

S'il te plaît, écris-moi une chanson...

par

■ **Claude Lemesle** ■

Auteur de chansons, animateur d'ateliers d'écriture

En bref

Au début, il y a une phrase, un mot, une structure, un couplet. Souvent, il s'agit de mettre des paroles sur une musique existante, et cela se fait à travers un échange, sorte de maïeutique dans laquelle un parolier met son art au service d'un interprète chaque fois différent, par sa personnalité, sa sensibilité, ses envies, son feeling, sa manière de travailler. Un art jamais vraiment maîtrisé, si l'on en croit Claude Lemesle qui, se retournant sur une carrière au cours de laquelle il aura travaillé avec Joe Dassin et Michel Sardou, Gilbert Bécaud, Serge Reggiani et Alice Dona, Johnny Hallyday ou Gilbert Montagné, et aura écrit plus de 1 500 chansons enregistrées, dont quelques-unes sont passées à la postérité, constate qu'il est toujours douloureux d'écrire. Parce que ce sont les affres de la création, ses mystères aussi, et que cette création particulière implique pour le parolier de trouver un équilibre entre l'écriture pour autrui, son style et sa personnalité propres.

Compte rendu rédigé par Sophie Jacolin

L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse les comptes rendus, les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs. Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.

Parrains & partenaires de l'École de Paris du management :

Algoé¹ • Chaire Futurs de l'industrie et du travail • Chaire Mines urbaines • Chaire Phénix – Grandes entreprises d'avenir • EDF • ENGIE • Executive Master – École polytechnique • Fabernovel • Groupe BPCE • Groupe CHD • GRTgaz • IdVectoR² • L'Oréal • La Fabrique de l'industrie • Mines Paris – PSL • RATP • Université Mohammed VI Polytechnique • UIMM • Ylios¹

1. pour le séminaire Vie des affaires / 2. pour le séminaire Management de l'innovation

Être ici devant vous, à l'École des mines, me renvoie à mes jeunes années : il y a près d'un demi-siècle, je suivais les classes d'hypokhâgne et de khâgne à deux pas, au lycée Henri IV. Plutôt que de m'engager dans la voie qui m'était toute tracée et d'intégrer l'École normale supérieure, j'ai pris un chemin de traverse, celui de la poésie et de la chanson, qui m'a fait côtoyer quelques-uns des plus grands interprètes, de Serge Reggiani à Gilbert Bécaud, Charles Aznavour ou Johnny Hallyday.

Une plume dans la main

La plume m'a toujours démangé; je compose des poèmes depuis l'âge de 8 ans. J'ai écrit mes premiers vers comme on lance un défi, après que ma nounou, devant une de mes bêtises, m'a asséné que je n'étais, décidément, qu'un bon à rien. Pour lui prouver son tort, je suis monté dans ma chambre et ai rédigé un poème. Je n'ai plus cessé, explorant, en grandissant, la veine romantique, les vers contestataires, les poèmes d'amour... Un soir, lors d'une veillée de colonie de vacances, un moniteur a pris sa guitare et chanté *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. Je découvrais cette chanson enregistrée deux ans plus tôt, en 1959. Ce fut un choc. C'était décidé : je mettrais mes textes en musique. Me voilà donc composant mes premières mélodies au piano. Par chance, le chanteur Francis Lemarque habitait dans ma rue, à La Varenne Saint-Hilaire. Bravant ma timidité, je lui ai soumis quelques chansons. « *Vos textes sont jolis, m'a-t-il dit, mais si vous voulez devenir un poète de la chanson, il faut abandonner le piano et apprendre la guitare.* » Je m'y suis donc mis.

À l'internat du lycée Henri IV, mes camarades m'encourageaient à leur chanter mes ritournelles, pour passer le temps. J'avais beau être des plus réservés, ils m'ont inscrit à un concours télévisé, Le Jeu de la chance, animé par Roger Lanzac et Simone Garnier, qui a lancé, entre autres, Mireille Mathieu et Thierry Le Luron. Nous devons interpréter une chanson de Jacques Brel en sa présence. J'étais tétanisé devant mon idole. Si je n'ai pas remporté la mise, j'ai rencontré à cette occasion des élèves du Petit Conservatoire de la chanson de Mireille, qui m'ont conseillé de les rejoindre. Mireille m'a auditionné et m'a pris sous son aile. Contrairement à l'image qu'elle donnait à la télévision, elle était bienveillante, aimait ses élèves et, surtout, leur transmettait une dimension essentielle, l'amour du public – car on ne peut bien faire ce métier que si l'on aime ceux pour qui l'on travaille. C'était une compositrice extraordinaire, la première qui ait renouvelé la chanson française dans les années 1930, avant même Charles Trenet, en y intégrant des mélodies inspirées du jazz. Elle m'a encouragé à persévérer en tant qu'auteur. J'ai enchaîné les tours de chant dans les cabarets et les concours, jusqu'à gagner, à ma grande surprise, Les Relais de la chanson française, organisés par *L'Humanité*. Mes parents s'inquiétaient de voir ma carrière de professeur d'université s'éloigner... Je me produisais également – avec un certain succès, reconnaissons-le – sur les scènes ouvertes de L'American Center, situé boulevard Raspail, où ont débuté Alan Stivell, Steve Waring, Dick Annegarn, ou encore Maxime Le Forestier.

Un soir de juillet 1966, alors que j'avais 20 ans, un grand gaillard qui avait aimé ma prestation m'a proposé d'aller boire un verre. Il s'appelait Joe Dassin et n'était encore connu que d'un petit cercle. Nous nous sommes trouvé des points communs. Comme moi, il avait fait des études supérieures – en anthropologie, pour sa part –, comme moi, il était pétri de timidité. Nous avons commencé à écrire des chansons ensemble. À sa demande, j'ai quitté Le Petit Conservatoire de la chanson : il ne concevait pas que son auteur fréquente les bancs d'une école de musique. J'ai donc abandonné Mireille, mais aussi mes études à la Sorbonne. Mon père me voyait finir sous les ponts... J'ai, au contraire, été pris dans un engrenage miraculeux. Cinquante-six ans plus tard, j'écris toujours des chansons. Tous les matins, je salue ma chance d'exercer ce métier et je pense à tous ceux qui partent travailler la mort dans l'âme.

Se faire caméléon

Écrire des chansons n'a pourtant rien de facile. Je ressens toujours l'angoisse de la page blanche. Les interprètes sont rarement dociles, quand ils ne sont pas franchement pénibles. J'ai eu la chance de commencer avec le plus difficile de tous, Joe Dassin. Il était éminemment pointilleux et vétilleux, sans doute parce qu'il manquait de confiance en lui. Je formais alors un tandem avec Pierre Delanoë et il nous faisait indéfiniment reprendre nos textes. « *Cherchez dans le nirvana des chansons, la phrase existe!* » nous lançait-il quand nous peinions. Nous butions parfois des jours entiers sur un seul mot, mais il ne cédait rien, avec raison : notre artisanat ne supporte pas la moindre imprécision.

Avec Joe Dassin, j'avais de surcroît la contrainte de partir, le plus souvent, d'une musique. Il faut alors moduler les mots de sorte qu'ils épousent les temps forts et les temps faibles de la mélodie. Écrire sans musique procure davantage de liberté, quoiqu'il faille veiller à s'affranchir des métriques trop académiques et régulières, qui induisent un air banal. Un compositeur peinera à trouver une mélodie originale si on lui fournit 25 octosyllabes réguliers : la chanson manquera de relief. Il faut en tenir compte en amont. J'ai ainsi écrit pour Charles Aznavour un texte alternant deux vers de trois pieds et un vers de sept pieds, dont il a tiré une musique ravissante. Quand on exerce un métier depuis des décennies, il est tentant de s'en remettre à ses acquis. Il est tellement facile d'aligner des octosyllabes, métrique qui nous est naturelle depuis l'école! Au contraire, il faut savoir se mettre en danger et être dur avec soi-même. Comme le disait Jacques Brel : « *On fait un métier où il ne faut pas deux grammes d'habileté; j'ai arrêté parce qu'un matin, j'avais un gramme cinquante.* »

Les interprètes ont tous un comportement différent face à leurs auteurs. Serge Reggiani, malgré sa réputation d'être un chanteur à texte, ne m'a jamais demandé de changer un mot ou une phrase. Je lui soumettais une chanson, il la prenait en l'état ou la refusait d'un bloc. À la fin de sa vie, plus personne ne voulant s'occuper de lui, j'ai assuré sa direction artistique. C'est la seule fois où il a contesté un mot. Dans la chanson *Et moi je peins ma vie*, qui évoque son amour pour la peinture, je lui faisais dire : « *Excusez-moi, bon Dieu, je peins!* » Étant athée, il refusait d'invoquer l'Éternel. J'ai dû lui expliquer que ce n'était pas une profession de foi, et il s'est rangé à mes arguments... J'ai aussi vécu un moment cocasse avec Johnny Hallyday, lorsque je lui ai soumis *Signes extérieurs de richesse*. Devant les vers « *C'est ma famille, elle est nombreuse / Mais elle est plus suspecte encore / La majorité silencieuse / Depuis que le silence est d'or* », il m'a confié : « *Je ne comprends rien à ce que tu as écrit, mais je vais le chanter quand même!* » Comme il était très pince-sans-rire, je ne sais pas si la phrase lui échappait effectivement ou s'il se moquait de mon emphase.

Michel Sardou, pour sa part, trouve souvent le début de ses chansons, à raison de huit ou dix vers, et vous confie le reste. C'est ainsi que nous avons créé *Une fille aux yeux clairs*. À l'inverse, certains compositeurs-interprètes, comme Michel Fugain ou Gilbert Bécaud, sont très difficiles. Michel Fugain sait exactement ce qu'il souhaite dire ou non, et n'hésite pas à vous faire remettre votre ouvrage cent fois sur le métier. Quant à cet éternel angoissé de Gilbert Bécaud, il craignait toujours de ne pas employer les mots qui convaincraient le public. Après avoir été l'idole des jeunes dans les années 1953-1954, il voulait à tout prix continuer à plaire à la jeunesse des années 1980, quitte à être racoleur. J'avais beau essayer de le convaincre qu'il n'en avait pas besoin – il pouvait tout simplement continuer à faire de belles chansons, comme Charles Aznavour –, il n'en démordait pas. Cette obsession lui a nui.

Certains interprètes veulent tester les chansons avant de les enregistrer. Je prépare actuellement une comédie musicale avec Gilbert Montagné; étant lui-même instrumentiste, il se met volontiers au piano pour faire des essais. D'autres ne commencent véritablement à travailler qu'en studio. Serge Reggiani avait besoin de temps pour s'approprier un texte. Je devais même faire la voix témoin pour lui indiquer comment poser les mots sur la musique... Avant d'enregistrer une chanson, Gilbert Bécaud aimait l'interpréter sur scène. Jacques Brel faisait d'ailleurs de même, et modifiait les paroles au gré des réactions du public. On le voit tester *Mathilde* dans la captation de son spectacle à Knokke-Le-Zoute : il se trompe de tempo, ça ne fonctionne pas, et il se reprend, comprenant que le rythme doit être aussi trépidant que le cœur de l'amoureux transi. Joe Dassin était un tourmenté. Pierre Delanoë et moi tremblions jusqu'à l'enregistrement, car nous savions qu'il exigerait de nouvelles modifications.

Dans tous les cas, j'ai éprouvé un plaisir inimaginable à écrire pour des interprètes. Quand vous arrivez en studio avec un texte rédigé sur un petit cahier de brouillon et que la voix de Serge Reggiani l'entonne, quel frisson !

Désormais, il est temps de transmettre mon savoir-faire, pour rembourser à la vie la chance qu'elle m'a donnée. C'est pourquoi, parallèlement à ma carrière d'auteur, j'anime des ateliers d'écriture partout en France, toujours bénévolement. J'espère ainsi contribuer à faire éclore les peintures de demain.

Débat



Être soi dans la peau d'un autre

Un intervenant : *Vous travaillez avec des interprètes très différents, en mettant votre talent au service de leur style et de leur subjectivité. Comment s'effectue l'apprivoisement ? Tous les mariages d'auteurs et d'interprètes sont-ils possibles ?*

Claude Lemesle : Travailler pour des interprètes est une école d'humilité. Je suis toujours honoré qu'on me sollicite. Mireille me disait d'ailleurs : « *Ne vous plaignez jamais d'être exploité !* » Certains mariages paraissent plus improbables que d'autres, mais je ne me permettrais pas de refuser d'écrire pour un chanteur au motif que son style ne me correspond pas. Je ne l'ai jamais fait, car ce serait prétentieux. Ce n'est que lorsqu'on me propose de traiter une idée contraire à mes convictions que je décline.

Int. : *Y a-t-il un style Claude Lemesle ? Vous sollicite-t-on pour certaines qualités particulières de votre écriture ?*

C. L. : On me dit souvent qu'on reconnaît ma patte dans mes chansons. J'ai probablement ma petite musique à moi, mais je serais bien incapable de la caractériser !

Int. : *À l'image de Serge Gainsbourg, qui a embrassé des styles très variés au gré des modes, pourriez-vous écrire pour tous les genres musicaux, y compris pour le rap ?*

C. L. : J'ai écrit l'un des premiers raps français en 1983 pour Gilbert Montagné, *Fous de musique*. J'apprécie ce genre, dans lequel je vois un retour aux sources. Comme les poésies latines et grecques, le rap se fonde non pas sur la versification et la rime, mais sur la scansion. J'aimerais écrire pour des rappeurs, mais on ne me le demande pas. Malheureusement, en France, les différentes générations collaborent rarement. Aux États-Unis, au contraire, un chanteur de 30 ans n'hésitera pas à solliciter un parolier bien plus âgé. Il y a deux ans, Slimane a repris avec succès une chanson que j'avais écrite pour Gilbert Montagné, *Le Blues de toi*. Il m'a demandé un texte, mais n'a pas donné suite : j'avais probablement été trop littéraire...

Int. : *Vous vous livrez intimement dans certaines de vos chansons – je pense à la poignante *Il faut vivre* –, et vous faites confiance à un interprète pour exprimer vos sentiments. Comment s'opère cette alchimie ?*

C. L. : La chanson *Il faut vivre* a connu un destin singulier. Je l'ai écrite d'une traite, sous le coup d'une émotion, alors que je passais la nuit chez un couple d'amis qui se séparait, et dont je partageais le chagrin. J'ai laissé le texte sur la table en partant, comme un message, et n'y ai plus pensé. Ce n'est que des années plus tard, quand j'assurais la direction artistique de Serge Reggiani, que je m'en suis souvenu. J'ai chargé un ami musicien, Christian Michel Piget, de composer pour elle un ou deux passages musicaux – huit vers sont chantés, le reste est récité. L'air n'est d'ailleurs pas vraiment à mon goût, et je trouve que Serge Reggiani force le trait... Quoi qu'il en soit, le texte est resté. Isabelle Aubret en a livré une interprétation de toute beauté, sans musique.

Plus tard, Michel Piccoli l'a lu devant le cercueil de Serge Reggiani, et lorsque l'acteur est décédé à son tour, François Morel a consacré une chronique à ce poème sur France Inter. Le plus incroyable est que le jour où mes parents se sont rencontrés, en janvier 1943, ils sont allés au théâtre voir un jeune comédien, Serge Reggiani, dans *Le Fauve*. Des années plus tard, un poème de leur fils a été prononcé devant son cercueil...

Int. : *Votre parcours semble être une suite de rencontres favorables. Quelles qualités vous ont permis, de rebondir en rebond, d'enfanter autant de chansons inspirantes? Est-ce la sincérité dont vous faites preuve vis-à-vis de vos interprètes ou votre capacité à vous mettre en danger et à vous lancer des défis?*

C. L. : Il est difficile d'évoquer ses propres qualités. Cela étant, la sincérité et l'authenticité sont absolument essentielles. Sinon, à quoi bon écrire des chansons? Quand vous n'êtes pas sincère, les auditeurs le perçoivent. Parfois, un directeur artistique estime que le public ne comprendra pas tel ou tel mot. Il n'y a rien de plus faux : le public comprend toujours, ou, en tout cas, ressent l'émotion que vous exprimez. Si Mylène Farmer avait eu un directeur artistique quand elle a chanté « *Je suis libertine / Je suis une catin* », il lui aurait certainement reproché d'utiliser des termes démodés. On sait pourtant le succès qu'a connu sa chanson. Il y a quelques années, un interprète m'a reproché de lui soumettre des textes trop littéraires, alors que son public était essentiellement populaire. Or, je refuse de raboter par le bas.

Par ailleurs, je suis à l'écoute de mes interprètes et de mes compositeurs. Je prends leurs remarques en considération, sans nécessairement les accepter toutes.

Mon parcours tient aussi à la chance. Quand je me suis lancé, je me suis donné jusqu'à 30 ans pour faire mes preuves, quitte à manger de la vache enragée – et j'en ai mangé. Si je n'y arrivais pas, je deviendrais professeur.

Int. : *La répartition des droits d'auteur entre le parolier et l'interprète est-elle une source de conflit potentiel?*

C. L. : Non, car chacun relève d'un mode de rémunération bien spécifique. L'interprète touche des cachets lorsqu'il se produit sur scène et reçoit des royalties sur les ventes de disques, prévus par son contrat avec son producteur. Pour sa part, le parolier perçoit des droits d'auteur. Jamais je n'ai pensé à l'argent en commençant une chanson. Ne vous faites d'ailleurs pas d'illusion, je suis loin d'être milliardaire!

Int. : *Votre succès semble tenir en partie à votre capacité à faire équipe, c'est-à-dire à partager votre talent avec générosité, quitte à prendre des risques.*

C. L. : Dans la chanson, le travail d'équipe est non seulement enrichissant et jouissif, mais aussi, souvent, plus efficace. Quand on écrit seul, on doute constamment. À deux, on obtient immédiatement une réaction à chacune de ses propositions et quand on bute sur une difficulté, l'étincelle peut provenir de son acolyte. On apprend énormément au contact d'autres créateurs.

J'aide actuellement trois jeunes femmes à écrire des albums et un spectacle musical. Malgré notre différence d'âge, nous prenons un plaisir fou à travailler ensemble. J'ai des souvenirs merveilleux de ma collaboration avec Pierre Delanoë, lorsque nous écrivions pour Joe Dassin, Michel Fugain ou Nana Mouskouri. Il était pourtant mon exact contraire : il était aussi autoritaire que j'étais timide, avait 27 ans de plus que moi et nous n'étions pas du même bord politique. Certaines années, nous nous voyions quasiment tous les jours, ce qui représentait autant d'occasions de disputer des parties de ping-pong verbal. Cela fait partie des plus beaux souvenirs de ma vie. Alors que nous planchions sur une chanson devant s'appeler *Si l'amour n'existait pas*, nous avions le sentiment de nous enfoncer dans la médiocrité. Nous avions beau noircir des pages et des pages, elles étaient toutes plus mauvaises les unes que les autres. Un matin, j'ai trouvé la clé : si l'amour n'existait pas, il n'y aurait tout simplement rien à dire! Voilà pourquoi nous restions secs. C'est ainsi qu'est née *Et si tu n'existais pas*. Comme nous étions plongés dans la mélodie depuis une semaine, les paroles nous sont venues rapidement.

La belle chanson est-elle morte?

Int. : *Les amateurs de la belle chanson française se sentent parfois dérouterés par les dissonances rythmiques et musicales contemporaines, aux paroles à peine compréhensibles. Y a-t-il une chance que la tradition française de la chanson poétique et mélodieuse ressurgisse?*

C. L. : Il y aura toujours de belles chansons, mais sous de nouvelles formes. Si je n'en étais pas convaincu, je ne consacrerai pas la moitié de ma vie à des ateliers d'auteurs! Vous évoquez la poésie de la chanson d'antan, mais Georges Brassens et Jacques Brel refusaient catégoriquement d'être considérés comme des poètes. Lors d'un dîner, Brassens m'a assuré : « *Quand j'ai la tentation de me prendre pour un poète, je relis Baudelaire ou Verlaine, et je suis fixé!* » Ce métier a toujours été traversé par des modes, et peut-être la mode actuelle vous déplaît-elle. Songez qu'à leurs débuts, Mireille et Charles Trenet ont été raillés : l'époque était plutôt à la chanson légère qu'à la chanson à texte. Ne croyez pas pour autant que je dénigre les chansons légères : elles constituent un exercice redoutable. J'ai eu plus de mal à écrire *Big bisous* pour Carlos que des chansons graves pour Serge Reggiani! Nous avons aussi besoin d'airs qui soient de purs divertissements – encore faut-il qu'ils soient réussis. Claude Nougaro l'a bien compris, lui qui, dans son album de reprises, interprète certes du Brassens, du Brel et du Paul Delmet, mais aussi *Pouet pouet...*

Je crois donc toujours à la belle chanson. En revanche, je regrette la mode pernicieuse, ancrée dans l'esprit des artistes et du public, selon laquelle les chanteurs doivent composer eux-mêmes les paroles et la musique. Yves Montand n'a pourtant jamais écrit une chanson. Mireille était une merveilleuse compositrice, mais n'a pas rédigé le moindre texte, pas plus que Gilbert Bécaud, Julien Clerc ou Michel Fugain. Qu'importe! Tout seul, on n'est pas assez. Molière ne s'est jamais piqué de composer de la musique; il savait que Lully et Marc-Antoine Charpentier y excellerait. Quant à Chopin, il n'a jamais écrit que des lettres à sa sœur et à sa mère. Pourquoi, quelques siècles plus tard, pensons-nous qu'un même artiste doit maîtriser toutes ces disciplines? Créer une œuvre demande de viser l'excellence. Or, on possède rarement celle-ci dans les trois domaines que sont l'écriture, la composition et le chant. « *Je préfère chanter une bonne chanson d'un autre qu'une mauvaise chanson de moi* », assurait Joe Dassin. Les maisons de disques n'ont rien arrangé, car il fut un temps où elles cherchaient systématiquement des auteurs-compositeurs-interprètes. Comme toutes les modes, celle-ci passera. Dans mes ateliers, j'invite justement les jeunes artistes à s'enrichir du talent des autres.

Int. : *Le monde professionnel dans lequel vous avez évolué, qui reposait sur des structures de production et des maisons de disques puissantes, a imploré sous l'effet du numérique. Comment imposer ses chansons dans ce nouveau contexte?*

C. L. : Je ne me suis jamais vraiment intéressé à ces aspects. D'ailleurs, je ne connais personne dans le monde de la production. Il n'existe plus qu'une poignée de maisons de disques et les jeunes artistes recourent de plus en plus au financement participatif pour lancer leur album ou leurs titres. La plupart du temps, ils y parviennent. Ils vendent quelque 2 000 disques à la sortie de leurs concerts, ce qui n'est pas déshonorant par les temps qui courent. Internet offre une vitrine intéressante, même si l'on risque d'y être noyé dans une offre pléthorique.

Quant aux radios, elles sont malheureusement plus formatées qu'autrefois et écartent quiconque sort de leur moule. À l'époque où j'ai commencé à écrire et jusqu'en 1981, il n'y avait que quatre stations, mais leur programmation était éminemment éclectique. Toutes les musiques y avaient leur chance, depuis Damia ou Maurice Chevalier jusqu'à Guy Béart, Carlos, Bobby Lapointe et les premiers rappeurs. RTL comptait notamment une programmatrice extraordinaire, Monique Le Marcis, l'une des rares personnalités qui aient jamais fait l'unanimité dans ce métier, avec Jean-Michel Boris, ancien directeur de L'Olympia, et Charley Marouani, imprésario de grande classe.

Au fond, c'est toujours le public qui fait les stars. À part Jacques Canetti, personne ne voulait de Jacques Brel à ses débuts! On se moquait du prêchi-prêcha de l'abbé Brel... Le public, lui, ne s'y est pas trompé.

Int. : *Comment se faire reconnaître en tant que parolier?*

C. L. : Je n'en ai évidemment pas la recette. Mon seul conseil est d'être authentique, passionné et patient. « *Le talent n'existe pas, ce qui compte, c'est l'envie de faire quelque chose* », disait Jacques Brel. J'ajoute qu'il n'y a pas de génie méconnu, mais seulement des talents qui se découragent. Sylvain Lebel, excellent auteur, a ramé pendant des années. À 36 ans, il a écrit deux tubes qui ont lancé sa carrière, *Le Géant de papier* pour Jean-Jacques Lafon et *Les Bêtises* pour Sabine Paturel. Il a offert de magnifiques chansons à Serge Reggiani, comme *Ma Dernière Volonté* et *La Cinquantaine*. La reconnaissance se fait parfois longtemps attendre.

Qu'est-ce qu'une bonne chanson ?

Int. : *Que transmettez-vous dans vos ateliers ? Y a-t-il des recettes pour écrire de bonnes chansons ?*

C. L. : Par divers exercices, j'invite les jeunes auteurs à se dépasser et à se mettre en danger, sans se laisser aller à leurs habitudes. Il peut s'agir, par exemple, d'écrire une chanson dans laquelle tous les adjectifs qualificatifs sont remplacés par une image ou par un verbe. Dans *Le Gaz*, Jacques Brel chante « *Tu habites rue de la Madone / Une maison qui se déhanche / Une maison qui se tire-bouchonne / Et qui pleure à grosses planches* » : c'est plus évocateur que de parler d'une maison bancale et humide ! Dernièrement, je leur ai demandé d'écrire ce que leur inspirait une berceuse de Gabriel Fauré, sans versifier, en posant leur émotion brute sur le papier. Ils ont ensuite formulé leurs impressions en quatre vers, que nous avons fini par placer sur la musique. Ils progressent incontestablement. Je ne sais pas comment ça marche, mais ça marche !

Int. : *Comment sentez-vous qu'une chanson est bonne ?*

C. L. : Je n'en sais jamais rien. Je doute tout au long de l'écriture et je suis pétrifié quand je soumetts le texte à l'interprète ou au compositeur. La seule raison pour laquelle j'y mets un point final est l'échéance. Si j'avais le temps, je noircirais des brouillons pendant six mois. Or, l'interprète piaffe et vous téléphone tous les jours, une séance d'enregistrement est prévue... À un moment, il faut rendre sa copie, mais il est rare que je sois comblé au moment où je mets le point final.

On ne sent vraiment qu'une chanson est bonne que lorsqu'elle est enregistrée. Quand, en studio, Serge Reggiani a entonné *Le Barbier de Belleville*, en direct avec l'orchestre, c'était une évidence. En revanche, je ne croyais pas du tout à *L'Été indien*, bien que Joe Dassin ait immédiatement aimé le texte. Son directeur artistique l'avait trouvé excellent... à condition de supprimer la référence à l'été indien – selon lui, personne ne savait ce que c'était – et la référence à l'aquarelle de Marie Laurencin – personne ne la connaissait. Du haut de mes 30 ans, j'ai tenu bon. J'ai été rassuré quand j'ai entendu le résultat au mixage, mais jamais je n'aurais imaginé que cette chanson deviendrait un tube.

Int. : *Connaissez-vous des pannes d'inspiration ?*

C. L. : Il m'arrive d'en traverser, toujours avec angoisse. Je recours alors à certains trucs, comme celui de marcher. La déambulation, le mouvement et l'observation sont propices à la création. Je ne manque jamais d'idées de chansons : il y en a partout, il suffit de regarder autour de soi. Le problème n'est pas de trouver le sujet, mais l'angle sous lequel le traiter. Comment se démarquer, par exemple, de la myriade de chansons de rupture ? J'ai trouvé la parade avec *Salut les amoureux*, pour Joe Dassin, en imaginant une séparation douce-amère, presque légère, qui n'a pas l'air d'y croire elle-même. Cette chanson touche le public parce qu'elle évoque une scène quotidienne, apparemment sereine, mais déchirante. Il faut trouver le biais inattendu qui fera mouche et qui dira tout en quelques mots. J'admire ainsi la façon dont Alain Souchon traite du terrorisme dans *Et si en plus y'a personne* : il met en lumière l'absurdité de la violence plutôt que de la dénoncer de front. On m'a demandé d'écrire un texte pour Charles Aznavour sur le débarquement américain. J'avais été frappé par un cimetière de soldats inconnus américains, sur les tombes desquels il était écrit « *Known unto God* ». J'en ai tiré la chanson *Seulement connu de Dieu*, qui évoque cet événement historique par un biais inattendu.

Int. : *Vous vous décrivez comme un grand timide qui manque de confiance en lui. Pourtant, vous avez écrit des tubes qui résistent au temps. Ces succès ne vous ont-ils pas apaisé ?*

C. L. : On n'est jamais rassuré par ses succès. Ils ajoutent même une pression, car ceux qui vous sollicitent attendent beaucoup de vous. Devant la page blanche, je ne pense pas à ce que j'ai réussi hier, mais à ce que j'ai à écrire aujourd'hui – et j'ai la trouille. J'ai la malchance d'avoir une immense mémoire. Contrairement à Pierre Delanoë, qui ne se souvenait de rien et pouvait produire deux fois le même texte sans scrupule, j'ai toutes mes chansons en tête et je refuse de me répéter. L'exercice est toujours difficile, et tant mieux. Jacques Brel disait : « *Mon Dieu, faites que j'aie toujours peur !* » Ne pas avoir peur, c'est ne pas attacher d'importance

à ce qu'on fait. Or, c'est une grande responsabilité que d'écrire pour des interprètes et pour le public. J'ai le devoir d'aller chercher au fond de moi ce qu'il y a de mieux et d'un peu différent. J'ai constamment le trac et je ressens toujours la pression. Un sportif a beau être champion du monde, le prochain match n'est jamais gagné!

■ Présentation de l'orateur ■

Claude Lemesle : Engagé dans des études littéraires en Khâgne, il a bifurqué vers la musique. Une rencontre décisive avec Joe Dassin l'a conduit à devenir auteur de chansons. Il aura écrit plus de 1 500 chansons pour les plus grands interprètes français. Il a présidé la SACEM et anime des ateliers d'écriture.

Diffusion en août 2022

**Retrouvez les prochaines séances et dernières parutions
du séminaire Création sur notre site www.ecole.org.**