ?

David Mac Neil : Je crois que le changement n'était pas seulement chez Julien. Il était un peu dans toutes les musiques, dans une sorte d'envie de ce genre de musiques. Ceci a été évidemment aidé par des moyens de transport meilleur marché car, quand Roda a commencé à faire les premières chansons de Julien, un voyage en Guadeloupe était un rêve difficile à réaliser. Beaucoup de musiciens se sont imprégnés de la vraie musique antillaise parce que ce que nous avons en France était un peu déformé. Si on avait en effet une certaine biguine transformée par Franky Vincent - des gens qui ne sont pas la vraie musique antillaise - on a tout à coup pu avoir des groupes antillais. Et certaines personnes qui venaient des Antilles ont alors revendiqué leur appartenance à cette île. Laurent Voulzy, par exemple, n'y avait jamais été. Il a commencé à se demander " pourquoi je n'irais pas voir mes grands parents " Avant il n'y avait jamais pensé puisque toutes les Antilles étaient pour lui à Paris. Il ne s'était jamais dit " il faudrait que j'aille voir un peu là-bas ce qui se passe ". Ce qu'il a fait. Et il a ramené une certaine façon de voir la musique.

Et Julien aussi. Julien n'était jamais allé aux Antilles. Puis il a décidé de rencontrer son grand-père, sa famille. Il est arrivé avec une autre idée.

Moi, je venais de là-bas également. Pas pour des raisons musicales, mais parce que j'avais simplement envie d'aller où il faisait chaud quand il fait froid. J'y étais avec Robert Charlebois qui m'a fait découvrir des copains à lui qui grattaient des guitares et ce mouvement musical qui n'est pas le zouk de prisunic.

Et tout à coup, en se téléphonant les uns les autres, on s'est aperçu qu'on avait cette envie. Celle qu'on va aussi découvrir avec la salsa à une certaine époque en France, qu'on va découvrir avec la musique cubaine, maintenant plus proche, qui est très différente de la musique antillaise bien qu'elle en soit influencée. Ce sont des ondes et des " tiens on m'a dit que... "

De son côté, un peu plus tard, Maxime - qui est aujourd'hui à Troyes - a été se balader à l'autre bout de l'Afrique, du côté de l'île Bourbon, d'où il a ramené une chanson qui est très proche aussi de tout ce qui se passait.

Je pense donc que c'était dans l'air, simplement. Je ne pense pas que c'était une envie de se dire " tiens, on s'est fait doubler par les Anglais avec le reggae. Qu'est-ce que nous avons dans nos petites îles à nous ? "

M. R. : Vous êtes globalement d'accord avec ce que vient de dire David ?

J.-C. V. : Moi je n'ai pas du tout participé à cela parce que je n'ai fait que le texte de cette chanson. La musique a été faite après. Je n'imaginai pas une seconde que ce serait des histoires de métis. Julien a plaqué dessus une musique de ce style, mais c'est son choix. Il n'y a aucune volonté de ce genre de ma part.

M. R. : Il n'y a aucune volonté à la base ?

J.-C. V. : Ah non, pas du tout.

M. R. : C'est donc Julien qui a orienté, après, la chanson dans une direction. Elle aurait pu être totalement différente.

J.-C. V. : Ah mais oui. Je n'avais même pas l'idée qu'il ferait une musique de ce genre là-dessus. Je n'avais pas imaginé que ces gens mêmes étaient métis. C'est lui qui a fait une musique qui oriente la chanson. Je n'y ai jamais pensé. Et puis ce n'est pas mon truc, je ne le connais pas assez bien. Moi, je parle de choses qui sont très proches.

M. R. : Il faut dire qu'avant l'arrivée de Jean-Claude Vannier et de David, il s'est passé quand même une période dans la vie de Julien Clerc. Julien n'est pas passé directement de l'univers qui avait été créé par Etienne Roda-Gil et Maurice Vallet à cet univers-là. Entre-temps, il y a eu un certain nombre de paliers.

Les deux premiers auteurs qui sont entrés dans le milieu extrêmement clos de Julien Clerc sont Roda et Vallet. On peut dire que c'est alors un personnage à trois, une entité à trois têtes : Julien est le médium de ces trois têtes et le compositeur - un formidable compositeur - tous les textes étant écrits par deux auteurs, les deux seuls pendant plus de dix ans. Du coup, on a presque fini par assimiler Julien à un auteur compositeur. La plupart du temps, les gens n'imaginaient pas qu'il y avait quelqu'un derrière ses mots. Donc, une grande cohérence dans cet univers.

Et puis, je ne sais plus en quelle année, il y a un disque sur lequel six auteurs différents ont travaillé. Évidemment, ça ne peut que donner des choses différentes. C'est l'album *Femmes, indiscretion, blasphème* dont est sorti *Femmes... Je vous aime*. Il y a Dabadie, qui devient l'un des auteurs principaux de Julien. Il y a Maurice Vallet, qui reste là. Il n'y a plus Roda. Il y a Gainsbourg ; la rencontre entre Julien Clerc et Gainsbourg est une rencontre complètement ratée parce que ce sont deux univers qui n'ont rien à voir. Il y a Plamondon qui arrive dedans. Il y a Jay Alanski, le type qui avait écrit *Banana Split* ; alors là aussi, on est dans un univers assez éloigné de Roda-Gil. Et il y a Bernard Lauze, qui lui est quelqu'un de complètement accidentel. Il a envoyé des textes par la poste à Bertrand de Labbey. Bertrand de Labbey a trouvé que ces textes étaient bien. Il les a passés à Julien qui a fait des chansons dessus. Ce sera donc un personnage un peu météorique dans l'univers de Julien.

Deux auteurs prennent le relais et changent encore la vision du personnage qui avait été créée par Roda et Momo. C'est Jean-Loup Dabadie et Maxime Le Forestier. Et on peut dire que pendant un moment il y a une sorte de lutte intestine pour dessiner le personnage entre la direction donnée par Roda et une nouvelle direction donnée par Dabadie. Puis, petit à petit, d'autres auteurs vont se greffer par-dessus.

Plamondon va en effet rentrer là-dedans et va tirer le personnage vers le rock. Julien a quarante ans à l'époque, il va essayer à toute force de le rajeunir de vingt ans. Ça va être *La fille aux bas nylons, Lili voulait aller danser...*

Après, le personnage se stabilise mais se stabilise curieusement en multipliant les auteurs. Il n'y a plus une grande direction mais plein de petites touches, ce qui est normal en fin de compte puisque il est entre quarante et quarante-cinq ans. À cet âge-là, on a une personnalité plus complexe, moins tranchée que quand on a vingt ou trente ans. On a pris le temps de faire la part des choses.

De tous ces auteurs, aucun d'entre vous deux n'arrive, je pense, avec l'idée qu'il va donner une direction précise au personnage de Julien Clerc alors que ça avait été le but de Roda, celui de Dabadie, puis celui de Plamondon. Je pense que vous, vous arrivez, vous posez des touches, comme ça...

J.-C. V. : Je ne crois pas que ça se passe dans ces termes-là.

D'abord, quand un chanteur de variété se produit en disque ou sur scène, le public se dit qu'il raconte sa vie. C'est ce qui fait la grande différence avec un chanteur d'opéra ou un acteur qui, lui, ne raconte pas sa vie mais joue un rôle. Donc le parolier va faire des choses qui sont crédibles pour ce chanteur. Quoi qu'il arrive bien sûr, quand on fait une chanson pour quelqu'un, il s'agit d'un autoportrait ; n'importe quoi qui a trait à quelque chose d'artistique, quand on le sort de soi, c'est un gigantesque autoportrait. Mais c'est aussi un exercice de style parce qu'on fait en sorte que l'interprète donne l'impression de raconter sa propre vie, ce qui rend crédible la chanson.

Après ça, on peut avoir toute une réflexion et se dire qu'on va faire évoluer un personnage. Moi je n'ai jamais eu cette ambition. J'ai simplement eu l'ambition de plaire à Julien et que le public écoute. C'est tout. Je n'en ai pas plus que cela. Il faut juste que, quand je fais un texte pour quelqu'un, il soit content que ça lui arrive à lui, que ça lui ressemble, qu'il ait l'impression de raconter sa vie.

M. R. : Et toi, qu'est-ce que tu en penses ?

D. Mc N. : Je résume. Si tu écris une chanson chantée par Julien et que les paroles disent " je suis petit, je suis moche, je suis con ", ça ne va pas. Donc, tu as tendance à faire quelque chose qui ressemble plus au chanteur. C'est vrai qu'on n'emmène pas un chanteur qui a autant de valises dans une direction donnée tout à coup. On peut le faire, éventuellement, avec quelqu'un qui n'a pas trop l'idée de ce qu'il veut chanter. Mais au bout de trente ans, Julien a suffisamment de chansons et de choses qui parlent pour lui. On peut aussi tout à fait casser l'image du chanteur et chanter totalement autre chose. Mais il faut que ça efface, que ce soit une blague.

Par exemple, une chanson comme *Travailler c'est trop dur* -qui n'est pas un traditionnel, mais qui est une chanson de Clifton Chénier - ne correspond absolument pas à Julien qui est un mec qui, dès qu'il se lève, bosse jusqu'au moment où il tombe. C'est une chanson qui ne lui convient pas. Mais quand il arrive en scène et qu'il fait un grand sourire, on s' imagine qu'il joue, comme dit Jean-Claude, ce rôle ; un peu comme quand Montand chantait *Planter café* alors que Montand était aussi bossueur que Julien. Ce sont des petits rôles. Nougaro aussi fait un *A bout de souffle* qui est exactement cela ; il joue un petit film. On peut écrire un petit film. *Petits pois lardons* est un petit film intimiste.

Je ne pense pas, moi, avoir écrit des chansons pour Julien qui soient des films. J'en ai fait d'autres. Ah, sauf *Mélissa* qui était peut-être un petit film, mais *Mélissa* était surtout un prétexte à se marrer et à taper dans les mains.

M. R. : Dans ta façon d'écrire, il y a plusieurs tendances qui sont assez séparées. Et l'une de ces tendances, c'est de jouer avec les sonorités, avec les mots. C'est une espèce d'admiration,

que tu ne renies pas du tout d'ailleurs, pour Bobby Lapointe puisque tu as même fait une chanson qui s'appelle *Lapointe à pitre*

D. Mc N. : Exact et on a même écouté en venant, avec mon fils, un disque de Lapointe dans l'auto.

M. R. : Dans *Mélissa* il y a ça, il y a ce côté...

D. Mc N. : Oui mais ça, ça vient après. Pour *Mélissa*, c'était pour une fois une musique qui existait. Je n'aime pas trop travailler sur des musiques qui existent. On a toujours cette question " est-ce que vous faites les musiques avant, les paroles après ? " L'idéal c'est évidemment qu'elles se rejoignent. Moi, j'ai fait peut-être une vingtaine de chansons pour des chanteurs et j'en ai fait, disons, cent vingt pour moi. Donc j'ai fait très peu de chansons pour les autres. J'ai toujours fait les deux ensemble, c'est-à-dire que la musique venait avec les paroles et je ne me suis jamais posé cette question. D'ailleurs c'est un peu comme se demander " dans un mariage, est-ce que c'est la fille qui rencontre le mec avant ou l'inverse ? " On ne peut pas répondre.

Là, j'ai eu tout à coup cette petite musique que Julien m'a jouée au piano comme ça, et une petite cassette. Ça m'a plu. J'étais à Paris depuis deux jours car je revenais d'Ibiza. Là-bas, avec un ami qui était en vacances chez nous, on avait regardé à peu près à trois cents mètres de la terrasse où on prenait l'apéro et on avait distingué une fenêtre, très loin ; dans le flou, derrière un rideau, une jeune dame prenait sa douche ; grande comme un timbre-poste, avec le soleil à contre-jour, une vague silhouette... Et on avait trouvé ça mille fois plus sexy que les filles qu'on avait vues l'après-midi sur la plage de naturistes, à un mètre et à poil. Donc on s'est dit " c'est quand même dingue que l'imagination soit beaucoup plus exacerbée " etc. Conversation qu'on entend tous les jours à la radio après minuit sur la différence entre la pornographie et l'érotisme. Je reviens donc avec cette image en tête. Julien me joue sa petite mélodie. Je suis alors parti sur cette idée d'Ibiza, sur celle de métisse d'Ibiza et de quelqu'un qui regarde à travers les cannisses. Ça m'a fait une interligne sans que je le veuille. C'était vraiment là ; l'architecture était là, le soleil était là...

Mais en général, quand j'écris l'histoire, je l'écris en prose, sans rime. Je veux que l'histoire existe. Après je change pour trouver des choses qui sonnent bien parce qu'il est hors de question de donner à chanter à un chanteur des choses impossibles à chanter. Un chanteur comme Julien peut pratiquement tout chanter, même des mots très très difficiles. Il y a des chanteurs comme Brassens qui, par exemple, mettait des mots impossibles à chanter, exprès. "Catéchumène", peu de chanteurs peuvent le chanter car tout ce qui est nasal on essaye d'éviter pour la plupart des artistes -les "in", les "on", les "en"... Et même les R qui pourraient se rouler. Si par exemple on dit " une jument dans un champ ", on a deux nasales...

M. R. : Et on a une allitération

D. Mc N. : Oui on a une allitération, mais moche parce que c'est une allitération avec deux nasales. Par contre, sans changer du tout l'image visuelle que les gens vont ressentir, si on dit "un cheval dans un pré ", c'est plus joli. Ça c'est du boulot après. L'histoire est écrite, on change la jument par le cheval parce que c'est plus joli à chanter, puis on fait rimer parce qu'on a décidé une fois pour toute de faire rimer. Et quitte à faire rimer, autant faire rimer bien. Mais si on fait rimer pour changer l'histoire première, alors c'est une grande erreur. C'est trahir le premier texte. Quelquefois on peut pour le besoin d'une belle rime tourner quelque

part et retomber sur ses pieds, et même rajouter quelque chose à ce texte. Par contre, si jamais en marchant dans la rue avec la mélodie que Julien vient de me chanter chez lui, en rentrant chez moi, je trouve une petite phrase avec une superbe rime, je n'irai pas plus loin parce que la rime va m'aiguiller vers un texte. C'est comme Victor Hugo qui écrit trois cent soixante-cinq pages pour faire " Gal, amant de la reine / Galamment de l'arène ". Et toute la pièce a été écrite pour cela ; c'est pas bien.

M. R. : Effectivement, dans ce que dit David, ce qu'il ne faut jamais oublier c'est que Julien Clerc compose toutes ses mélodies, sauf à une certaine époque - début des années 90 - où il sort un disque où il n'aura pas composé ses mélodies. Mais c'est justement un disque et une période où il se cherche un peu. Juste après, il y aura le disque *Utile* qui va marquer de nouveau un virage puisqu'il va être le retour de Roda-Gil sur un album où il aura signé toutes les chansons. On revient alors à une espèce de repère antérieur par rapport à l'artiste. À part donc cette courte période où Julien confie ses mélodies à d'autres, c'est un compositeur avant tout et c'est un mélodiste assez remarquable.

Ça doit être difficile pour un musicien compositeur et arrangeur d'écrire des chansons sur des mélodies qui ne sont pas les siennes.

J.-C. V. : Ça ne s'est pas présenté comme cela. J'ai envoyé des textes à Julien sur lesquels il faisait les musiques. Moi je n'ai pas les problèmes de David parce que je suis musicien d'abord. Donc je considère que la musique prime. Et je n'ai pas d'idée. Ça ne m'intéresse pas les idées pour ce que je fais moi. C'est la forme qui m'intéresse. Ce sont juste les mots. Quand j'arrive à mettre deux mots l'un à côté de l'autre qui me font marrer, j'ai une chanson. Mais ça ne part que de mots, il n'y a pas d'idée directrice. En général, c'est vrai que je fais pas mal de recherches mais je reviens toujours au premier brouillon. Quant à la rime, pour moi, elle est mnémotechnique c'est-à-dire que c'est uniquement pour se souvenir plus facilement, c'est un procédé de mémoire et de mémorisation. D'ailleurs je pense qu'à l'origine c'était ça l'idée de la rime. Moi, je considère que c'est un jeu. Voilà, il n'y a rien de sérieux.

M. R. : Mais si l'important c'est la musique...

J.-C. V. : C'est l'élément directeur

M. R. : Quand vous écrivez une chanson, on peut imaginer que du coup vous écrivez à la fois des paroles et de la musique. Quand vous envoyez le texte à quelqu'un d'autre, comme Julien par exemple, il faut retirer la musique.

J.-C. V. : Non, j'écris juste le texte. Quand je veux dire que la musique est directrice, cela signifie par exemple que s'il me demande " est-ce que je peux changer ci ou changer ça ? ", je pense qu'il vaut mieux changer quelque chose dans le texte que dans la musique parce que le discours musical prime sur le discours littéraire. Dans mon esprit, ce n'est pas un mariage. La musique gouverne le texte. Ce sont deux choses qui me semblent distinctes. Oui, c'est vrai la musique est plus importante pour moi. Mais on peut discuter de cela...

M. R. : C'est sûr que la chanson est un équilibre entre les deux. Mais ce que retiennent beaucoup de gens d'une chanson, en fin de compte, c'est un peu de quoi elle parle...

J.-C. V. : Non, je ne crois pas

M. R. : Brassens avait une définition de la chanson que personnellement je trouve assez intéressante. Il disait " on vient à une chanson pour la musique " - vous voyez, c'est curieux parce que quand on pense Brassens, on pense poète, on pense paroles - et il poursuivait " puis finalement, une fois qu'on y est venu pour la musique, on écoute les paroles et ce sont les paroles qui vous accrochent. On reste attaché à une chanson pour ses paroles ".

J.-C. V. : Je ne vois pas ça comme cela. Pour moi, le public est en écoute flottante, comme le psychanalyste. Il somnole et puis il entend une musique, puis trois mots. Le sens n'a absolument aucune importance. Ce sont ces trois mots qui accrochent son attention. Quand il réécoute la chanson pour la deuxième fois - moi je fais partie du public c'est comme ça que je réagis - il en écoute quatre puis cinq. Et au bout du compte, si une chanson est vraiment intéressante, à chaque écoute, il découvre quelque chose de nouveau. Mais la première écoute, c'est une écoute semi-somnolente. Pour moi, c'est le choc des mots et un discours musical de quelques notes qui font qu'en tant que public on accroche finalement à une chanson et pas une autre. Et je pense que c'est valable pour beaucoup d'autres choses, en particulier pour tout ce qui est auditif.

Mais ça, c'est comment moi je fonctionne. Parce que, pour vous avouer très franchement, généralement la chanson m'ennuie profondément. Sauf dans des cas extrêmes, chez quelques-uns de mes copains ou d'autres personnes, où je trouve la chanson à tomber par terre. Mais en bloc, ça ne m'intéresse pas.

M. R. : Pourtant vous faites de la chanson et vous faites des récitals de chansons.

J.-C. V. : Bien sûr. Mais ce que je veux dire c'est que quand j'écoute des chansons qui sont vraiment bien, elles me parviennent d'abord par bribes parce que je ferme les portes à demi. Sinon il faut une mémoire éléphanterque pour se souvenir de tout. Quand ça franchit les premières portes, après j'ouvre et je vois ce qui se passe. Mais c'est vrai que j'emmagasine un discours musical assez vague à la première écoute ainsi que quelques mots seulement. Après je laisse faire. Et je crois que le public, moi je fais partie du public...

M. R. : Mais tout le monde fait partie du public !

J.-C. V. : C'est un peu, comme je vous dis, le psychanalyste qui écoute ses patients raconter leur vie : c'est vaguement ennuyeux ; il entend trois mots ; et toc, il accroche à ces mots au bout d'une heure. Je vois ça comme cela. Donc, le sens pour moi n'a pas une grande d'importance.

M. R. : Alors que pour toi, David, le sens a quand même énormément d'importance

D. Mc N. : Non, non.

M. R. : Quand on pense à tes chansons à toi, je ne parle pas de celles que tu écris pour les autres, il y en a qui sont carrément des petites nouvelles

D. Mc N. : Oui, parce que si on écrit des paroles, autant qu'elles soient intéressantes pour qui veut écouter. Mais je comprends ce que Jean-Claude veut dire. On n'a pas besoin d'écouter. D'ailleurs, 90% de la musique que j'écoute quand j'écoute de la musique, c'est de l'instrumentale. Je n'écoute pas beaucoup de chansons.

Mais si on décide de faire des chansons en langue française où il y a une tradition d'écriture, alors il faut jouer le jeu. Pour les anglais, par exemple, si on fait des paroles un peu trop complexes, qu'ils se mettent à les écouter - généralement ils n'écoutent pas du tout parce qu'ils s'en fichent de savoir ce que ça raconte - et que c'est trop compliqué, ça les ennuie profondément. Ils aiment, comme dit Jean-Claude, la mélodie de la voix parce que la voix est un instrument merveilleux et que les paroles ne sont qu'un prétexte pour faire chanter de jolies voix. Dans les années quarante à cinquante, beaucoup de chanteurs et chanteuses de jazz employaient le scat, non pas parce qu'on n'arrivait pas à écrire assez rapidement mais parce que la parole elle-même n'avait aucun intérêt. Ce qui comptait, c'était la voix du personnage.

Si moi je fais attention à ce que j'écris et que j'essaie de raconter des histoires qui peuvent se lire sans la musique, c'est parce que j'ai pris le parti d'écrire dans cette langue-là dans un pays où on a cette tradition d'écrire des textes sur les chansons. Et moi, comme le dit aussi Jean-Claude, je suis beaucoup moins musicien. J'ai fait des chansons un peu avec les moyens que j'ai, c'est-à-dire quelques accords. Je connais une dizaine d'accords à la guitare. J'arrive à trouver des accords sur mon piano. Mais je suis incapable de m'accompagner au piano. Donc j'ai employé des mélodies très simples. Une chanson comme *Hollywood* par exemple a une mélodie qui permet un récitatif. Ça pourrait être dit. Mais il se trouve que dans ce siècle plus personne n'écoute la poésie parlée et que, depuis maintenant un demi-siècle, la plupart des gens qui écrivent des choses ont pris des guitares pour les raconter. Brassens est bien sûr un des premiers ou en tout cas le plus grand. Moi, j'ai commencé à fredonner sur des mélodies qui n'en sont pas mais qui sont des supports à raconter des histoires. Ceci est tout à fait différent du travail de Jean-Claude Vannier qui, lui, part de son côté mélodiste et pourrait très bien chanter dans une autre langue en fait.

J.-C. V. : Pour conforter mon idée de la primauté de la musique sur les paroles, il faut savoir que les cantiques catholiques du Moyen-Age étaient bâtis sur des musiques populaires et grivoises la plupart du temps. Les curés de l'époque avaient en effet très bien compris que les paysans dans les campagnes retenaient ces chansons par cœur. Ils ont donc mis des paroles en latin - que de toute façon personne ne comprenait - et comme cela tout le monde les apprenait par cœur. Ben c'est un peu ça, la musique primait sur les paroles des chansons.

M. R. : Oui, c'est la notion de timbre dans la transmission de la chanson populaire

J.-C. V. : Exactement

M. R. : On disait " sur l'air de... " et tout le monde connaissait l'air

J.-C. V. : Voilà

M. R. : Et on n'allait guère plus loin. Mais c'est ce qui permet d'ailleurs, c'est vrai, d'apprécier la chanson en langue étrangère. On peut très bien par exemple ne pas comprendre un traître mot d'espagnol et prendre beaucoup de plaisir à écouter chanter Paco Ibáñez, Atahualpa Yupanqui ou d'autres gens comme ceux-là, parce qu'il y a un timbre

D. Mc N. : Sois moderne, sois moderne ! Et Ricky Martin ! Il n'y a pas que Paco Ibáñez, tu sais !

Non, ce que je voulais dire sur les latins, et comme cela on remet notre ami Brassens dans le coup, c'est qu'il a fait toute une chanson pour dire " déjà votre messe en latin c'était pas terrible, mais maintenant que c'est en français ça nous emmerde ! " Donc, lui voulait ne pas comprendre, il voulait qu'on chante en latin. Ainsi, celui qui a employé le plus la langue française pour faire de la chanson était d'accord pour qu'on fasse la messe en latin. Ça rejoint tout ce que vous dites depuis tout à l'heure. Vous vous rendez compte ?

M. R. : C'est vrai que dans les polyphonies vocales du XIIIème-XIVème siècle...

D. Mc N. : Mais même les Corses ne comprennent rien aux polyphonies vocales

M. R. : Non, je parle de l'époque des débuts de la polyphonie musicale

D. Mc N. : C'est pareil. Si quelqu'un ici comprend les Muvrini qu'il lève la main, s'il vous plaît... Regarde, il y en a deux !

M. R. : Il y avait des chansons qui étaient harmonisées à plusieurs langues. Elles étaient harmonisées à quatre voix, une en anglais, une en français, etc.

D. Mc N. : Ah oui, c'est possible

M. R. : Donc les gens devaient chanter ça en même temps, ce qui donnait un texte parfaitement incompréhensible.

D. Mc N. : Vous parlez de Brigitte Fontaine là ?

Rires et applaudissements dans la salle...

D. Mc N. : Qui est une amie de trente ans

M. R. : Qui était à Saravah

D. Mc N. : vingt-neuf ans exactement

M. R. : Non ? Elle avait vingt-neuf ans ?

D. Mc N. : Ben, écoute, quand je l'ai connue, elle devait avoir trente ans. Je l'ai connue à Saravah, exactement, avec Jacques Higelin

M. R. : Et Areski

D. Mc N. : Et Areski, juste avant qu'il s'en aille

M. R. : Alors pour en revenir à votre collaboration avec Julien, il y a quand même des choses qui sont relativement intimes dans ce que vous avez écrit. Une chanson comme *Avisos*, je trouve que c'est une chanson assez intime, ou comme *Les aventures à l'eau...* Pourquoi ne pas garder ces chansons pour vous ?

J.-C. V. : Mais parce que je n'ai pas fait la musique de cette chanson. Elle ne m'appartient pas. J'ai tiré ça de moi bien sûr, mais ce n'est pas fait pour moi. C'est fait pour Julien. Je ne me vois

pas du tout chanter un truc comme ça. C'est absolument pas antinomique parce que, d'une part, je ne mène pas une carrière de chanteur et, d'autre part, je n'aurais pas fait ça comme ça. C'est vraiment un exercice de style.

M. R. : On peut quand même dire que vous menez une carrière de chanteur

J.-C. V. : Je n'appelle pas ça une carrière

M. R. : Régulièrement, même si ce n'est pas fréquemment...

J.-C. V. : Bien sûr. Mais si vous voulez, les chansons que je me permets d'interpréter n'ont rien à voir avec ça. Quand j'écris pour quelqu'un c'est véritablement pour lui. C'est absurde, et je ne le fais jamais, que de récupérer une chanson de quelqu'un pour qui j'ai travaillé.

M. R. : Pas la récupérer mais la garder ?

J.-C. V. : Ben non.

M. R. : Parce qu'il y a quand même quelque chose dont il faut bien marquer la différence. Il y a des gens comme Roda-Gil, comme Maurice Vallet, comme Dabadie, comme Plamondon qui ne sont pas des chanteurs donc qui ne sont "que" des auteurs -ce n'est pas restrictif quand je dis "que" des auteurs. Du coup, les chansons doivent bien être défendues par quelqu'un d'autre. Mais quelqu'un comme toi, par exemple, qui a fait pas loin d'une dizaine d'albums...

D. Mc N. : Sept, oui.

M. R. : Le plus gros succès que tu aies eu en écriture de chanson c'est *Mélissa* ...

D. Mc N. : Oui.

M. R. : Donc un moment tu dois te demander " pourquoi ce n'est pas moi qui l'ai chantée celle-là ? " Non ?

D. Mc N. : Non. Parce que je suis incapable de le faire, d'abord.

M. R. : Et qu'elle n'aurait pas eu ce succès-là peut-être ?

D. Mc N. : Elle n'aurait pas eu ce succès, c'est évident. Mais ce n'est pas pour cela. Julien est venu avec cette mélodie, c'est sa mélodie. Moi, j'ai mis des paroles dessus. La tentation, pour quelqu'un qui fait une carrière de chanteur, de trouver une phrase magnifique en se disant " celle-là, je la mets de côté pour moi, je me la garde " peut exister chez les gens qui font à la fois une carrière de leur côté et des chansons pour d'autres. À mon avis, ce doit être un terrible dilemme de se demander " qu'est-ce que je fais ? Je lui donne ? Je ne lui donne pas ? " Moi, à chaque fois que j'ai fait des chansons pour les autres c'était dans des périodes où je ne faisais pas de disque. Donc je n'avais pas ce dilemme. Pour ce qui est des mélodies que Julien a composées, je n'ai pas la voix pour les chanter. Je ne peux pas faire des notes tenues. Donc je n'aurais pas pu chanter *Les aventures à l'eau* qui est une chanson d'amour de plusieurs octaves. Moi, j'ai une octave et demie de possibilités

J.-C. V. : Et c'est déjà pas mal !

D. Mc N. : Grâce à toi. Tu m'as envoyé chez une jeune dame qui m'a appris la demie. Je te dois une demie ! Mais Julien en a presque trois, c'est tout à fait autre chose. Julien a une voix très forte qui peut tenir des notes. Moi je ne peux pas. Je ne sais pas chanter des chansons comme *Femmes... Je vous aime*. Je les parle car je ne peux pas tenir pendant quatre mesures.

Donc je n'ai pas cette tentation formidable de garder, si j'étais mélodiste moi-même, des chansons pour moi. Par contre, quand j'ai fait des mélodies pour d'autres comme ça m'est arrivé pour Yves Montand, je me suis entièrement libéré et je me suis permis sachant qu'il montait très haut, descendait très bas et pouvait chanter très longtemps, de lui faire à un moment donné une note qui était tellement haute qu'il ne l'avait jamais chantée. Il m'a dit " jamais personne ne me fera chanter cette note-là ". Mais vu sous cet angle-là, il a poursuivi " pourtant vous allez voir que je sais le faire ". Et hop, il a pris la note. Moi, j'en serais incapable. Et puis, c'était pas vraiment un problème à l'époque où j'ai écrit l'album pour Montand car il faut se dire que, pour un auteur francophone, c'était l'interprète francophone le plus célèbre au monde. Au monde, il n'y avait personne d'aussi célèbre que Montand.

M. R. : Aznavour

D. Mc N. : Aznavour était dans un trou. Il avait coulé son kayak à chanter à Las Vegas. Maintenant, Aznavour, je dirais " oui ". Mais en 1985-86, non. C'était Montand le représentant à l'époque, que ce soit en Chine ou n'importe où. Aznavour était oublié parce qu'il ne chantait plus, il avait disparu. Maintenant il est revenu. Mais enfin, ce n'est pas ça le problème, car Aznavour aussi sait tenir les notes et il a aussi une possibilité vocale.

Le fait de se dire qu'une chanson tourne est positif. D'ailleurs, je suis sûr, que même Claude François quand il a chanté *Comme d'habitude* s'il avait eu le choix entre la voir chantée immédiatement par Frank Sinatra ou la chanter avant en France pour éventuellement la refiler après, l'aurait immédiatement donnée à Sinatra sachant qu'il touchait le monde entier au lieu de la France, la Suisse et la Belgique. Ça, c'est une raison qui dépasse le commercial. C'est le fait que, quand on écrit quelque chose, c'est pour que les gens le lisent ; quand on fait une chanson, c'est pour que les gens l'écoutent, dansent dessus. Donc c'est pas " c'est mon bébé, je le garde ". C'est comme les gens qui écrivent des livres ; -*montrant les étagères de la bibliothèque* il y a pas mal d'auteurs ici qui seront d'accord avec moi ! Il n'y a que leurs fantômes, mais ils sont nombreux - Ils ne peuvent pas dire " j'écris des bouquins pour que personne ne les lise, c'est pour moi ". De temps en temps, il y a un original qui dit cela à la télé, mais c'est un menteur.

M. R. : On en revient à la musique et à la partie arrangement. Ça doit être aussi frustrant, quand on est compositeur mais qu'on n'a pas fait la mélodie de la chanson, que les arrangements soient confiés à quelqu'un d'autre alors qu'on est également soi-même arrangeur. On est un peu dépossédé de sa chanson, non ?

J.-C. V. : Non, pas du tout. Mais je m'aperçois qu'on oublie quelqu'un dans cette histoire. Effectivement, il y a un auteur-compositeur qui peut être la même personne, peu importe, et donc une notion de texte et une notion de musique. Or je le vois bien, quand on présente des chansons à des gens qui ont la chance d'avoir une puissance d'évocation formidable - parce que la voix est vraiment l'instrument par excellence ; c'est le plus beau des instruments ; tous les autres instruments sont à la traîne, même le violoncelle et même le piano qui sont un discours vocal alors que la voix est l'expression de l'âme elle-même, si l'âme existe - nous,

avec notre pauvre voix de compositeur, nous n'avions qu'un projet. En un instant, quelqu'un qui est vraiment un interprète vous le fait décoller. Ça veut dire que votre chanson, qui n'était qu'un petit machin, grandit d'une traite. Pour moi en tout cas - je l'ai vu et je le vois - j'amène un truc un peu comme ça qui est au ras du sol, et tout d'un coup ça s'envole. Donc la chanson est avalée, récupérée et volée par l'interprète. C'est lui qui vous emmène.

M. R. : Il n'y a pas si longtemps que ça - environ une trentaine d'années - quand une chanson sortait avec du succès, il y avait tout de suite plusieurs interprètes qui la reprenaient. Aujourd'hui, on a l'impression qu'une chanson appartient définitivement à celui qui l'a chantée.

J.-C. V. : Bien sûr

M. R. : Comment expliquez-vous cela ? Car, c'est vrai qu'avoir plusieurs interprètes donne plusieurs lectures possibles et donne aussi une vie plus grande à la chanson.

J.-C. V. : Oui, bien sûr. Mais je ne sais pas quoi répondre. C'est comme cela, je le constate.

M. R. : Parce que, David dit que Montand était le plus grand interprète de son temps...

D. Mc N. : Francophone

M. R. : C'était un très très grand interprète, c'est indéniable. Et je pense que personne, s'intéressant à la chanson, n'a l'idée de le contester. Mais si on prend une chanson comme *Hollywood*, je trouve moi, que tout grand interprète qu'il est, ce n'est pas comme cela que cette chanson a été écrite et que l'interprétation que tu en donnes sur le disque *Les années Saravah* est à mon avis beaucoup plus authentique et va plus dans le sens de la chanson.

D. Mc N. : Oui, mais chacun l'interprète comme il le sent et comme il le pense. C'est tout l'intérêt. Là on en revient justement à une chanson qui a été chantée par des tas de gens. Elle a été chantée notamment par toi - désignant *Marc Robine* - en version allemande que je vous conseille d'acheter et par une dizaine de personnes en scène, pas souvent en disque. Donc ça fait un peu comme ces chansons...

M. R. : Même sur un de tes disques d'ailleurs tu l'as fait chanter en anglais par Jack Schwarz

D. Mc N. : Oui, parce que je trouvais sympathique d'inviter quelqu'un sur un album. On devrait comme cela inviter des copains. Mais ça a été pris pour " tiens, il doit lui manquer une chanson ; il a fait du remplissage ". Ça a été assez mal compris.

Tout ça pour dire que tout le monde l'a chantée de façon différente et que c'est ça qui est intéressant. Dans une pièce de théâtre par exemple, un personnage n'est pas toujours joué de la même façon. Je ne vais pas souvent au théâtre, mais si Belmondo avait repris le rôle du King exactement comme Pierre Brasseur l'avait joué - je ne suis pas assez âgé pour avoir vu la version de Pierre Brasseur mais il paraît que c'était totalement différent - ça aurait été décevant. C'est différent, c'est autre chose.

Montand chantait *Hollywood*. Or j'ai vu moi-même le Metropolitan Opera de New York écouter *Mon Hollywood*, dans Ma ville natale, interprété par Yves Montand. Ça m'a vraiment fait quelque chose parce qu'il a réussi à faire passer une chanson en français, moitié anglais-

moitié français ; il mélangeait tout. Le charisme du bonhomme faisait qu'il aurait pu raconter la recette des spaghettis à la bolognaise, il n'y avait aucune importance. C'était une chanson qui volait, qui roulait. Et c'était une bonne chose qu'il la fasse un peu cassée, un peu cassante.

Alain Souchon la chante tout à fait "laid back" et, à chaque fois, je me dis qu'il va tomber sur le mauvais accord. Mais non, il tombe dessus. Il joue avec ce genre d'accords.

Moi, je suis entre les deux. -*s'adressant à Marc Robine* - Je ne connais pas ta version, tu peux m'offrir le disque !

M. R. s'adressant au public : Est-ce que vous avez des questions à poser ?

Question d'un membre du public : Est-ce que vous avez l'impression d'avoir été volé par Yves Simon qui a copié la musique de *Hollywood* pour une de ses chansons ?

D. Mc N. : Non, Yves a fait autre chose. Il n'avait pas de guitare, il partait aux Etats-Unis et il avait une idée de chanson. Or, Yves est quelqu'un qui doit avoir une petite mélodie qui tourne en tête pour écrire. Ça peut être une chanson brésilienne ou une chanson cochonne des paysans du Moyen-Age, il la lui faut. Là, il avait *Hollywood* dans la tête. Il a donc écrit avec ces notes toute la chanson. Il l'a terminée arrivé à New York et il m'a envoyé un petit mot en disant " je vais mettre une tout autre mélodie, si tu es fâché. Mais je l'ai faite en pensant à ta chanson ". Et moi j'ai répondu " si c'est fait comme ça, garde la musique ". Voilà, c'est l'histoire de la chanson ; c'est un voyage en avion et une mélodie qui lui tournait en tête, comme ça arrive d'ailleurs à tout le monde une mélodie qui trotte en tête depuis le matin !

M. R. : Pas d'autre question ?

Alors, pour en revenir à Julien Clerc, est-ce que pour vous, ses auteurs, c'est quelqu'un de dictatorial ? Est-ce qu'il bouge beaucoup les textes, les transforme ? Ou au contraire est-ce qu'il prend avec infini respect ce que vous lui envoyez, ne change ni une virgule ni une syllabe et met sa mélodie dessus ? Comment est-ce que ça se passe après ? Parce que la plupart du temps, j'imagine, il met les musiques après coup sur les textes, vous n'écrivez pas des textes sur des musiques qu'il a déjà composées ?

J.-C. V. : Non, pas moi en tout cas. Moi je n'ai aucun argument pour défendre ce que je fais. Donc je ne vais pas en discuter. Si par exemple il me dit, ou qui que ce soit d'ailleurs me dit, " il faut changer ci ou il faut changer ça " j'ai toujours pensé que l'interprète a le dernier mot. S'il me dit " je ne peux pas dire ce mot-là ", je m'incline. Ça m'est arrivé qu'on me dise des choses absurdes. Quelqu'un m'a dit, je tairai son nom, " je ne peux pas dire la Chine ". S'il ne peut pas dire " la Chine ", c'est son problème. Je ne peux pas lui dire qu'il faut le dire puisqu'il ne peut pas. Donc je mets un autre mot. Je ne vais pas discuter de cela. Ça ne me vient même pas à l'idée d'être dictatorial, comment voulez-vous qu'on le soit, c'est l'interprète qui régit le tout.

M. R. : Enfin, il y a des auteurs qui le prendraient très mal

J.-C. V. : C'est possible.

M. R. : Qui considéreraient qu'ils ont gravé dans le marbre

J.-C. V. : Ah ça oui, d'accord. Mais moi ce n'est pas du tout mon point de vue. Je pense qu'au contraire tout se discute, tout est malléable, tout change, rien n'est stable. Donc je n'ai pas de problème là-dessus. Mais c'est vrai que je me dis quelquefois que c'est dommage. Je pense très franchement, sans aucune fausse modestie ou quoi que ce soit de ce genre, que même par-dessus la musique, par-dessus les paroles, l'interprète décide ce qu'il peut dire et ne pas dire.

M. R. : D'accord. Une fois cela admis - c'est votre philosophie, votre pensée par rapport à une chanson - est-ce que Julien est plutôt du genre à vous dire " il faudrait changer ça " ?

J.-C. V. : Ouais

M. R. : Ou est-ce que il est plutôt du genre à dire " ah ben tiens, je le prends en bloc " ?

J.-C. V. : C'est double. Comme on se connaît bien, c'est un dialogue. Il ne s'attend pas à ce que je lui fourgue des choses invraisemblables. Y'a des trucs qui peuvent lui déplaire a priori. Sauf que, on en discute. Ça se discute, c'est un débat. Donc s'il a un truc, il me dit " là, fais gaffe ". Je bouge. Je peux défendre éventuellement mon truc, mais pas bien longtemps par ce que, encore une fois, je n'ai pas à débattre de ce que je fais. Si ça ne plaît pas, ça ne plaît pas. Je ne vais pas commencer à trouver les arguments pour prouver que c'est génial.

M. R. : Et toi, David ?

D. Mc N. : Julien est quelqu'un qui, si tu prends par exemple un moment donné, fait " Tststs, ça... Bon... ". Moi, j'ai tendance à défendre si c'est quelque chose que je trouve vraiment important. J'insiste.

J'ai insisté avec Montand par exemple sur un mot. C'était " stick ", tu sais ces bâtons que les officiers mettaient sous les bras. Il ne voulait pas dire cela. Il disait " d'abord je ne sais pas ce que c'est, et puis je ne chante pas ça ". Alors j'ai dit " bon, on ne fait pas la chanson ". Il avait un sale caractère, mais j'ai un sale caractère aussi. Ça a donné : " bon, d'accord pour ton stick mais alors on va reprendre la sixième ligne... " Et puis, il a chanté le truc.

Julien n'est pas comme ça. Julien dit " ça, je ne suis pas sûr " ou " convaincs-moi ". Il ne dira pas " ça, jamais ! " Mais si tu dis " c'est pas la peine de te convaincre parce que je crois que tu as raison que c'est pas sûr, que ça boîte par rapport au reste, que ça pourrait être mieux, que ça sonne peut-être pas joliment, travaillons sur ce truc-là ". Alors... Ça, ça m'arrive souvent.

Mais il n'est pas du tout dictatorial. Il a un respect des auteurs, c'est certain. Toutefois, est-ce qu'il parle à Jean-Claude et à moi de la façon dont il parle à Etienne parce qu'ils travaillent depuis beaucoup plus longtemps ensemble et qu'ils ont des rapports différents ? Ça je ne sais pas parce que je n'ai jamais assisté à une de leurs discussions. Avec moi, à chaque fois qu'il y a un truc qui coince, j'ai remarqué qu'il me le dit avec diplomatie. En tout cas jamais du style " la septième ligne, arrête, n'y pense même pas ! " Non, c'est " éventuellement que, peut-être, qu'est-ce que tu penses ? " Et puis, si ça le gêne et que ça devient une chanson à succès, qui va être le mec condamné à la chanter mille fois dans sa vie ? C'est pas moi. Donc, il faut aussi faire plaisir à son chanteur parce que s'il y a un mot pour lequel il se dit " il arrive le mot, il arrive...", ça lui fout tout son spectacle en l'air mille fois. Donc il faut, non pas être modeste - comme Roda-Gil par exemple, non ?- mais simplement faire plaisir à son auteur, parce que si l'auteur t'aime, tu dois l'aimer aussi.

M. R. s'adressant au public : Est-ce que vous avez encore quelques questions à poser ?

Question d'un membre du public : Est-ce que vous vous intéressez à ce que font les autres auteurs ? Est-ce que vous avez une curiosité à leur égard ?

D. Mc N. : Oui, il y a eu une curiosité. Il y a d'abord eu ce qui m'a amené à chanter, parce que je ne voulais pas être interprète. La raison pour laquelle j'ai chanté mes chansons, c'est que personne n'en voulait ! C'était simple, je n'avais pas le choix. Et puis, j'ai commencé à lire des paroles. Quand j'étais plus jeune les paroles n'étaient jamais écrites sur les pochettes, que ce soit Brassens que ce soit Nougaro, il fallait s'accrocher. Puis, on a commencé à publier les poètes d'aujourd'hui chez des gens comme Seghers. On découvrait toutes sortes de mots coupés en morceaux et de jeux avec les mots. Quand je me suis lancé à faire des paroles moi-même, je n'ai plus écouté ce que faisaient les autres pour ne pas subir d'influences. Je continuais à écouter les aînés - Nougaro, Gainsbourg et quelques autres - mais je n'écoutais pas forcément les gens de ma génération. Par exemple, j'ai mis presque deux ou trois ans avant de vraiment écouter Alain Souchon, parce qu'en entendant une chanson à la télé j'ai dit " je vais me prendre une claque, il ne faut pas l'écouter ". Comme je n'écris pratiquement plus que des bouquins, plus de chanson, maintenant j'écoute de nouveau les gens. D'abord, parce que je suis trop vieux pour avoir des influences, ensuite parce que ça m'intéresse de voir si par hasard, éventuellement, quelque part, j'en ai eu sur de jeunes auteurs...

Intervention d'un membre du public : Les autres ont une influence, je confirme, et on peut très bien produire des choses et ne pas pouvoir se les accaparer.

D. Mc N. : C'est évident. J'ai écrit deux ou trois lignes entières que des gens comme mon voisin qui connaissent par cœur toutes sortes de chanteurs, ou comme Maxime qui connaissent vraiment tout Brassens, ont reconnu. Maxime m'a dit " ça, c'est une phrase de Brassens ". Je lui ai demandé " tu es sûr, toute la phrase ? " Il m'a répondu " oui, toute la phrase ". Et hop, elle était venue là. Aussi, Brassens a écrit *Vélo volé* que j'ai mis dans *Hollywood*. Alors Maxime m'a dit " ça, ça appartient à Brassens, *Le vélo volé* ". Et Higelin a dit " pardon, pardon, pardon ! 1937, Charles Trenet, *Vélo volé* ! " Ça vous étonne, mais je ne pense pas qu'il y en ait un qui ait copié par-dessus l'épaule de l'autre. Mais quand je parlais d'influence, c'est que quelquefois, j'entends une phrase qui est vraiment influencée par la façon dans laquelle je l'aurais écrite, et là ce n'est pas une influence de phrase, c'est une influence de forme.

Question d'un membre du public : Est-ce que vous revendiquez un style d'écriture ?

D. Mc N. : Oui, oui.

M. R. : Je ne pense pas que ce soit tellement à l'auteur de revendiquer ça. C'est plutôt aux regards extérieurs, après coup, de dire " ça c'est le style de untel "

D. Mc N. : Mais je le revendique dans le sens où si je me relis et que je vois un truc qui ne me correspond pas, alors là je me dis " ça ne va pas, ça ". Si jamais je fais un truc faiblard, disons vingt-six lignes et que la vingt-septième est faiblarde par rapport aux autres, je le sens tout de suite ça.

Intervention d'un membre du public : Ça c'est une exigence d'auteur

D. Mc N. : Non, je sens que dans mon rang de pommes de terre, il y a un plan de radis qui s'est fourré. Je ne sais pas si tu as essayé de faire une frite avec des radis ?

M. R. : C'est moins bon !

D. Mc N. : J'ai jamais essayé !

M. R. : D'autres questions ?

Question d'un membre du public : J'aurais voulu savoir si vous connaissiez Linda Lemay et ce que vous pensez de la manière dont elle écrit ?

D. Mc N. : J'avoue que je ne connais pas.

M. R. : Linda Lemay ? C'est une canadienne.

D. Mc N. : Je connais le nom...

M. R. : Pour te resituer, quand tu étais dans le jury du Festival d'été à Québec, elle était dans la programmation

D. Mc N. : Eh oui, mais ce soir-là j'écoutais Les Indiens de Oumbocko.

M. R. : Ben attends, t'es resté quinze jours là-bas. M'enfin, elle était dans la programmation

D. Mc N. : Oui, mais... Alors je connais.

Le spectateur : Elle écrit des chansons très belles.

D. Mc N. : En français ?

Le spectateur : Oui, en français

D. Mc N. : Non, franchement, non. Au Festival de la Chanson Francophone du Québec, il y avait tous les soirs sept ou huit trucs à voir et écouter, et toute la journée même.

M. R. : Ouais. M'enfin l'année où tu y étais, elle chantait.

D. Mc N. : Et ben oui, le nom me dit quelque chose mais...

M. R. : Non, mais je te dis cela...

D. MC N. : Mais je vous promets, je vais y remédier.

M. R. : Quelque chose à ajouter ?

J.-C. V. : Non, non. C'est très bien.

D. Mc N. : Non, pas vraiment. Si. J'espère qu'on ne vous a pas trop ennuyés. Bon, Robine a tendance à pontifier un petit peu mais, comme il le fait qu'une fois par an, on va lui pardonner

! Mais c'est agréable de rencontrer des gens parce que, si vous êtes là, c'est parce que vous aimez la chanson. Et ça, ça m'a fait plaisir. Voilà ce que moi je voulais dire.

M. R. : Voilà, à demain donc, à la même heure et au même endroit. Et merci d'être venus.