

Samedi 6 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 LUC PLAMONDON

Animée par Marc Robine

Marc Robine : D'abord, je veux vous présenter Monsieur Luc Plamondon qui mérite qu'on le remercie pour être venu nous voir et nous consacrer du temps. Ensuite, je vais essayer de le resituer, lui et son action, par rapport au parcours global de Julien Clerc. Alors évidemment, ceux qui étaient là dès la première rencontre vont entendre l'histoire pour la troisième fois, mais je vois qu'il y a aussi des visages nouveaux.

Il y a plusieurs étapes très marquées dans l'évolution du personnage de Julien Clerc. À chaque fois, ces étapes sont dues à des auteurs. Chaque auteur a projeté en fin de compte sa vision du personnage sur Julien. Et Julien est un médium assez réceptif et malléable pour avoir en quelque sorte épousé l'image que donnaient de lui ses Pygmalions successifs. C'est une des conséquences du fait de ne pas écrire soi-même ses paroles, de travailler avec des auteurs, et même de travailler avec des auteurs auxquels on confie une large part de chanson, c'est-à-dire pas une chanson de temps en temps. Ce n'est pas de la chanson de variété au sens strict du mot varié, encore qu'il y ait des albums de Julien Clerc où il y a cinq ou six auteurs sur le disque, mais ça montre bien qu'on est à la charnière entre plusieurs périodes.

Luc Plamondon : Ce sont toujours les mêmes

M. R. : Oui, mais il y en a qu'on a vu sur un disque et qui sont partis aussitôt, des gens comme Gainsbourg par exemple.

Donc pour tracer à grandes lignes le personnage de Julien Clerc, il est au départ défini par Etienne Roda-Gil et Maurice Vallet. Ceux-ci en font ce personnage un peu baroque, un peu flamboyant, qui sort juste dans la mouvance de 68, à l'époque de *Hair* et de cette espèce de perpétuelle invitation au voyage.

Après presque une dizaine d'années, Jean-Loup Dabadie infléchit un peu la vision du personnage vers quelque chose de moins baroque et de plus grand public, dirais-je, avec des chansons comme *Femmes... Je vous aime...*

Et puis, la troisième grande image qui est donnée, elle est donnée par vous. C'est l'image de ce que la presse a appelé en France "Rocker de satin", c'est-à-dire des rythmes rock avec en même temps le côté petit maillot blanc et bracelet en strass de Julien. Mais c'est pas le rocker comme Vince Taylor quand même.

Après, c'est redevenu plus flou. Il y a eu une multiplication d'auteurs. Sont apparus des gens comme Jean-Claude Vannier ou David Mac Neil. C'est ce qui fait que le personnage n'a plus été aussi facile à cerner pendant un album ou deux, jusqu'à ce que Roda-Gil revienne tout seul pour un album assez particulier qui marque un grand virage, *Utile*. Pour la première fois depuis quinze ans, tous les textes sont de Roda-Gil. Ce n'est pourtant qu'une période transitoire puisque, dès l'album suivant, il y a de nouveau tout une palette d'auteurs. On retrouve Mac Neil, Françoise Hardy et puis un nouvel arrivant, Laurent Chalumeau, qui devait venir mais qui n'a pas pu être là ce soir.

Donc vous, vous avez amené Julien vers le rock. Pourquoi ?

L. P. : C'est lui qui est venu me chercher pour aller vers le rock. Mais je vais vous dire une chose : la première fois que j'ai entendu Julien Clerc, c'était à la radio Montréalaise ; j'ai entendu une chanson de *Hair* en français, chantée par un chanteur que je ne connaissais pas. Et je me suis dit " mais qui est ce chanteur ? C'est extraordinaire quelqu'un qui chante comme cela en français. C'est un roc ". Pour moi, Julien Clerc était donc un rocker au départ.

À ce moment-là, je commençais à écrire les chansons de Diane Dufresne et quelques-unes aussi pour Robert Charlebois. Au Québec, on faisait du rock en Français ; mais en France, on ne faisait pas encore du rock en français. Peut-être alors que le premier événement rock musical en France a été *Hair*, qui a lancé Julien Clerc. Donc Julien s'est lancé avec une image de rocker. Finalement, comme ensuite il a eu sa carrière solo, il a fait ses albums avec des auteurs-poètes et il s'est créé une image de "Rimbaud de la chanson".

J'étais venu en 1973 avec Diane Dufresne. Diane avait été invitée à faire la première partie de Julien Clerc à l'Olympia. Elle était vraiment la première rockeuse-femme à chanter en français. Évidemment, ça avait beaucoup choqué le public de Julien qui était à l'époque un public très sage, un public assez BCBG même. Car Diane, qui arrivait avec ses bottes-cuissardes et un costume qu'elle avait défini comme étant quelque chose entre Jeanne d'Arc et Barbarella, avait évidemment des chansons très différentes. Les gens étaient surpris parce qu'ils l'avaient connue avec *J'ai rencontré l'homme de ma vie*, qui était la première chanson que j'avais faite pour elle. Mais on avait réalisé un album très rock, et cette chanson était une exception ! Et c'est parce que ce titre était numéro-un en France qu'on l'a invitée à faire la première partie de Julien Clerc. Elle est arrivée avec un spectacle qui était du hard-rock avant la lettre et elle s'est fait huer, mais huer, pendant trois quarts d'heure ! Alors Bertrand de Labbey, l'agent de Julien Clerc, lui a demandé de raccourcir... Non, elle faisait une demi-heure le premier soir ; il lui a demandé de raccourcir de dix minutes ; elle a rajouté dix minutes !

J'ai donc connu Julien à ce moment-là puisqu'on mangeait souvent ensemble le soir après le spectacle. Julien était très fan de Diane. Mais jamais de ma vie je n'aurais pensé qu'un jour il

viendrait vers moi pour me demander d'écrire pour lui. Sans doute que lui-même ne devait pas penser non plus, en écoutant chanter Diane, qu'il viendrait un jour vers moi. Ce qui a fait la différence c'est *Starmania* puisque, environ cinq ans plus tard, j'ai écrit *Starmania* avec Michel Berger. Et c'est après *Starmania* que Julien, vers 1980 je pense...

M. R. : 1982

L. P. : Oui, mais *Quand je joue* c'est bien avant *Lili*. Ma première chanson pour Julien c'est *Quand je joue*. Et je pense que c'est sur l'album avant *Lili*. C'est vous l'exégète...

M. R. : Je ne suis pas exégète !

L. P. : Mais, excusez-moi j'ai une mémoire de singe. D'éléphant, pas de singe... On peut dire une mémoire de singe ? Oui ?

M. R. : Oui, oui, c'est certainement avant, mais il faut que je trouve le...

L. P. : Parce que *Lili* était une chanson seule sur un album ; et la chanson s'est vendue à un million de singles

M. R. : *Quand je joue*, c'est 1980

L. P. : Voilà. J'ai pas croisé mes notes -parce que je ne garde jamais de notes là-dessus - mais je sais que c'était juste après *Starmania*. C'est une date d'ailleurs charnière. Je pense qu'on peut dire en effet que, durant toutes les années soixante-dix, Julien Clerc a été le chanteur numéro-un en France. En fait, au début des années soixante-dix, il l'était. Après, sont arrivés d'autres nouveaux chanteurs comme Maxime Le Forestier, Michel Jonasz... À la fin des années soixante-dix, sa carrière déclinait donc un tout petit peu. Il sentait qu'il avait besoin de reconquérir le public jeune, car son public avait un peu vieilli avec lui. Mais il n'avait toujours que trente ans. C'est un tournant un peu difficile pour quelqu'un qui commence sa carrière à vingt ans que de survivre comme chanteur adulte. Or lui, au lieu d'aller vers une carrière plus adulte, est allé à ce moment-là au contraire vers le rock.

Un jour, il est venu à Montréal en tournée. Il m'a téléphoné et m'a dit " j'ai fait une musique qui ne ressemble pas à ce que je chante d'habitude, c'est une musique plus rock. On a discuté avec Bertrand de Labbey - qui est son agent, son homme de confiance, son bras droit - et on a pensé te demander de faire un texte. " Il est venu chez moi, il m'a joué la musique au piano et il m'a laissé une cassette. Trois jours après je l'ai rappelé ; j'avais écrit *Quand je joue*. Il l'a enregistrée. Mais il y avait un problème : Roda-Gil avait déjà écrit des paroles sur cette musique et Julien ne lui avait rien dit. Un jour, Roda-Gil est arrivé en studio - je ne devrais pas raconter ça en public, mais bon, on est entre intimes - et a évidemment entendu Julien chanter un autre texte que celui qu'il avait écrit. Ça a été le début d'une brouille entre eux qui a duré quelques années, pour laquelle je n'étais pour rien parce que moi, si j'avais su, j'aurais demandé à Julien de prévenir Roda. Par la suite, Julien a toujours été extrêmement strict. Il a toujours prévenu chaque auteur qui écrivait un texte quand celui-ci ne passait pas auprès de lui ou auprès de Bertrand de Labbey ou du patron de Virgin ou de quelques personnes habilitées à donner une opinion. Il est arrivé, par exemple, que je réécrive une chanson pour une musique sur laquelle Gainsbourg avait déjà écrit ; ça a donné *Bambou bar* -je ne me souviens plus ce qu'avait écrit Gainsbourg. Par contre, il m'est arrivé aussi que ce soit le contraire : j'avais écrit une chanson qui s'appelait *Plus chaud sous la peau* qui n'a pas été

acceptée, et c'est Françoise Hardy qui a écrit *Mon ange* sur la même musique. Mais j'avais été prévenu.

Dans notre métier de parolier, c'est une chose très courante que les chanteurs prennent une musique et la donnent à parler à deux ou trois auteurs en même temps. C'est terrible parce qu'il y a cinquante mille auteurs à la SACEM mais on a l'impression qu'on est juste cinq ou six dans le métier. Les chanteurs s'imaginent qu'on ne se connaît pas mais, on se connaît tous évidemment, et on se croise... et on se parle ! Je ferme la parenthèse !

Quand je joue a donc été la face B d'un single d'une chanson écrite par Dabadie qui s'appelait *Ma doudou*. Comme les radios ont adoré *Quand je joue*, elles ont retourné le single. Ça a encouragé Julien à me demander d'écrire de nouveau pour lui sur l'album suivant, mais toujours une chanson exceptionnelle, c'est-à-dire un rock'n roll qu'il avait fait. Il m'a téléphoné et il m'a envoyé la musique sur une cassette par la poste. Je me souviens avoir écrit en patinant, l'hiver à Montréal. Il y a une patinoire pas loin de chez moi ; je patinais beaucoup à l'époque. Ça a donné *Lili voulait aller danser*. Je lui ai donné le texte au téléphone. À ce moment-là, il vivait avec Miou-Miou qui a adoré la chanson. C'était toujours très important pour Julien que la femme avec qui il vit ou vivait, et ses filles aussi quand elles ont grandi, lui donnent un avis. Il avait besoin d'être rassuré par au moins sept ou huit personnes. Ce qui est bien aussi. D'ailleurs, c'est ce qui l'a construit - il y a des gens qui ne demandent l'avis de personne - et ça explique, je pense, que Julien a fait tout au long de sa carrière des chansons populaires sans tomber pour autant dans des chansons qui ne lui auraient pas plu à lui. Il fallait d'abord que lui aime au départ ; ensuite il fallait que la chanson passe le test auprès de quelques personnes. Il faut dire aussi que quand un chanteur fait un album, il enregistre dix chansons ou douze alors que, souvent, il en a quinze ou vingt. Donc il y a un choix qui doit se faire et il y a forcément des chansons qui sont à laisser de côté.

Julien est quelqu'un qui aime l'écriture, évidemment. Il a fait sa licence de lettres. Quand il met un texte en musique et qu'il y a un sens du phrasé du texte, c'est pas quelqu'un à qui on a besoin de dire comment chanter le français en studio, c'est sûr. Mais il m'a toujours demandé de venir en studio quand il enregistrait une de mes chansons, car il aime bien avoir l'auteur.

C'est formidable ce que vous venez de dire en parlant de l'importance que les auteurs ont eue dans la carrière de Julien. Toutefois cette importance, il l'a voulue. Quand vous dites qu'on était des Pygmalions, c'est pas tout à fait le mot parce qu'il a toujours été vers les auteurs et toujours attiré les auteurs à lui. Mais c'est vrai que trois ou quatre d'entre nous avons eu une espèce d'influence, même sur le style de sa musique, au travers des textes qu'on écrivait pour lui.

Moi, j'ai été son parolier rock. C'est une période qui a duré sept-huit ans, à partir de 1980. Il y a eu *Quand je joue*, *Lili voulait aller danser* et ensuite *Cœur de rocker*. À chaque fois il me disait, comme pour *Lili voulait aller danser* " Miou-Miou adore la chanson ". Bon, quand il me disait cela, je savais qu'il allait enregistrer. *Cœur de rocker*, c'était Coluche qui était fou de la chanson ; lui doutait. Pour *Cœur de rocker* d'ailleurs, ça s'est passé d'une façon presque unique dans ma carrière parce que ça m'est arrivé une autre fois, par hasard. J'avais écrit ce texte en pensant à Julien. Mais je ne lui avais pas encore montré et ne lui en avait pas encore parlé. Je me souviens, je l'avais écrit à Paris dans ma cuisine ! Un soir, le téléphone a sonné. C'était Julien qui était en tournée et qui me dit " écoute, je viens de composer une musique. Elle est rock. Je voudrais bien te la jouer. Je vais passer à Paris tel jour". Moi je réponds " c'est drôle parce que moi je viens de t'écrire un texte que j'aimerais bien te montrer ". On

s'est retrouvé dans l'après-midi chez lui. Il m'a joué la musique. Ça marchait exactement avec le refrain " Avec mon cœur de rocker / J'ai jamais su dire je t'aime ". C'était exactement la mélodie découpée comme il fallait. J'ai un peu retravaillé les couplets pour les rentrer sur la musique, mais au bout de deux heures la chanson était finie. Après, il a eu une longue hésitation pour savoir s'il allait la chanter ou pas, l'enregistrer ou pas. Et un jour, il m'a dit " Coluche est fou de la chanson, il m'a convaincu de la faire ". Donc il a sorti cette chanson en single, mais entre deux albums. Et c'est une chanson qui a vendu presque un million de singles et qui s'est retrouvée sur beaucoup de compilations et de live. Mais elle ne faisait pas partie d'un album. Sur l'album suivant, j'avais fait *La fille aux bas nylons* qui a aussi été numéro-un. Mais j'ai fait quelques autres chansons qui sont passées totalement inaperçues aussi. Au total, j'ai dû faire une douzaine de titres pour Julien.

M. R. : Une chanson sur les robots...

L. P. : *Les robots qui dansent, Bambou bar, L'enfant au walkman* -qui avait été un single, mais qui a été la dernière chanson. Il y avait aussi une chanson qui s'appelait *Week-end*...

M. R. : *Barbare*

L. P. : Oui, que j'aimais beaucoup. *Barbare* et *Avoir quinze ans* sont des chansons que j'aime beaucoup, mais... Bon... Il les a chantées dans ses spectacles. Enfin, c'est toujours comme cela. De toute façon, j'ai une bonne moyenne sur les douze !

L'enfant au walkman est une chanson que j'aimais bien aussi mais qui a été complètement décriée. À Montréal, au Québec, ça a été numéro-un, les gens l'adoraient. Mais ici, en France, je pense que ça avait choqué tout une partie du public de Julien que je sois devenu son parolier. Ça a choqué une partie de ses auteurs aussi. La plupart est restée présente, sauf Roda qui s'est effacé. D'ailleurs les fans purs et durs du Julien Clerc des débuts, des dix premières années, ont déjà eu du mal à accepter Jean-Loup Dabadie quand il a fait *Femmes... Je vous aime* et même *Ma préférence* qui étaient des chansons plus populaires et d'une écriture moins... J'utilise le mot poétique mais...

M. R. : Moins baroque

L. P. : Mais j'aime beaucoup cette citation de Cocteau qui disait " être poétique est le contraire de la poésie ". Dabadie est un auteur que j'aime beaucoup. Il écrit des chansons avec des mots simples. Il en a fait peu, mais il en a fait de très grandes.

Donc ceux qui avaient déjà eu du mal à accepter Dabadie, et même d'autres qui avaient accepté Dabadie mais qui n'étaient pas prêts à aller jusqu'à accepter Julien Clerc faisant du rock et chantant à Bercy devant quinze mille jeunes qui font " avec mon cœur de rocker ", - ça a amené à Julien une nouvelle génération puisqu'il a rempli Bercy quinze jours avec quinze mille personnes par soir, qu'il a fait une tournée fabuleuse et qu'il a fait des ventes de disques comme il n'avait jamais fait dans sa vie - cette partie de son public et une partie surtout des médias qui l'avaient soutenu et aimé, se sont un peu retournées contre lui.

Après, il est revenu dans les années quatre-vingt-dix à ses premières amours, jusqu'à faire ce show complètement acoustique qu'il fait maintenant. Mais moi je réponds toujours à cela ce que je vous ai dit tout à l'heure : " la première fois que je l'ai entendu, j'ai entendu un rocker ; donc il avait un cœur de rocker... "

C'est une longue réponse à votre question. C'était quoi votre question au fait ?

M. R. : Je crois que ce serait peut-être bien qu'on essaye de préciser un petit peu ce qu'on entend par rocker parce que ce n'est pas sûr qu'on entende tous la même chose

L. P. : C'est sûr qu'on n'entend pas forcément la même chose déjà entre le Québec et la France.

M. R. : Déjà entre le Québec et la France...

L. P. : On a un sens beaucoup plus général au Québec qu'ici

M. R. : Quand Julien arrive dans le monde de la chanson avec son premier disque - on est en soixante-huit - l'histoire du rock'n roll en France est déjà définitivement écrite et est déjà définitivement terminée puisqu'elle dure grosso modo deux ans : 1960-1961-1962.

L. P. : Non mais là, vous parlez de rock'n roll à la Presley. Vous parlez de rock'n roll. Vous ne parlez pas du rock. Il ne faut pas confondre. La rock music a commencé avec les Rolling Stones. Ce que faisaient Johnny Hallyday et Sylvie Vartan, c'était du rock'n roll. C'était Elvis Presley. Et ça, c'était de 1955 jusqu'aux Beatles. À partir des Beatles on tombe dans la rock music, ce que vous appelez la pop music en France à cette époque-là. Je me souviens quand je discutais avec Michel Berger, il me parlait de la pop music. Pour moi, la pop c'était de la chanson légère. En France, la pop music c'était Pink Floyd. Mais nous on appelait ça le rock parce qu'en anglais c'était "the rock music"

M. R. : C'est là où je dis qu'il faut se mettre d'accord sur les termes.

L. P. : Ouais, ouais

M. R. : Effectivement, ce que Berger appelait pop music - Michel Berger avait fait une thèse dont le thème était *L'esthétique de la pop music* - englobait tout ça. Mais même quand en France arrive ce que moi j'appelle le rock, et pardon de ne pas être de votre avis...

L. P. : Vous voulez que je vous fasse rire ? Un jour, Michel Berger m'a dit " mais tu ne peux pas faire un opéra-rock avec moi et écrire pour Julien Clerc ! " J'ai demandé " ah bon ? Mais pourquoi donc ? " Il m'a répondu " parce que Julien est un chanteur de variétés ". Alors je lui ai rétorqué " et France Gall, qu'est-ce qu'elle est ? "

M. R. : Et lui, qu'est-ce qu'il était de toute façon ? Et Véronique Sanson ?

L. P. : On n'est pas filmé par la télévision ?!!

M. R. : Mais, même à l'époque où Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Les Chaussettes Noires... amènent le rock en France, le vrai rock américain est déjà terminé puisque Presley est parti faire son service militaire. Et cette espèce de musique qui était une musique de révolte au départ devient une partie composante de l'esthétique de la musique populaire.

L. P. : Absolument. D'ailleurs, alors qu'il était au début le chanteur de rock'n roll qui cassait tout, Johnny Hallyday est devenu dans les années soixante un chanteur de variétés qui reprenait tous les tubes de la chanson pop américaine. Quand Julien Clerc est arrivé dans les années soixante-dix, il a pris la place. Johnny s'est laissé pousser les cheveux et a voulu être un chanteur hippy. Avec le succès de *Hair* en effet, tout d'un coup, toute cette école du rock'n roll des années soixante s'est trouvé complètement démodée et Julien a été un peu le porte-parole d'une génération pendant quelques années.

M. R. : Mais cette musique qui a été à la mode en France au lendemain de 68, à l'époque de *Hair*...

L. P. : Oui c'est vrai, avec mai 68, bien sûr

M. R. : ...était une musique qui se revendiquait anti-rock'n roll, enfin anti-image du rock'n roll parce que l'image du rock'n roll avait ce double aspect américain : on criait dans les rues " US, go home ! " d'une part et il y avait cette notion de "trust", d'"industrie" d'autre part.

L. P. : C'est quand même amusant que ce soit avec la première comédie musicale rock américaine que vous ayez revendiqué l'anti-rock et l'anti-Amérique ! Excusez-moi de vous dire ça, mais vu de l'extérieur ça fait assez rire ! Car *Hair* est quand même considéré comme le premier rock music-hall

M. R. : Ouais

L. P. : Hein ?

M. R. : Ouais

L. P. : C'est la première comédie musicale rock. D'ailleurs, ça a été créé en 68 aux Etats-Unis. Donc, là on joue sur des termes qui ont des sens différents en anglais et en français, et même différents entre le Québec et la France.

Mais je vous laisse finir votre propos...

M. R. : Pour répondre à ce que vous venez de dire, ça peut effectivement faire sourire que ce soit avec une comédie musicale rock américaine qu'on s'en prenne et au rock et à la politique américaine. Mais c'est à travers les chansons de Bob Dylan qu'on s'en est pris aussi à l'image et à la politique de l'Amérique. En fin de compte, les idées qui sont développées aux États-Unis finissent toujours par arriver en France avec, on dit avec dix ans de retard mais ça n'est plus vrai...

L. P. : Non, non. Hélas !

M. R. : ... quelques années après.

L. P. : Parce que si Elvis Presley était arrivé en France aussi vite que Michael Jackson, il n'y aurait pas eu Johnny Hallyday. Johnny Hallyday a pu prendre sa place ici pendant quelques années parce qu'Elvis n'est jamais venu en France. Aujourd'hui, quand Michael Jackson sort, il n'y a pas, c'est Michael Jackson ! Maintenant, tout sort en même temps partout. D'ailleurs, on ne fait plus d'adaptation des hits américains.

M. R. : Oui

L. P. : Dans les années soixante, la plupart des tubes de Johnny Hallyday, de Sylvie Vartan et des chanteurs de cette époque-là étaient des adaptations de succès américains. Ça a cessé de se faire dans les années soixante-dix justement quand est arrivée toute une génération de chanteurs dont Julien Clerc était le premier. Il a été suivi par beaucoup d'autres, dont plusieurs sont encore là.

M. R. : On trouve aussi plus facilement les disques originaux de nos jours. Il suffit de lire les interviews données justement par des gens de la génération d'Eddy Mitchell, ils disent tous " on a découvert cette musique avec les premiers 45 tours que nous passaient les G.I. qui travaillaient dans les bases militaires "C'était presque un parcours initiatique d'avoir ces disques. Maintenant, ça va même encore plus vite que le disquaire puisque le dernier Bowie était sur Internet - donc dans le monde entier, dans le pays le plus reculé s'il y a un ordinateur - quinze jours avant même qu'il soit pressé par sa maison de disques et ce, avec l'accord de celle-ci. Ça change tout.

Donc, l'image rock de Julien a été une image quand même atténuée, c'est pas Le Rocker.

L. P. : Non. C'était dans le sens général où, dans les années quatre-vingt, on a commencé à parler de rock music. Il y avait des radios rock. Pour moi, la musique rock débute avec les Beatles et les Rolling Stones, au moment où je commence moi-même à écrire des chansons. Et ça a duré jusqu'à aujourd'hui. Ça dure encore. Ça a été précédé par le rock'n roll qui a été le début du rock quand même. C'est donc la musique des cinquante dernières années. Mais la musique rock en soi, c'est plutôt la musique des quarante dernières années, précédée par le rock'n roll, qui a été précédé par le blues, et lui par le rythm'n blues... De toute façon, ce ne sont que des termes. Et c'est vrai, vous l'avez dit tout à l'heure, que Julien Clerc était le rocker... Comment avez-vous dit cela ?

M. R. : "Le rocker de satin"

L. P. : Oui, c'était le rocker élégant comme en anglais il y a eu l'expression "glam rock" pour désigner le rock glamour de David Bowie et Elton John. Le mot rock fait référence à tout ce qui s'est passé à partir du milieu des années soixante.

En France, votre référence c'est mai 68. Mais aux Etats-Unis, c'est la guerre du Vietnam, c'est San Francisco. Moi, j'ai vu *Hair* à San Francisco. C'était extraordinaire parce qu'on sortait de la salle où on venait de voir le spectacle, le théâtre était dans le quartier de Haight Ashbury où il y avait des dizaines de milliers de hippys, et le spectacle était encore dans la rue parce que les gens étaient dehors exactement comme ceux qu'on venait de voir sur scène. En Angleterre, évidemment, il y a eu les Stones et tous ceux qui ont suivi. Il y a eu Carnaby Street, "Swinging London". A Montréal, il y a eu l'Expo 67 où tout à coup Montréal est devenue une ville moderne. C'est vrai que la fin des années soixante a été le début d'une contre-culture qui a influencé pratiquement toutes les années soixante-dix.

M. R. : Vous étiez à Montréal à la fin des années soixante ?

L. P. : Ben, j'ai été un peu partout. J'ai été un an à Londres en 66-67. J'ai été ensuite à San Francisco et à New York, puis à Montréal. En 69-70, Charlebois a fait *Lindberg* qui a été, on

peut le dire, la première chanson rock en français. Ça a été un titre charnière dans l'histoire de la chanson québécoise et même plus généralement dans l'histoire de la chanson francophone. Evidemment, comme Montréal est en Amérique du Nord, l'influence de toute la musique rock anglo-saxonne est intervenue tôt. Si vous voulez, on a fait du rock en français avant les français et les Français en ont fait à leur tour.

Mais c'est vrai que quand Julien commence à chanter du rock avec *Quand je joue*, c'est un chanteur qui s'approprie un style entre autres styles. Il ne s'est pas transformé du jour en lendemain en quelque chose d'autre.

J'ai été un peu aussi le responsable à un moment donné de la transformation de Catherine Lara qui était quand même une interprète qui chantait des titres très acoustiques, avec beaucoup de cordes, et qui jouait du violon. Tout d'un coup, elle a également voulu faire du rock au sens large. J'ai fait deux albums avec elle à ce moment-là. Elle m'a appelé pour cela, comme Julien m'avait appelé pour cela. Ce n'est pas moi qui suis venu leur dire "vous devriez faire ça, au lieu de faire ce que vous faites". Ils m'ont contacté pour aller vers un public plus jeune, pour renouveler leur répertoire et aussi, je crois, parce que c'était en eux un goût profond de faire des choses car ce sont des gens qui écoutaient toute la musique rock américaine ou anglaise. Berger avait des racines classiques ; sa mère était une grande pianiste classique. Catherine Lara était premier prix de conservatoire. Julien venait du monde des lettres. Mais, tous avaient écouté la musique anglo-saxonne, sans tenter pour autant de l'intégrer à l'époque à ce qu'ils faisaient. C'est Berger qui a été le premier à le faire en France justement. Par la suite, autour de 1980, beaucoup de chanteurs sont allés dans cette voie. Et d'autres sont arrivés évidemment, qui les ont bousculés et peut-être poussés car je pense que lorsque les Cabrel et Goldman sont apparus, le paysage musical français a beaucoup été modifié. Ceux qui étaient restés fidèles à une mélodie française ont tenté d'aller vers une mélodie plus rock -je n'aime pas dire des mélodies anglo-saxonnes, ça ne veut rien dire.

M. R. : Justement, par rapport à ces images différentes données de Julien, Roda-Gil, lui, a toujours considéré et affirmé que Julien était un chanteur latin.

L. P. : Oui, latin. Mais là encore, pas dans le sens qu'on prête aujourd'hui à la musique latine qui comprend la musique de Cuba et la musique d'Amérique du Sud ; un chanteur latin européen.

M. R. : Oui, mais là-dedans il enveloppe *Loco*, c'est-à-dire des choses qui sont un peu sud-américaines

L. P. : Ah mais non, ça c'était plutôt les Antilles chez Julien. Julien avait son côté antillais.

M. R. : C'est ce que j'allais dire. Après, il y a eu cette image antillaise qui a été donnée avec des chansons comme...

L. P. : *Mélissa* surtout

M. R. : *Mélissa* ou *Hélène*

L. P. : Ça, curieusement, c'est David Mac Neil qui a exploité la fibre antillaise chez Julien pour lui faire chanter...

M. R. : Et Vannier un peu, avec des chansons comme *Petits pois lardons*

L. P. : Vannier, après.

M. R. : Mais vous faites dire à Julien dans une chanson “ Quand on est musicien, on est américain ”

L. P. : “ si on vit aujourd’hui ”

M. R. : Ouais

L. P. : *Quand on est musicien*

On est jamaïcain

Et si le cœur vous en dit

Quand est musicien

On est américain

Si on vit aujourd’hui

C’est ce que voulait dire être musicien en 1980 : un compositeur ne pouvait plus ignorer la musique américaine ou anglaise. La musique est mondiale. De même, à d’autres moments, on n’a pas pu ignorer que Mozart avait existé ou qu’ensuite Beethoven avait existé. Chaque grand compositeur apportait quelque chose. On a retenu un grand compositeur par époque, mais ils étaient beaucoup à faire le même style de musique. Il y a des époques dans la musique comme il y a des époques dans la peinture, comme il y a des époques dans la littérature. Il y a un moment où l’on ne peut pas ignorer ce qui se fait ailleurs dans le monde même s’il ne s’agit pas de copier.

Vous savez, Trenet et la Grande Mireille - qui était là avant Trenet et qui est morte l’an dernier ou il y a deux ans - ont été extrêmement influencés par le jazz américain. Ils sont tous deux allés à New York dans les années trente. C’est le début de la grande chanson française. Avant, il y a eu la chanson 1900 avec bien sûr Aristide Bruant et Yvette Horner, mais il y a toujours eu des influences musicales de l’extérieur. Dans la musique italienne, on peut noter aussi que les Italiens qui marchent en ce moment dans le monde, les Zuchero et compagnie, se sont également approprié la rock music en gardant leur sens mélodique italien. Et je crois que c’est cela que Julien a réussi en français quand on faisait des chansons ensemble : s’approprier la rock music tout en continuant de chanter des mélodies qui avaient une saveur latine, comme le dit Roda-Gil. Mais là, je parle de saveur latine dans le sens européen, comme les mélodies de Richard Cocciante sont complètement latines dans le sens où elles sont italiennes. En Espagne, le groupe Mecano chante des mélodies qui sont très latines aussi, tout en faisant du rock. Donc il y a, je pense, une mélodie qui ne doit pas se perdre. Julien est un de ceux qui ont justement perpétué le sens de la belle et grande mélodie française qui colle au texte, qui se phrase avec le texte et qui descend aussi bien de Debussy que de Charles Trenet ou d’Aznavour. Il y a un côté Aznavourien chez Julien. Mais Aznavour lui-même a utilisé ses influences arméniennes dans sa musique tout comme des influences de la chanson américaine des années quarante-cinquante, cette chanson américaine d’avant Presley

M. R. : La chanson qui swinguait

L. P. : Oui, une chanson qui swinguait, celle de Gershwin ou de Cole Porter. Même Berger avait une adoration pour Gershwin.

M. R. : Il avait été ami d'ailleurs avec Ira Gershwin, le frère de George Gershwin, qui était le parolier de la bande. Il l'avait rencontré quand il était assez jeune lors d'un voyage aux Etats-Unis

L. P. : Il avait étudié l'Anglais à Boston où il habitait chez des gens qui étaient les voisins d'Ira Gershwin. Il avait donc très bien connu Ira Gershwin -on parle de Berger ici, pas de Julien.

M. R. : Pour Charles Trenet - vous parliez de ses influences et de celles de Mireille qui est également allée aux Etats-Unis -, une de ses influences importantes tient au fait que sa mère a habité Berlin à une époque et qu'il a découvert là la chanson de Kurt Weill, de Brecht...

L. P. : Ah, ça je ne le savais pas

M. R. : Il a passé un ou deux ans à Berlin. Ça a donc été quelque chose qu'il a également rapporté et qu'il a mélangé avec le swing, justement, ce qui fait que sa musique n'a jamais été une pâle copie de ce qui se faisait aux Etats-Unis

L. P. : Donc David Bowie n'est pas le seul à s'être influencé de Berlin, Charles Trenet l'avait fait avant lui... Charles Trenet a tout fait avant tout le monde !

M. R. : Avant de demander si des gens ont des questions, je voudrais vous en poser une dernière : vous avez écrit des chansons pour un certain nombre de chanteurs qui ont eu de grands succès avec ces titres. Mais, assez curieusement quand même, la majorité du public vous connaît pour des chansons qui n'ont pas forcément été écrites pour un chanteur au sens où Julien Clerc est un chanteur, mais pour des spectacles où, à la limite, ça aurait pu être un autre chanteur qui interprétait le titre. D'ailleurs ces spectacles, comme *Starmania*, ont été repris et leur distribution a changé.

L. P. : Les chanteurs changent déjà dans *Notre Dame de Paris*. Et ça marchera tout autant.

M. R. : Ce sont du coup des chansons qui sont beaucoup moins personnalisées par rapport à une star. Pour vous, quelle est la différence entre ces deux cas ?

L. P. : C'est sûr que lorsqu'on écrit pour un interprète, on lui fait quelque part un peu du sur mesure, bien qu'il me soit arrivé d'écrire une chanson pour quelqu'un et qu'elle soit chantée par quelqu'un d'autre.

J'ai écrit une fois une chanson pour Diane Tell qu'elle n'a pas voulu chanter. Elle m'a dit : "c'est pas du tout moi". Je lui ai répondu " ah bon, c'est bizarre parce que je l'ai écrite en pensant à toi ". Je l'ai alors proposée à Catherine Lara sans lui dire, évidemment, que je l'avais écrite en pensant à Diane Tell parce qu'elle ne l'aurait jamais chantée. Quand je l'ai apportée à Catherine Lara, elle m'a dit " oh, c'est formidable comme tu me connais, c'est complètement moi cette chanson ! " Après Catherine en a fait sa chanson et s'est complètement identifiée à elle. Donc vous voyez, c'est trompeur.

Il arrive aussi que des chanteurs marquent de façon très importante des chansons qu'on écrit pour des comédies musicales. C'est l'exemple de *SOS d'un terrien en détresse* qui a vraiment été marquée par Balavoine, comme *Le blues du businessman* a été marquée par Claude

Dubois. Mais il y a eu énormément de reprises et ce sont finalement les chansons de *Starmania*, elles existent en dehors des interprètes qui ont créé les rôles.

Il faut dire aussi que les chansons qu'on écrit pour des stars sont rarement reprises. C'est dommage. J'aime bien Les Restos du Cœur parce qu'ils ont renoué avec la tradition de reprendre justement des chansons et de les faire chanter par d'autres. Je trouve ça formidable. Leur influence a même été telle que *Taratata* l'a fait et que maintenant *Les années tubes* le font aussi. Mais c'est vrai qu'il y a eu une période dans les années soixante-dix/quatre-vingt où on ne touchait pas à la chanson d'un autre, alors que c'était avant une tradition aux Etats-Unis de reprendre les chansons des autres.

M. R. : Qui reste vivante d'ailleurs

L. P. : Oui, qui reste vivante

M. R. : Surtout dans le Country

L. P. : Dans le country, la pop... Barbra Streisand, quand elle aime une chanson, elle ne se gêne pas : elle la prend et elle la chante, elle ne se fait pas d'état d'âme à savoir si elle ne va pas piquer une chanson à quelqu'un. Ici, en France, il y avait comme une mentalité de "je ne vais pas piquer la chanson de ma copine ou de mon copain". Heureusement, c'est en train de changer de nouveau. Personnellement, j'ai écrit dans les années soixante-dix tout un répertoire pour Diane Dufresne qui représente sept albums. Ces chansons étaient intouchables parce que Diane était une telle géante que personne n'osait la reprendre. Et puis, tout à coup, il y a eu au Québec une génération de jeunes chanteurs et surtout de jeunes chanteuses qui s'est mise à interpréter les chansons qui avaient été créées par Diane.

Je sais que les chansons qu'a chantées Julien sont beaucoup jouées maintenant dans les pianos-bars, les karaokés. Mais elles ont rarement été reprises par d'autres. Ceci prouve qu'il est un grand interprète, qu'il a marqué ses titres et que les autres craignent de reprendre une chanson emprunte de sa griffe. Car c'est un extraordinaire interprète, avec un style bien à lui. Ce qui est beau, d'ailleurs, c'est qu'il a réussi à faire aujourd'hui la synthèse entre tous les styles qu'il a chantés. Son show du Palais des sports - je ne parle pas du spectacle acoustique avec deux musiciens qu'il fait en ce moment - était une parfaite illustration du fait que pouvaient se côtoyer ses chansons du début des années soixante-dix avec les chansons rock de ma période et les chansons plus récentes de différents auteurs parce que, au bout du compte, c'était le répertoire de Julien Clerc. On dit "une chanson de Julien Clerc" comme on disait une chanson de Diane Dufresne.

D'ailleurs, à un moment donné, ça m'a énervé qu'on me présente depuis dix ans comme le parolier de Diane Dufresne, j'ai voulu écrire pour d'autres. Et maintenant, on me présente davantage comme auteur de comédies musicales que comme parolier. C'est vrai que je fais de moins en moins de chansons pour des chanteurs. Dans les dix dernières années j'en ai fait très peu ; j'en ai fait beaucoup par contre dans les vingt premières ; au total j'ai dû faire trois ou quatre cents chansons pour des interprètes. En dehors des quelques interprètes fidèles que j'ai eu comme Catherine Lara, Julien Clerc, Robert Charlebois ou Diane Dufresne, j'ai écrit pour des interprètes aussi différents que Barbara, Françoise Hardy, Ginette Reno chez nous ou Céline Dion qui fait partie des fidèles depuis longtemps.

Je ne me suis pas limité à écrire pour des chanteurs d'une image ou d'un style. Mais je n'ai jamais écrit que pour des gens qui m'ont demandé des chansons. Je n'ai jamais été proposer une chanson à personne, par pudeur je pense. En général, quand j'ai écrit pour des chanteurs, c'est parce qu'ils me l'avaient demandé. On ne sait jamais d'avance si on va être inspiré ou pas. On ne sait jamais d'avance si ça va coller. Avec Julien, ça a collé dès la première fois et ça a collé pendant huit ou dix ans. Et on est resté bons amis après quand il a fait ce retour vers une chanson plus française, plus acoustique, plus littéraire aussi certainement. On dîne ensemble et on se voit régulièrement quand il vient à Montréal. J'aimerais bien lui prouver un jour que je peux aussi écrire autre chose que du rock'n roll.

M. R. : Est-ce que quelqu'un a des questions à poser ?

Question d'un membre du public : Ça n'a rien à voir avec Julien Clerc, je préfère Michel Berger... Comment vous êtes-vous mis d'accord pour écrire l'opéra rock *Starmania* ?

L. P. s'adressant à Marc Robine : C'est hors d'ordre aujourd'hui cette question-là, non ?

M. R. : Non, non.

L. P. : T'as quel âge toi ?

Le spectateur : J'ai vingt ans.

L. P. : Ah oui, c'est ça ! Parce que j'ai dû répondre à la télévision au moins deux cent cinquante fois à la question que tu me poses. Mais il y a toujours une nouvelle génération qui vient et qui me repose cette question. Je vais te répondre parce que tu n'étais pas né quand j'ai écrit *Starmania*. J'ai eu un coup de fil de Michel Berger un jour, il était 4h00 du matin. Il s'était trompé dans le décalage horaire et m'a appelé à Montréal au milieu de la nuit. Et il m'a dit tout d'un trait : " bonjour ; je m'appelle Michel Berger ; je ne sais pas si vous me connaissez ; je suis compositeur ; j'ai entendu les deux premiers albums que vous avez faits pour Diane Dufresne ; je trouve ça formidable ; je trouve que vous écrivez la violence du monde moderne ; j'ai une violence en moi que je voudrais exprimer dans ma musique ; alors j'aimerais faire un opéra rock avec vous ". Voilà ! Ça réveille un gars ça, hein ! Ça s'est passé comme cela !

Je suis venu le rencontrer à Paris. Il s'est mis au piano et il m'a fait -*Luc Plamondon* chantonne l'air de *Le monde est stone*. Alors je lui ai dit " ah bon, c'est ça du rock pour toi ? " Et il m'a dit " oui, mais il faut que tu entendes les arrangements. C'est une mélodie classique au départ, mais je vais l'arranger ". C'est sur cette musique que j'ai écrit *Le monde est stone*. Mais avant d'écrire *Le monde est stone*, j'avais écrit :

Seul

Je marche seul

Je cherche le soleil

Au milieu de la nuit

J'ai essayé tous les mots d'une syllabe de la langue française parce qu'il y avait cette note au début. Il fallait trouver ce mot. Or, ils ont tous déjà été utilisés : "pars", "viens", "va", "vole"... Michel n'était jamais content. Il me disait " ça, un Français aurait pu l'écrire ! " -parce qu'évidemment, au départ, je lui avais demandé pourquoi moi alors qu'il y a tellement

d'auteurs en France. Et le jour où je suis arrivé avec *Stone / Le monde est stone*, il a dit “ voilà, c'est exactement ce que j'attendais de toi ”.

Et à partir de là, ça a bien été ! On est allé deux mois dans une maison au Cap d'Antibes. On en est revenu, on avait écrit *Le blues du businessman, Les uns contre les autres, Les adieux d'un sex-symbol...* Une douzaine de chansons. On était donc sûr qu'on irait jusqu'au bout du projet.

Après *Starmania*, j'ai bien sûr cessé d'être considéré comme un auteur uniquement québécois. Avant, j'avais été faire la tournée des éditeurs pour demander si je pouvais trouver du travail en France mais on m'avait dit “ ah ben non, c'est formidable ce que vous écrivez mais c'est québécois. Il n'y a pas un chanteur français qui va chanter ça ”. Or, le jour où j'ai fait *Starmania*, tous les chanteurs français m'ont téléphoné tout d'un coup. Alors, merci à Michel Berger. Et on ne parle plus de ça.

Le spectateur : Je voulais encore vous poser une question relative à *La légende de Jimmy* : ça fait maintenant un an et demi que je cherche les partitions que je ne trouve pas...

L. P. : Il y a un Song Book qui a existé. Tu cherches la partition de tout l'opéra ou des chansons principales ?

Le spectateur : De tout l'opéra.

L. P. : Ah. Ça n'existe pas sur le marché. Adresse-toi à Madeleine qui est derrière moi, c'est mon agent.

Le spectateur : Je vous remercie.

Un autre membre du public : Il y a quelques instants vous avez dit que, sans doute par pudeur, vous ne vous êtes jamais adressé aux chanteurs. Alors comment avez-vous débuté ?

L. P. : J'ai écrit des chansons de l'âge de quinze ans jusqu'à vingt-cinq ans sans les montrer à personne, en me préparant à gagner ma vie autrement. J'ai fait des études de langues modernes, je voulais être traducteur ou professeur ou éventuellement journaliste. Je voulais voyager surtout. Je n'y croyais pas, il n'y avait pas un parolier qui gagnait sa vie au Québec à ce moment-là. Je savais que ça existait en France ou aux Etats-Unis, mais je ne pouvais pas rêver d'être connu en France ou aux Etats-Unis. J'étais au Québec. Là, il y avait déjà des auteurs-compositeurs-interprètes comme Gilles Vigneault, Félix Leclerc, Jean-Pierre Ferland, mais ils ne faisaient pas de parolier leur métier, ils ne gagnaient pas leur vie avec ça.

Un jour, j'ai fait la connaissance d'un musicien qui est très célèbre chez nous maintenant, André Gagnant, et qui était déjà connu à l'époque pour accompagner plusieurs grandes vedettes québécoises. Je me suis ouvert ; je lui ai montré des textes. Il m'a dit “ ce ne sont pas des paroles de chansons, ce sont des poèmes ”. J'ai été très vexé. Alors il m'a joué une musique et m'a dit “ justement, je cherche quelqu'un en ce moment qui pourrait me mettre des paroles sur ça ”. C'était une musique qui swinguait. Et il a poursuivi “ je ne connais personne qui peut me mettre des paroles sur cette musique-là ”. Alors moi je lui ai répondu en boutade “ ce que tu veux entendre, ce sont des paroles pop comme ce qu'on entend à la radio tous les jours. Je veux bien essayer ”. J'ai pris la musique et j'ai écrit une chanson qui s'appelait *Dans ma camaro*. Il l'a donnée à un producteur de disques qui l'a donnée à un

jeune chanteur de vingt ans qui débutait et dont c'était le premier single. Il a fait un tube monstre qui a été numéro-un tout l'été. C'était en 1970.

Après, le téléphone a sonné. A l'automne, j'ai eu un coup de fil de Monique Leyrac qui était chez nous la grande diva de la chanson ; c'était notre plus grande interprète. Décrochant le téléphone un jour j'ai entendu une voix me chanter *Dans ma camaro* et j'ai bien cru reconnaître la voix de Monique Leyrac qui, évidemment, avait chanté les chansons des plus grands. J'étais très étonné qu'elle m'appelle mais j'avais déjà fait sa connaissance quand j'étais étudiant à Londres. Elle me dit alors " si tu es le garçon que j'ai connu à Londres et si tu es capable d'écrire ça, tu ne vas pas m'écrire ça pour moi -à Londres, je lui avais en effet fait visiter la National Gallery et on avait beaucoup parlé. Comme j'avais fait des lettres et de l'histoire de l'art, elle avait été impressionnée par ma "culture" et était très étonnée que j'écrive cette chanson *Dans ma camaro* tu devrais être capable de me faire autre chose ! "

Elle m'a fait débiter dans le métier en me commandant d'écrire des paroles sur des musiques classiques parce qu'elle devait faire un concert avec l'Orchestre Symphonique de Montréal. Je lui ai écrit des dizaines de textes sur des musiques de Mozart, de Beethoven, de Vivaldi. Dans la salle, le soir de la première de ce concert, il y avait Diane Dufresne et Renée Claude qui était une autre vedette québécoise pour qui j'ai écrit par la suite. Diane Dufresne est venue vers moi après le spectacle. Elle est devenue mon interprète fétiche et celle avec qui j'ai vraiment connu le succès au Québec et en France.

Après, toutes les chanteuses ont appelé. Pour les chanteurs, c'est venu plus tard. C'est venu après *Starmania* évidemment, à cause du *Blues du Businessman* et à cause de *Quand on arrive en ville*. Il y a eu Julien justement, Charlebois, d'autres encore, et plus tard les chanteurs que j'avais lancés dans mes comédies musicales qui m'ont rappelé. Donc j'ai eu de la demande dès que j'ai commencé à faire *Starmania* et que j'ai eu passé deux ans à travailler à Paris avec Michel Berger. En plus Diane Dufresne avait eu déjà deux ou trois succès en France. Alors Françoise Hardy m'a contacté, puis Catherine Lara. J'étais d'ailleurs tout étonné que ces filles-là m'appellent directement au téléphone, sans passer par une agence ou un éditeur.

Voilà, ça s'est donc passé comme ça dans mon cas. Evidemment, les jeunes qui commencent aujourd'hui me disent " c'était facile pour toi, tu les connaissais tous ! " Mais je ne les connaissais pas ; je n'étais pas du tout dans ce métier-là. Mon père était paysan, éleveur de chevaux, et complètement illettré. Il n'y avait pas de livre à la maison. Il n'y avait pas de piano. Il y avait juste ma mère qui chantait en faisant la cuisine. Mais j'ai grandi ensuite à Québec, au collège des Jésuites et au séminaire où on m'a envoyé pour faire prêtre. Et j'ai écrit *Notre Dame de Paris* plus tard... Alors peut-être que...!

M. R. : Parmi les auteurs de Julien, très curieusement, il y en a un certain nombre qui n'a jamais eu l'idée de chanter lui-même - comme Roda-Gil ou Maurice Vallet - et il y a une autre partie qui se constitue de chanteurs comme Maxime Le Forestier, David Mac Neil, Jean-Claude Vannier, Alain Souchon qui se sont mis à écrire plus tard en outre pour lui.

L. P. : Comme Serge Gainsbourg

M. R. : Vous, vous avez essayé de chanter ? Vous avez essayé de faire de la musique ? Vous avez mis des poèmes ou des textes en musique ?

L. P. : Non. Celui qui a essayé de chanter parmi les auteurs de Julien et qui essaye toujours, c'est David Mac Neil, qui chante très bien d'ailleurs. Et je crois qu'il aurait dû, et voulu, faire une carrière de chanteur mais qu'il ne l'a jamais prise suffisamment au sérieux. D'ailleurs, il fait sa carrière d'auteur aussi très en dilettante ; il fait juste deux ou trois chansons par an.

M. R. : Enfin, il a quand même fait sept ou huit albums.

L. P. : Ouais. Il a aussi écrit des romans. Il a fait de beaux albums mais il n'a pas, je pense, fait ce qu'il fallait pour que ça marche.

M. R. : Il est très mal à l'aise sur une scène.

L. P. : Ah ? Je ne l'ai jamais vu sur scène.

M. R. : Il est physiquement mal à l'aise

L. P. : On est pas là pour faire de la critique

M. R. : Non, ce n'est pas de la critique parce que le public est content, mais c'est lui qui est mal à l'aise...

L. P. : Oui, mais Alain Souchon est très mal à l'aise sur scène, ça ne l'empêche pas de marcher

M. R. : ...donc il ne veut pas renouveler l'opération

L. P. : Est-ce qu'il y a quelqu'un de plus mal à l'aise qu'Alain Souchon sur scène ? Et pourtant, il vend des disques et remplit les salles. Il y a eu beaucoup de chanteurs mal à l'aise sur scène qui ont vendu quand même beaucoup de disques !

Moi, quand j'ai commencé à écrire à quinze ans, je rêvais de chanter et de faire mes musiques. Je jouais du piano. Et puis un jour, je me suis rendu compte que d'autres compositeurs pouvaient faire de meilleures musiques que moi et que d'autres chanteurs pouvaient chanter mes chansons beaucoup mieux que moi. J'avoue que j'ai eu le privilège d'avoir tout de suite des interprètes extraordinaires et que, à côté d'eux, je n'aurais pas osé. Mais, je pense que si je n'avais pas trouvé d'interprète, j'aurais probablement fini par craquer et essayer de faire un album. Je n'aurais certainement pas du tout écrit la même chose que ce que j'ai écrit dans ma vie. D'ailleurs j'ai écrit des choses que je n'ai jamais données à personne.

Je pense que beaucoup d'auteurs-interprètes sont chanteurs avant tout parce qu'ils ont envie de dire des choses, et de les dire d'une certaine manière. Lorsqu'ils font une chanson pour quelqu'un d'autre, ils le font occasionnellement. En général, ce sont des chansons qui leur ressemblent plus qu'à la personne pour qui ils la font. Ils font ça par amitié. Un type comme Cabrel, par exemple, ça ne l'intéresse absolument pas d'écrire des chansons pour les autres. À chaque fois qu'il dit à quelqu'un " je vais te faire une chanson ", il ne la fait pas parce qu'il fait dix chansons pour lui-même en cinq ans, ce qui en fait deux par an. Et il fait du Cabrel. J'aime vraiment beaucoup l'écriture de Cabrel, elle est indétachable de sa façon de chanter. Mais c'est bien qu'il y ait des chanteurs qui soient interprètes et des auteurs qui soient auteurs, que ça ne soit pas toujours les mêmes qui chantent et qui écrivent. Il y a des gens qui sont faits

pour écrire, il faut aussi connaître ses limites. Moi, honnêtement, je chante très mal. C'est déjà une bonne raison pour ne pas chanter !

M. R. : Maxime Le Forestier a écrit des chansons pour Julien dont on pourrait penser que ce sont vraiment des chansons que Julien a écrites lui-même.

L. P. : Maxime a fait cet effort-là quand il lui a écrit des chansons, c'est vrai

M. R. : *J'ai eu trente ans*, c'est une chanson vraiment intime ; *A mon âge et à l'heure qu'il est*, *Amis...*

L. P. : Mais quand Gainsbourg a écrit pour Julien, il a fait du Gainsbourg et ça n'allait pas du tout à Julien

M. R. : Il a fait du Gainsbourg et ça a complètement raté

L. P. : Parce que Julien n'avait pas cet humour de passer un texte de Gainsbourg. Ça ne lui collait pas.

Mac Neil est quelqu'un qui, quand il écrit pour les autres et en tout cas pour Julien, écrit des chansons très rustiques et très "sur mesure" aussi. D'ailleurs il fait carrière de parolier.

En ce qui me concerne, je pense que je n'aurais chanté que si je m'étais entêté à vouloir chanter des choses que je ne pouvais pas faire chanter par d'autres. Mais je me considère plus proche d'un auteur de théâtre que d'un poète. Quand j'ai commencé à écrire à quinze-seize ans, j'ai d'ailleurs écrit des chansons et des pièces de théâtre, que j'ai toutes jetées.

Curieusement, la première fois que je suis allé au théâtre, j'ai vu l'*Opéra de quat'sous* de Brecht et Kurt Weill. Je pense que ça a été un moment décisif dans ma vie. Dimanche dernier, je me suis retrouvé au Théâtre Capitol de Québec où j'avais vu cet opéra parce qu'on a gagné huit Félix pour *Notre Dame de Paris* -les Félix sont l'équivalent des victoires de la musique au Québec. Quand je suis monté sur scène chercher le premier trophée, de me retrouver là m'a fait raconter au public qu'un soir j'avais été assis au balcon pour assister à l'*Opéra de quat'sous* et que ce soir-là je m'étais dit " un jour, j'écrirai un théâtre musical ". C'est ce que j'ai toujours voulu faire au fond. Et je crois que j'ai fait le métier de parolier pendant quelques années en attendant de pouvoir écrire, parce qu'il fallait bien que je gagne ma vie. C'est Berger qui m'a donné l'occasion de le faire lorsqu'il m'a dit " si tu veux travailler avec moi, j'arrête tout pendant deux ans et je ne fais plus que cela ".

Si on ne consacre pas en effet deux ans de sa vie à une comédie musicale, on ne l'écrit pas car c'est une oeuvre qui ne peut pas s'écrire en faisant autre chose. Il faut s'y plonger à fond. Dans *Starmania* ou *Notre Dame de Paris* par exemple il y a une cinquantaine de dépôts SACEM, c'est-à-dire de chansons ou liaisons chantées. Ceci équivaut à une cinquantaine chansons. C'est comme écrire cinq albums, au moins quatre en tout cas. Donc il faut vraiment y passer deux ans sinon on n'y arrive jamais, on se décourage et on laisse tomber. J'ai laissé tomber en cours de route au moins trois projets de comédie musicale avec des compositeurs qui étaient toujours occupés à faire autre chose ou parce que moi-même j'étais occupé à l'époque à réaliser un album que j'avais promis à untel ou à untel. À un moment donné, je me suis dit " j'arrête de promettre des albums ; j'arrête d'écrire des albums complets ". Et ma

devise maintenant est : je ne fais plus de chansons, je ne fais que des exceptions ! Ce qui me permet de dire non à tout le monde, et de dire occasionnellement oui à quelqu'un ☐

M. R. : Je crois qu'on peut s'arrêter là-dessus.

L. P. : Ouais, on peut s'arrêter là-dessus. Demain matin je prendrai le temps de voir un peu la ville

M. R. : Ben, écoutez, je crois qu'on peut remercier Luc Plamondon. Merci.