
Bruno Blanckeman s'entretient avec Jean Rouaud

Bruno Blanckeman et Jean Rouaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/5566>

DOI : 10.4000/fixxion.5566

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Édition imprimée

ISBN : 2033-7019

ISSN : 2033-7019

Référence électronique

Bruno Blanckeman et Jean Rouaud, « Bruno Blanckeman s'entretient avec Jean Rouaud », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 22 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/5566> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.5566>

Ce document a été généré automatiquement le 22 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Bruno Blanckeman s'entretient avec Jean Rouaud

Bruno Blanckeman et Jean Rouaud

NOTE DE L'ÉDITEUR

Jean Rouaud reçoit le Prix Goncourt pour son premier récit, *Les Champs d'honneur*, publié aux Editions de Minuit en 1990. Il est l'auteur de plus de vingt ouvrages (récits, romans, essais, livres illustrés) et de chansons. L'entretien s'est déroulé le lundi 1^{er} octobre.

1 **Bruno Blanckeman**

2 Vous êtes, Jean Rouaud, un écrivain passionné de chanson et de musique, au point de leur dédier le titre d'un de vos récits, *Une façon de chanter* (2012). On y retrouve l'une des caractéristiques de votre écriture, les emboîtements et les enchâssements, une façon de déplier plusieurs récits en un seul et même roman. La chanson relève de cette façon : elle s'intègre dans un rapport singulier que vous entretenez avec la musique depuis votre adolescence, donc dans un récit d'initiation ou d'apprentissage, mais aussi, dès le titre, en tant que pratique collective, elle excède la seule relation à l'art, elle entretient un autre récit, plus global, celui d'un monde qui bascule vers le milieu des années 60, et dont elle est la révélatrice.

3 **Jean Rouaud**

4 En fait j'accomplis un travail de mémorialiste. Il s'agit de rendre compte de cette bascule du monde à travers des signes qui sont pour moi poétiques, à savoir l'écriture, mais aussi la chanson et tous les domaines de création. Ces signes-là ont enregistré l'onde de choc de l'effondrement de la France, de tout le système de valeurs qui l'avaient portée, qui avait fait d'elle un phare pour le monde. Et évidemment au centre de l'affaire, il y a la langue. Quand j'ai vingt ans, je me prends l'onde de choc de la mort du roman : qu'est-ce que ça veut dire, une société qui raconte qu'on ne peut plus raconter d'histoires sur elle? La thèse est que la mort du roman est un masquant pour

la mort de la France : en fait, c'est la mort de la France, c'est ce que je suis en train d'écrire, en traquant cette mort par des signes. La chanson des années 50/60, avant la bascule des années 70, a enregistré tous les tourments d'un pays. Il y avait la chanson à texte – le primat donné au texte, au sens, une chanson à texte ne se fredonne pas, ces textes-là étaient faits en vers mesurés, on comptait sur ses doigts, c'était impeccable. L'archétype : Brassens, mais il y avait plein d'épigones... Toute la poésie du XX^e siècle a complètement fait exploser les cadres formels, mais il y a ces gens-là qui reprennent la poésie où l'avaient laissée Victor Hugo ou Béranger. Comme s'il ne s'était rien passé au fond, on fait un saut en arrière : il y a l'octosyllabe, le décasyllabe, les rimes. On continue de fabriquer cette chanson à texte qui, dans sa continuité, semble avoir gommé le choc de l'effondrement d'un pays qui meurt en 40. Il y a cette chanson-là, éternelle, cette façon même de poser le rôle de la moustache, le rôle de la pipe. La moustache renvoie quand même aux Gaulois, aux gaillards, aux paillards ; la pipe, c'est la lenteur, la longue durée, le coin du feu...

5 **B.B.** Le bon grand-père...

6 **J.R.** Voilà... cette idée d'une France éternelle, figée. Et puis, dans ces mêmes années 60, il y a le coup de balai de la musique anglo-saxonne qui, dans sa modernité, nous fait ressentir notre ringardise. Par-delà la chanson même, dans l'accoutrement, la posture des chanteurs français face à l'extrême modernité des Stones, des Beatles, dans leur excès, soudain, quelque chose n'est plus possible. Et ce qui ne devient plus possible, c'est aussi de chanter en français après ce simulacre de la chanson rimée, une modernité débarque et la rend complètement obsolète. On aurait pu s'emparer de cette musique – après tout il suffisait de brancher sa guitare... – mais soudain, l'effroi : on ne peut plus chanter dans cette langue. Le français n'est plus une langue internationale, n'est plus la langue du monde, et cet effacement de la langue ne fait que corroborer ce qu'on ne voulait pas voir, la disparition de la France. Non seulement le français n'est plus une langue de communication, mais de chant, d'émotions, comme alors pour la littérature. La chanson a enregistré cela en temps réel avec une justesse extrêmement brutale. Alors la question fut la suivante : on est là, on ne va pas faire semblant de chanter en anglais ou en yoghourt, comment peut-on inventer une espèce de modernité en français ? Il y a eu le pastiche des adaptations américaines, avec son côté ridicule. Je me souviens, ce qui m'a fait le plus rigoler, c'était une chanson des Bee Gees, "Holidays", qui en français devient "C'était une folle idée" (*rires*). Tomber plus bas, on ne peut pas, c'est l'asservissement absolu, on est condamné à répéter une phonétique qui sonne vaguement français mais sans se montrer : il s'agissait de donner l'impression que même en français c'était une chanson anglaise. J'appartiens à cette génération où tout le monde s'est mis à la guitare. Les plus malins étaient capables de chanter des chansons anglaises et les autres, il fallait piocher dans le répertoire, Brassens, mais aussi Moustaki, on était content de le trouver, il arrivait avec son "Métèque", ça semblait quand même un peu plus contemporain... puis, début 70, ça a été le grand laboratoire et c'est cela qui m'intéresse. Avec Higelin, là on est dans la modernité, on casse le vers, on est dans l'improvisation, il n'y a pas le type qui d'un côté fait son texte et de l'autre la musique, c'est vraiment le chant pur, la joie, le rire. On ne trouvait pas ça dans les expérimentations textuelles style Tel Quel... Là, il y avait une fantaisie formidable, au moment où l'interdit pèse sur le roman, quand règne l'intertextualité, un texte ne renvoie qu'à un autre texte, le référentiel n'existe pas etc., soudain il y a cet espace d'invention, libérateur, accompagné aussi de tous les excès du milieu pop, des gens extravagants, en conformité avec le temps. Je me souviens très

bien de la première fois que j'ai entendu "Tiens" d'Higelin, avec ses trois thèmes qui se superposent dans une fantaisie extraordinaire. La modernité en français, je crois l'avoir vue arriver à travers cette chanson-là : on pouvait inventer, avec une fantaisie qu'on ne trouvait pas vraiment du côté des structuralistes...

- 7 **B.B.** Et vous alors ?
- 8 **J.R.** Moi, pendant ce temps, je faisais des chansons, j'ai commencé en comptant sur mes doigts comme Brassens et après je suis allé vers ça, et la question a vite été de savoir comment faire passer cette fantaisie-là dans un texte, dans ce qui pouvait ressembler à un roman. Quand vous parlez des emboîtements, des enchâssements, cette liberté elle est là. Le disque qu'Higelin a fait avec Areski, le sens de l'improvisation, où il pouvait tout aussi bien embarquer une chanson de Trenet...
- 9 **B.B.** Lorsque votre livre est sorti, les journalistes ont insisté sur le fait que vous descendiez Brassens. L'intérêt de votre critique, par-delà le fait que vous contestiez la primauté de son répertoire alors qu'il est devenu anthologique, c'est qu'elle se raccorde à un discours politique. Vous expliquez que le succès de Brassens correspond aussi à une époque qui ne veut plus entendre parler de la Seconde Guerre mondiale et des louvoiements d'un certain nombre de Français.
- 10 **J.R.** Oui. Brassens, c'est quelqu'un qui nous rattache à une longue durée : la France est toujours cette France éternelle, une France médiévale. Quand ça ne va pas, on opère un retour vers le Moyen Âge... Un moment j'avais étudié les miracles de Lourdes, pour un vague projet de film. Un type nommé Picard, un congrégationniste fou, politise Lourdes pour court-circuiter l'appareil politique de l'Église, attirer avec des moyens des foules se déversant à flots dans des pèlerinages, en faisant venir le train jusqu'à Lourdes. On est dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en plein positivisme, le diable pour un tel esprit : la solution, c'est le ressourcement dans le Moyen Âge, dans le creuset, dans ce qui est vierge. La lecture que je fais de Brassens est celle-là : on s'offre un lifting, une cure de jouvence à bon compte en faisant un grand saut en arrière, on revient à Villon, à l'hexasyllabe en vers rimés, aux grands rhétoriciens.
- 11 **B.B.** On peut aussi en faire une autre lecture, ainsi que de ses épigones. La poésie moderne, en affirmant sa vocation expérimentale, s'est coupée d'un public populaire. À la même époque, dans les années 30-40, la chanson populaire, art profond depuis sa simplicité même, enraciné dans des traditions culturelles, s'est abêtie, se perdant dans des caricatures réalistes d'elle-même et perdant la puissance émotive et roborative de la chanson des rues. La génération des auteurs-compositeurs-interprètes va en quelque sorte faire la greffe entre les deux, la poésie savante et la chanson populaire, l'une et l'autre sinistrées, redonner goût à une sorte d'écoute poétique du texte auprès de personnes qui n'iront jamais acheter un livre de Ponge ou de Michaux alors même qu'elles connaissent pour beaucoup Hugo par cœur, et en même temps redonner à la chanson une vigueur...
- 12 **J.R.** ... un vernis poétique.
- 13 **B.B.** Mais Brassens lui-même ne devient-il pas une figure subversive à partir du moment où De Gaulle revient au pouvoir, à la fin des années 50, avec l'atmosphère d'ordre moral qui l'accompagne, Tante Yvonne etc. La paillard, le lanceur d'obscénités, le même qui actualise le vieux folklore moyenâgeux, ne renvoie-t-il pas, par le succès même qu'il rencontre, à ce refoulé-là ?

- 14 **J.R.** Il renvoie à une mythologie de la gaillardise – Rabelais – se développant pendant un ordre moral qui va effectivement exploser en 68, mais tout Brassens s'accompagne quand même dans ces années-là de la contre-culture de la variété américaine. Il y a des échos, des coups de boutoir : contre le refoulé sur la sexualité maintenu par la France gaullienne, la contre-culture américaine, c'est le plaisir, la libération du corps. La conception de la sexualité chez Brassens demeure pour sa part... terriblement machiste.
- 15 **B.B.** Ityphallique et pioupioupiquesque ?
- 16 **J.R.** Comme dirait l'ami Rimbaud.
- 17 **B.B.** De fait, cette contre-culture américaine que vous évoquez est aussi associée au surgissement de la voix des femmes, de part et d'autre de l'Atlantique. Aux USA Joan Baez, en France Barbara, Anne Sylvestre, Colette Magny, Catherine Ribeiro... Mais pour en revenir à Trenet que vous évoquez, n'avait-il pas déjà préparé le terrain dès le milieu des années 30, en fondant ses paroles sur des rythmes de jazz, c'est-à-dire en désarticulant la langue de la chanson de l'intérieur, depuis le répertoire?
- 18 **J.R.** Quand vous évoquez tout à l'heure la chanson réaliste, il y a bien entendu, par-dessus, la vague du jazz, le décalage entre celui qui est là en train de pousser sa goulante et les autres, le fou chantant... La modernité est là, pas du côté de l'accordéon mais plutôt de Joséphine... C'est la première fois que la chanson va s'inspirer d'un autre mode et tenter un greffon. On voit bien la dualité de Trenet, quand il est dans la chanson fantaisiste et quand il prend la pose poétique – "L'Âme des poètes". Il y a le farceur, le rigolo, celui qui met son chapeau de travers, et puis attention, la minute de poésie, tout le monde au garde à vous, quel poète... On retrouve cette même posture chez Brassens : quand on se retourne vers le Moyen Âge, il y a la fois la gauloiserie et "À l'ombre du cœur de ma mie"... Ils ne se revendiquent jamais comme poètes, et cela assez sincèrement, mais s'il y avait une chance d'embarquer dans le train de la poésie, ils en seraient sans doute flattés et c'est davantage le cœur de ma mie que le nombril de la femme d'un agent de police qui le leur permettrait (*rires*). Mais dès les années 20-30 se pose effectivement pour la chanson la question de sa propre modernité.
- 19 **B.B.** Trenet et vingt ans plus tard Léo Ferré ont d'ailleurs été très proches de certains surréalistes, et non des moindres, Max Jacob pour le premier, André Breton pour le second.
- 20 **J.R.** Même Brassens avait envoyé à Breton son livre, *La Cour des Miracles*, un récit qui se veut surréaliste, un immeuble de dix étages et neuf les jours de grand vent, mais Breton l'a ignoré. La blessure narcissique de Brassens, de même que celle de Tournier est d'avoir échoué à l'agrégation de philosophie, est d'avoir été éconduit par Breton, au moment où celui-ci, de retour des Etats-Unis, refondait ses troupes.
- 21 **B.B.** En surimpression de cette lecture, il y a dans *Une Façon de chanter* votre propre récit d'apprentissage et cet art qui vous est familier de parler de vous sans en parler, de fondre le récit de soi dans un récit des pratiques collectives. Votre propre adolescence coïncide avec ce fameux moment où tout bascule. Cette révolution musicale, vous montrez comment elle concerne les corps, les attitudes quotidiennes, l'expression des pulsions – un principe de vitalité. Il est un conflit implicite entre le monde du piano et celui de la guitare, tout comme entre le monde de l'internat, où vous vivez, et une bouffée émancipatrice qui vient du dehors, qui vient de loin.
- 22 **J.R.** J'ai appelé cela "La Vie poétique" et c'est à la fois un travail littéraire et un travail de mémorialiste. Le mémorialiste, c'est celui qui se place au centre de son récit et qui

dit “voilà, j’étais là, j’ai vu et j’ai vécu. Tout est question de point de vue. Froissart, il est à cheval, et hop, on lui raconte des histoires, des histoires d’escarmouche, il les insère, on m’a dit, j’ai entendu, on m’a raconté... il est le témoin, qui atteste par sa présence au cœur de l’œuvre la véracité de la chose. Saint-Simon, lui, est là sans être là : il se veut historien et quand il se présente c’est “le” grand témoin, la preuve par neuf. Les choses bougent avec Rousseau, qui est là mais pour dire à quel point ça a été une erreur de se lancer dans l’aventure... Chateaubriand, lui, se place au centre et explique à quel point tout a tourné autour de lui, on sait bien qu’il n’était pas à la retraite de Russie...

23 **B.B.** Un de vos modèles, Chateaubriand ?

24 **J.R.** J’ai deux figures tutélaires : Breton et Chateaubriand. Toutes les femmes de Chateaubriand entrent dans ses mémoires, mais officiellement il ne se passe jamais rien. Il a même censuré un passage, quand il retrouve Nathalie de Noailles à Grenade, le feu de la passion... Quoi qu’il en soit, le mémorialiste, c’est celui qui enregistre un certain nombre de circonstances dont il peut légitimement faire part. Dans *Une Façon de chanter* comme dans *Comment gagner sa vie honnêtement* (2011), mon propos est d’écrire comment dans ces années-là j’ai été témoin de quelque chose, le rejet de l’autorité, du travail, ce désir d’émancipation contre les modèles anciens où tout le système des valeurs est renversé, apologie de l’honnêteté d’un côté, apologie du vol de l’autre, discrétion d’un côté, exubérance de l’autre. Comme j’ai quand même un peu fréquenté tout ça, frôlé tout ça, j’en parle avec la légitimité du témoin. Pour ce qui est de cet effacement de la langue devant l’anglais, de cette impossibilité de la langue à dire la modernité, il se trouve que j’ai été aussi embarqué dans cette histoire, je peux en parler en me mettant en scène. On nous donne alors accès à un monde enchanté qu’on peut réinventer avec une guitare : tout le répertoire de ces années-là c’est la guitare. De l’autre côté, il y avait un monde figé, bourgeois, honni, pour qui la musique, c’était la pierre noire du piano dans le salon. La guitare, vous la prenez en bandoulière, vous allez partout, un piano, ça ne se trimballe pas, c’est une position. Je pense que si je n’en parle pas, personne ne le fera : cet antagonisme guitare/piano, j’ai connu ça, éprouvé ça, donc je peux en parler, en parler non pas pour moi, mais parce ce que j’ai été en première ligne. L’intérêt n’est pas ce que moi j’ai vécu mais ce que j’en dis, ce qu’a représenté au juste cette bataille idéologique entre la guitare et le piano.

25 **B.B.** En première ligne, avez-vous dit ?

26 **J.R.** Enfin, en seconde (*rires*).

27 **B.B.** Vous parlez de vous dans votre rapport à la musique et à la chanson par un système filé d’incidentes. Ainsi vous listez tous les instruments de musique, de l’épinette à l’harmonium, que vous avez collectés à un moment de votre vie et, à chaque fois, c’est dans la narration une parenthèse, une incise où vous racontez des événements vécus, de ceux qui comptent dans la vie d’un homme. On est proche d’une écriture littéraire inspirée par un certain modèle musical de chanson, entre impro et association. Le côté “madeleine” de la chanson, l’effet de mécanisme associatif qui fait qu’à partir d’un titre de chanson vous reconstituez une atmosphère, une situation... La mémoire, à la fois foyer et objet du travail d’écriture pour le mémorialiste, se met en marche.

28 **J.R.** La chanson est un moteur mémoriel formidable. Quand dans *Passion simple* Annie Ernaux cite une chanson de Sylvie Vartan, on se doute qu’il suffit qu’elle l’entende jusqu’à la fin de sa vie pour qu’elle se retrouve transportée avec son amour russe. C’était aussi pour moi une façon de sonder ces chansons qui avaient été le fond de ma

jeunesse, chansons d'enfance qui remontaient pour certaines, sinon au Moyen Âge, du moins aux XVII^e ou XVIII^e siècles. C'était quand même extraordinaire que rien dans les campagnes ne soit venu parasiter ce vieux fonds. Cela signifie qu'il a fallu une sacrée continuité et aussi comme une ceinture de chasteté pour que ces mêmes chansons aient traversé plusieurs centaines d'années. Et c'étaient des chansons que je détestais. Je parle de "Monsieur Dumolet", qu'on trouve chez Chateaubriand. Elles sont toutes porteuses d'une mémoire personnelle et chargée d'une longue durée et elles le sont d'autant plus que rien n'était venu se déposer par-dessus. Dans les années 60 on passe à une durée de vie de chanson qui est quasiment de l'ordre de trois semaines. D'un coup ces vagues rapides recouvrent le vieux fonds, qui va être complètement enfoui.

- 29 **B.B.** Vous montrez ce télescopage entre la France archaïque des provinces –Théodore Botrel, le chantre des provinces de l'ouest – que vous citez dès votre premier livre, avec "la Paimpolaise", "J'ai deux grands bœufs dans mon étable"... – et les premières manifestations de la pop anglaise.
- 30 **J.R.** L'invention qui rend cela possible, c'est le transistor. Avant, on était tributaires de ce qu'écoutaient les parents et là, sous l'oreiller...
- 31 **B.B.** Annie Ernaux en parle aussi. Il y a toutefois une grande différence entre elle et vous qui concerne la trahison de la mémoire et la trahison de la chanson. Vous les mettez en scène. Vous croyez vous souvenir d'un air et de paroles, mais le souvenir n'est pas le bon. En tant que romancier, c'est ce texte défait, ce texte disparu de la mémoire qu'on peut réécrire, à partir duquel on va broder son propre récit. Dans *Une certaine façon de chanter* cela vaut pour une chanson de Bécaud, pour une autre de Nougaro, "Ah tu verras". Les paroles de la chanson, quand vous les réécoutez, vous semblent nettement moins intéressantes que celles qu'un jeune couple, croisé dans la rue, leur avait substituées.
- 32 **J.R.** Un jeune homme, rue du faubourg Montmartre, qui fredonnait la chanson à sa compagne... Tout se justifiait : la chanson n'avait été écrite que pour ce moment-là. J'en parlerai plus tard, au sujet de la langue – j'ai fait aussi du violon-folk. Un des mes cousins avait une amie qui participait à un groupe américain collectant de vieilles chansons qu'ils réadaptaient avec des instruments contemporains. Plusieurs versions circulaient de la même chanson, avec parfois des différences notoires. La mémoire de la chanson subit en permanence un travail de réécriture, d'adaptation, alors qu'un texte, lui, est coulé dans le bronze. Le travail de René Girard, quand on y pense, repose sur le mot à mot de textes qui ont été traduits, retraduits... En opposition à ce texte ficelé, vissé, sur lequel on se penche pour étudier chaque mot, il y avait cette formidable liberté de la chanson, contemporaine d'ailleurs de la mort de l'auteur puisqu'elle dépossède l'auteur de sa chanson, il y a une réappropriation permanente, je n'aimerais pas pour ma part qu'on réécrive mes livres après moi... C'est la tradition de la chanson guèze en Bretagne, aussi, sur laquelle j'ai un peu travaillé. Et puis il y avait aussi à l'époque – je suis ami avec Ernest Pignon-Ernest – l'art éphémère. Un type colle sur les murs ses affiches dont on savait que dans quelque temps il ne resterait rien. Une chanson, un mot qui manque, on le remplace...
- 33 **B.B.** La chanson joue un rôle esthétique et romanesque dans certains de vos ouvrages. Comme un greffon narratif, elle semble parfois permettre au texte de se développer tout en s'organisant. Dans *L'imitation du bonheur* (2006), elle est à la fois une charpente narrative et une chambre d'échos dramatique.

- 34 **J.R.** Un des pouvoirs de formatage de la chanson, c'est le refrain. Vous avancez dans le couplet, le refrain revient, ramène toujours à un ancrage, un ressassement. Le ressassement au milieu d'un récit est pour moi une structure empruntée à la chanson, avec ce double mouvement d'un temps linéaire et d'un temps cyclique. Après Higelin – j'en parlerai – ce qui m'a marqué, c'est de travailler sur un certain répertoire de chansons dont beaucoup ont été reprises par Malicorne. Ces chansons embarquaient les tableaux d'une époque, un peu comme les frères Le Nain. C'étaient des chansons de mouvement. La chanson est liée aux trouvères, ce sont gens qui se déplacent, qui vont chanter la même chanson en avançant. Le mouvement et le surplace.
- 35 **B.B.** La chanson en cela serait aussi le modèle de votre œuvre dans son ensemble, qui avance avec des livres qui se reprennent...
- 36 **J.R.** Oui : ils sont arrimés les uns aux autres. Et ils ont un refrain. Mon refrain. Mais pour revenir à la faute de mémoire, au défaut de la mémoire, à partir du moment où je me souviens de quelque chose et que ça m'intéresse poétiquement, si je vérifie et que cela ne correspond pas tout à fait à la réalité, je prends ce qui m'intéresse, le souvenir flou ou erroné parce que j'en ferai un meilleur usage poétique que de la vérité. Confrontant le souvenir que j'en ai et la vérité, alors à ce moment-là, je réenclenche un autre système. Gérard Manset avait enregistré une vieille chanson, "Petit Tambour", et avait expliqué qu'il s'était inspiré du souvenir qu'il en avait et non du texte original : la chanson même était le produit de leur décalage. L'émotion était du côté de ce qu'il en avait retenu, pas de la version officielle qui était censée l'incarner. C'est aussi ce que je préfère vraiment, même si cela représentait dans les années 70 un schisme puisque seul le texte était garant de la vérité.
- 37 **B.B.** Vos références sont des plus éclectiques. Gérard Manset, mais aussi les Compagnons de la chanson, dont plus peu de monde sait aujourd'hui quelle popularité fut la leur. Vous leur attribuez "Le Mexicain basané" qui était, il me semble, le grand succès de Marcel Amont...
- 38 **J.R.** C'est le grand succès de Marcel Amont. Mais les Compagnons l'ont chanté aussi...
- 39 **B.B.** C'était l'armée mexicaine, alors ?
- 40 **J.R.** Au grand complet. Les Compagnons chantaient mais ne composaient pas. C'est une tradition, les interprètes, qui a disparu. Maintenant il n'est que des auteurs-compositeurs. Quand j'ai voulu faire des chansons, je me suis heurté à cela : tous les interprètes étaient des vieillards.
- 41 **B.B.** Belle transition pour aborder un aspect de votre œuvre que l'on connaît moins : vous avez écrit pour les plus grands de la chanson, Gréco et Guidoni, par exemple. Juliette Gréco, tout le monde la connaît, Jean Guidoni, peu de monde s'en souvient.
- 42 **J.R.** C'était pourtant une figure iconique.
- 43 **B.B.** Une figure majeure de la scène alternative dans les années 80/90. Ses chansons étaient alors écrites par Pierre Philippe et composées par Astor Piazzola. Comment avez-vous été conduit à écrire pour Gréco et pour Guidoni ?
- 44 **J.R.** J'ai toujours eu envie de rendre hommage à cet âge –une jeunesse– auquel j'avais composé plein de chansons que je n'avais jamais chantées. Pierre Charvet, un compositeur de musique plutôt expérimental, s'est retrouvé à faire la musique d'un film qui, par ailleurs, s'est révélé être l'un des plus grands flops de l'histoire du cinéma, "Vercingétorix". C'était au moment du "Titanic", on sortait une chanson de la bande

musicale, qui était le gimmick du film et permettait de rentabiliser un peu plus l'affaire. Pour "Vercingétorix", il avait été question de faire de même et j'avais commencé à travailler dessus. Pour finir, rien ne s'est fait, mais cela m'a remis à la chanson, et c'est très joyeux d'écrire une chanson, c'est simple, à côté de la somme de travail requise par un livre. On arrive quand même plus vite au bout de ses contraintes que de celles d'un livre. Ce compositeur de musique m'a mis en contact avec Universal. De mon côté j'avais proposé à Marie Nimier, qui écrivait aussi des chansons, que l'on en crée ensemble. On s'est donc retrouvés sous contrat à Universal. Je pensais qu'on allait nous présenter de jeunes chanteurs, c'était l'époque de la Star Ac', il en sortait à la pelle : l'idée pour moi était d'en prendre un, de lui constituer un répertoire, avec le projet de la scène par derrière. En fait c'était des parts de gâteau tellement énormes que ceux qui les encadraient n'avaient pas vraiment envie de partager... Les lauréats ont donc été contraints d'enregistrer n'importe quoi alors que pour la première fois depuis très longtemps avec la génération de la Star'Ac, on trouvait des interprètes sans répertoire et non plus, comme depuis trois ou quatre décennies, des auteurs-compositeurs-interprètes. J'avais fait une chanson pour Olivia Ruiz...

45 **B.B.** ... laquelle n'avait pas été finaliste.

46 **J.R.** Non seulement, mais comme elle ne voulait pas en plus se laisser enfermer dans l'image de la Star Ac', je lui avais fait une chanson avec un compositeur sud-américain qu'elle a enregistré mais qui ne figurait pas sur le disque. Puisque ces jeunes ne pouvaient pas enregistrer, restait la vieille garde... Je me suis donc retrouvé à écrire pour Gréco, pour Régine, pour Nana Mouskouri, mais dans ce dernier cas, c'était catastrophique, au point que j'ai préféré prendre un pseudo. On était en studio (*imitant*) "Ah non je ne peux pas chanter ça...", "Ah non, je veux chanter le chemin de la joie..." (*rires*). À la fin j'ai donc signé la chanson du pseudo qui était celui de mon père dans la Résistance. Je me défaisse sur mon père d'une chanson que je ne revendique pas!

47 **B.B.** Et Johnny, alors ?

48 **J.R.** Effectivement il y a eu Johnny. Là on nous avait filé, à Marie Nimier et moi, une chanson rock, lourde et binaire, chantée en anglais, non pas écrite en anglais mais chantée en anglais, avec de fausses paroles qui meublaient. On a alors écrit "Chanter n'est pas jouer". On avait fait une première version, mais ça n'allait pas, il y avait un mot, je ne sais plus lequel, "sortilège" peut-être, on nous a dit que c'était impossible, Johnny ne le connaissait pas. Il venait de faire son énième come-back au cinéma et de donner une interview à "Libération" dans laquelle il expliquait la différence entre la scène et le cinéma. Il fallait que nous composions une chanson sur ce thème. Non seulement on ne l'a pas vu, ni même son imprésario, ni même la personne qui était en contact avec son imprésario. Dès que Halliday annonce qu'il va faire un disque, mille compositeurs envoient une maquette... J'aime bien les chansons qu'on a faites pour Gréco et pour un chanteur canadien, Bruno Pelletier, dont une chanson s'intitulant "L'Or du temps", titre emprunté à Breton. Je donnais un entretien à la radio et Jean Guidoni appelle. Il avait fait un *break* de quelques années et voulait se reconstituer un répertoire. On lui a composé Marie Nimier et moi, avec Daniel Lavoie, une vingtaine de chansons - vraiment formidables. Plusieurs ont été inspirées en parlant avec lui, l'une vraiment très belle, "Né en néons". C'est vraiment ce qu'on a réalisé de mieux avec Marie Nimier, même si ça a été massacré par la production. Universal a fait rentrer la chanteuse des Valentins qui a modifié des arrangements, contre la volonté de Guidoni même : lui souhaitait avant tout un répertoire de scène, avec juste un piano.

- 49 **B.B.** Éternel malentendu entre une écriture de chanson trop poétique et les consignes d'un formatage industriel visant à fabriquer des tubes?
- 50 **J.R.** Il s'agissait de penser un univers en vingt chansons autour de thèmes qui correspondaient aux attentes de l'interprète. Notre échange avec lui a été très fécond et le disque a eu une presse énorme à sa sortie, mais il aurait fallu une production minimaliste. Guidoni sortait alors d'une période très exacerbée scéniquement, très expressionniste. Il voulait retrouver l'essence même de la chanson.
- 51 **B.B.** Quand vous écrivez un texte de chanson, quels éléments vous sont communs à l'écriture du roman ?
- 52 **J.R.** La trouvaille. On m'avait demandé, dans les années 90, une chanson pour un disque qui serait interprété par des stars de cinéma. Je devais en écrire une pour Fanny Ardant. Rien ne s'est fait de ce disque, mais j'ai écrit la chanson, "La vie de l'envie". Dans le refrain, il y avait ces mots "L'idéal serait d'envier son âge, c'est plus simple mais ça ne me suffit pas". Un couplet : "J'envie même la femme dans la glace/J'ai beau me raconter qu'elle c'est tout moi/ Je me trouve bien plus classe/ Cœur côté droit". Quand vous trouvez ça, c'est un ravissement. L'envie, le reflet, le miroir inversé : vous trouvez cette image poétique, qui n'est pas préméditée, l'intérêt des chansons comme celui des textes procède de ce type de surgissement. Pour ne rien préméditer, il faut se mettre dans un état d'esprit que j'appelle "faire le blanc de l'esprit" : le texte avance, par association, d'où cette apparente dérive de mes textes, ces filets dérivants qui essaient de rattraper les choses. A la fin, je le sais maintenant, on ne peut jamais se perdre. Le fond c'est l'inconscient et l'inconscient n'est pas extensible. Il fonctionne avec très peu d'éléments.
- 53 **B.B.** Tout est question de combinatoire.
- 54 **J.R.** Exactement. La dynamique est la même pour la chanson, avec cette contrainte que la phrase, dans un roman, on peut la laisser dériver, la pousser très loin, mais les chansons, elles, puisqu'elles sont écrites sur des musiques, appellent une décompte qui peut varier (2/4/7/6...). Quand, au contraire, on donne des textes, la forme évidente est l'hexasyllabe, l'heptasyllabe, l'octosyllabe... avec aussi un élément qui m'amuse, la rime. C'est la rime qui va initier la trouvaille.
- 55 **B.B.** Quel serait l'équivalent des rimes dans un roman ?
- 56 **J.R.** Les points de passage. S'il y a l'improvisation, il y a aussi des thèmes. Je sais par où ça doit passer. Cela s'apparente à l'improvisation des jazzmen, qui ont des grilles d'accords et, sur elles, une grande liberté de flottement. Le livre intitulé *Pour vos cadeaux* tourne ainsi autour des thèmes de la destruction et de la construction.
- 57 **B.B.** D'où cette manière très dix-huitième siècle de vos romans, qui s'étirent et se contractent, sans structure coercitive apparente ?
- 58 **J.R.** Oui, cette manière m'a beaucoup marqué, et pas simplement Sterne ou Diderot.
- 59 **B.B.** Une dernière question, la plus personnelle, peut-être. Vous chantez...
- 60 **J.R.** Je m'y attendais... (rires)
- 61 **B.B.** Au Festival d'Avignon en 2008, vous avez chanté un blues, "La Fiancée juive".
- 62 **J.R.** C'est une pure émotion. Il n'y avait là aucun souci poétique. Une jeune femme vient vers moi pour me demander une préface sur les *Poèmes de guerre* d'Apollinaire, et j'ai l'impression d'être le dernier survivant. J'avais une ligne mélodique répétitive et les mots arrivaient alors que je marchais dans Paris, jusqu'à tant qu'ils tiennent sur cette

phrase mélodique. J'ai chanté plusieurs fois cette chanson et vais la chanter bientôt, dans un festival poétique à Lannion, avec des musiciens derrière, ce qui sera une grande première pour moi. Je rêvais de cela, la montée en puissance du blues arrivant par derrière, la batterie, la basse : ça changera de ma pauvre guitare. Mais c'est vraiment *one shot*... Ce que j'avais fait auparavant, avec Marie Nimier, relevait du formatage, on était plus près de Brassens que d'Higelin, alors que "La Fiancée juive", c'est Higelin. Mais j'ai aussi compris qu'il était beaucoup trop tard pour commencer une carrière de chanteur. De temps en temps je fais une chanson, dans la petite maison de Mirabel. Comme il n'y a personne, je peux chanter à tue-tête alors qu'à Paris, dans un appartement...

63 **B.B.** Ce peut être une variante du gueuloir flaubertien...

64 **J.R.** Oui, mais à Croisset il n'y avait pas grand monde pour lui dire de se taire... Et puis cela ne peut sortir qu'en prenant la guitare, en improvisant. J'ai de ma jeunesse des souvenirs pas très marrants quand je me revois, c'est la photo qui accompagne *Une façon de chanter* : je suis penché sur la guitare, je fais corps avec elle, je suis incapable de relever la tête, j'aurais été incapable de chanter en public. C'est une manière de dire aujourd'hui à ce garçon : "Allez, tu n'as quand même pas perdu ton temps, je ne t'oublie pas". Je n'oublie pas à quel point la chanson fut importante pour moi.

65 **B.B.** Y compris dans l'accomplissement de votre œuvre.

66 **J.R.** Oui : la fugue et ses trois temps, par exemple. J'ai traversé une période expérimentale où j'ai essayé de construire des textes avec une forme fuguée. La digression, c'est le seul moment où l'on peut s'évader de la contrainte du récit, et une digression normalement dure trois lignes, alors que dans *L'imitation du bonheur...* (*grand geste d'ouverture*)

67 **B.B.** C'est une structure en accordéon.

68 **J.R.** Mais ce procédé, on ne peut l'utiliser qu'une fois. Un chanteur avait une capacité d'improvisation remarquable, Dick Annegarn, avec des chansons très écrites mais dont l'écoute dégageait une impression d'invention permanente. Une de ses chansons disait "Madam'l'Institutrice/ est morte ce matin/ Ce matin à l'aub' dans l'eau de son bain...". C'était en 1974. Quand j'écris dans *Les Champs d'honneur* autour de la tante Marie, je ne suis pas sûr qu'il n'y ait pas cette chanson par derrière.

69 **B.B.** Belle hybridation : la tante Marie est elle-même associée dans ce récit à des chansons, mais des chansons de la vie ordinaire, des extraits de cantique, des comptines, des airs de marelle. En fait la chanson semble pour vous une source d'émerveillement au quotidien.

70 **J.R.** C'est le mot même d'enchantement : le chant se tient en son cœur. La citation de Rimbaud qui donne son titre au livre *Une façon de chanter*, c'est cela. En fait, j'aurais aimé appeler le livre une *certaine* façon de chanter, mais on ne me l'a pas permis. Un moment, le chant remonte, comme le cantique des créatures de François d'Assise : la joie d'être au monde, même si c'est une joie triste. Et dans ces moments, quand je prends la guitare, je chante deux ou trois chansons de moi, mais aussi par exemple "Suzanne" de Graeme Allwright dans la version de Léonard Cohen ou "La République" de Bashung. Ces chansons, à ce moment, sont accordées. On est en paix.