

Dans les brancards du texte: entretien avec Dominique
A
Gilles Bonnet

► To cite this version:

Gilles Bonnet. Dans les brancards du texte: entretien avec Dominique A. Gilles Bonnet. La Chanson populittéraire, Kimé, pp. 347-356, 2013, Les Cahiers de Marge. hal-00954346

HAL Id: hal-00954346

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00954346>

Submitted on 1 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DANS LES BRANCARDS DU TEXTE
ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE A

Vingt ans séparent *La Fossette* de *Vers les lueurs*, paru en 2012. Avec son premier album, Dominique A ouvrit de nouvelles voies à une chanson française alors quelque peu en berne, entre un héritage pesant et une domination anglo-saxonne évidente. Il dut malgré lui assumer le rôle de figure de proue d'un renouveau de la chanson attentive au texte. 2012 aura également été l'année de la publication d'un récit, intitulé *Y revenir*, aux éditions Stock.

En concert sur les scènes françaises et européennes le soir ; en signature dans les librairies le jour...

1) *Le texte de chanson apparaît, au stade de sa genèse, de son écriture, comme doublement incomplet : il devra être « activé » par l'interprétation vocale ultérieure, et intégré dans un ensemble « chanson » où la musique l'accompagnera, voire en modifiera, par le rythme notamment, le sens. Avez-vous ce sentiment d'une vacance, d'une incomplétude laissée en suspens, en écrivant le texte d'une chanson ? En quoi l'écriture récente d'un texte non destiné à devenir chanson (Y revenir) a-t-elle pu s'écarter de ce processus ?*

Moins le sentiment d'une vacance que d'une attente: les mots, une fois écrits, attendent le son qui les légitimera, et qui ne dépendra souvent pas que de moi. Dans le cas de l'écriture littéraire, ils n'ont aucune béquille sonore à laquelle se raccrocher, ils doivent faire sens par eux mêmes, générer leur propre musique: ils font l'objet de mille attentions répétées de ma part, alors que dans le cadre d'une chanson, je rue volontiers dans les brancards du texte quand la musique l'exige, ils se plient à ses *desiderata*.

2) *L'absence qui s'impose dans plusieurs de vos chansons (« Ce geste absent »¹ ; « Elle parle à des gens »²...) a-t-elle à voir avec cette vacance, et plus largement avec l'acte d'écrire comme apparition soudaine, évidence, de ce qui n'est, n'était pas là ? Écrire et chanter ont-ils pour vocation de rendre présent (je pense au texte « Le départ des ombres », par exemple) ?*

¹ Chanson présente sur l'album *Vers les lueurs*, Cinq7/Wagram, 2012.

² Sur l'album *Tout sera comme avant*, Labels/EMI, 2004.

Je ne sais pas vraiment. Tout ce qui a trait à une activité artistique ne fait que se nourrir de contradictions, donc le fait d'écrire, de faire naître un texte sur une absence, un manque, me semble logique, je n'y réfléchis pas plus que ça. Des choses apparaissent, des thèmes de prédilection, et l'absence en fait partie au premier chef, ce qui me semble logique, puisque l'art a pour vocation d'exprimer un sentiment d'incomplétude, en creux ou de façon plus frontale. Ce faisant, il permet à ce qui manque d'exister tout en se repaissant de ce manque, avec parfois, il faut bien le reconnaître, une certaine complaisance.

3) *Dans Un bon chanteur mort*³, vous écrivez que « mille raisons font que j'écris des chansons [...]. Une phrase lue dans un journal ; la vue d'un arbre au bord de l'eau ; la façon dont quelqu'un me dit bonjour ; un disque ; une réflexion dans la rue : tout cela peut déclencher une chanson » : vous n'évoquez pas la lecture d'œuvres littéraires, parmi ces sources ou incitations...

Non, c'est vrai, c'est un mensonge par omission; plusieurs de mes chansons sont pourtant inspirées directement par la lecture de romans. Disons que comme les phrases que vous citez sont extraites du premier paragraphe du livre, j'ai du vouloir me prémunir contre le cliché du « chanteur littéraire ». Vœu pieux...

4) *Quid du « frotti-frotta » ?... Je m'explique ! Préfaçant le projet de recueil de nouvelles* Tout sera comme avant⁴ *présentées comme des « variations autour d'un album de Dominique A », vous désignez le texte inspiré par l'une de vos chansons comme son « faux-jumeau ». Qu'entendez-vous par là ?*

Dans le même temps, vous soulignez les « liens improbables entre chanson et littérature ; l'une et l'autre n'ont pas souvent gagné à faire frotti-frotta ensemble » : est-ce à dire que vous concevez les deux formes d'expression comme fatalement distinctes, quand bien même vous publiez ce livre, dont l'un des auteurs est... Dominique A, responsable des chansons, mais également d'une des nouvelles ?

Tout ça remonte à loin, déjà... Le terme de faux jumeau n'est pas très approprié, et là, je n'en vois pas d'autre. Peut être n'y en a-t-il pas. L'idée était de se lancer dans un jeu littéraire, et de voir, indépendamment des chansons elles mêmes, les ponts qui pouvaient se créer ou non sur

³ Paris, La Machine à cailloux, 2008.

⁴ Paris, Verticales, 2004.

la base d'un simple titre entre deux textes de nature différente, chanson d'un côté, littérature de l'autre.

Le fait d'avoir écrit moi même une nouvelle n'était qu'une tentative pour pallier la défection d'un auteur: un texte manquait, ce qui brouillait la donne de départ, et je me suis lancé sans trop y réfléchir, le but n'étant alors pas « d'entrer » en littérature, ou alors, vraiment, je me connais mal.

Quant à cette idée de frotti-frotta, je dois admettre que je ne suis pas toujours très clair avec ça. Disons que j'ai peur de tout ce qui équivaut à trop intellectualiser la chanson, à lui prêter des intentions qu'elle n'a pas, alors qu'elle procède souvent de petites illuminations, de choses écrites dans une certaine urgence. Ce qui, si je me fie à ma seule pratique, la différencie radicalement de l'écriture en prose, pour les raisons également invoquées dans la réponse 1; chaque discipline a ses propres exigences, ses propres enjeux, distincts. En chanson, le mot est un point de départ; en littérature, il est aussi le point d'arrivée, ce qui change tout.

5) Vos chansons, et ce fut particulièrement revendiqué à l'époque d'albums comme L'Horizon et La Musique, accordent une attention particulière à la qualité des textes. La critique musicale depuis longtemps vous inscrit dans la filiation de la fameuse « chanson à texte » dont les pères immuables seraient Ferré, Ferrat et Brassens. Pourtant, toute une tradition critique réfute la littérarité des textes de chansons. Pour Catherine Dutheil-Pessin, ainsi, « le critère littéraire » s'avèrerait inadéquat pour juger de la qualité des textes de chanson, car, écrit-elle (dans La Chanson réaliste, 2004), nous sommes alors « face à un texte qui n'est pas un texte mais un jeu musical avec des mots et des phrases, et avec du matériau sonore ».

Qu'en pensez-vous ?

Je suis globalement d'accord avec Mme Dutheil-Pessin. La tradition critique dont vous parlez, et à laquelle sa réflexion la rattacherait, et du moins autant que je peux en juger sur la foi de cette simple citation, ne me semble ceci dit pas majoritaire en France, où l'idée de « chanson littéraire » prévaut, dès qu'on parle de chanson avec un rien d'exigence textuelle. Selon moi, éditer des textes de chansons, comme on le fait ainsi parfois, pour des français comme pour des anglo-saxons comme Lou Reed ou Dylan, n'a pas de sens, pas plus que d'éditer les partitions de chansons sans leurs textes. C'est l'interaction des deux qui en fait l'intérêt, et la spécificité de cette belle bâtardise qui caractérise le *songwriting*, terme qui n'a hélas pas d'équivalent en français. Pour autant, plus le texte est fort, plus l'interprète a d'opportunités

d'être convaincant, et surtout de rester longtemps en empathie avec une chanson censée l'accompagner des années durant, voire plus si affinités.

6) *Dans Y revenir (2012), ouvrage qui signe de façon officielle, institutionnelle, votre entrée dans le champ littéraire, vous dites redouter par-dessus tout le « syndrome du livre de chanteur ». Que serait, selon vous, un « livre de chanteur » ? Comment Y revenir parvient-il à s'en démarquer ?*

J'aurais pu dire « livre d'acteur » si j'en avais été un; disons que l'expérience a prouvé qu'à de rares exceptions près (Léonard Cohen, Boris Vian, David Mac Neil...), les bons songwriters produisent rarement des livres très intéressants. Pour moi, ce sont des livres où la personnalité de celle ou celui qui écrit ne s'efface pas assez devant l'écriture, et le projet littéraire est parasité par l'idée que nous nous faisons d'elle ou de lui, en rapport avec son exposition médiatique. On ne peut pas lire son livre comme un livre « normal », délesté de tout *a priori*. Il ne m'appartient pas de dire si oui ou non, mon livre souffre de ce syndrome; au delà de la boutade, je voulais juste signifier que c'est ce qui m'a longtemps empêché de me lancer. Je pense que c'est aussi lié à une conception un peu datée que j'ai de la littérature comme une grande dame hautaine, qui ne s'accommode pas facilement d'être approchée par des saltimbanques.

7) *Vous dites votre amour de l'alexandrin, dans Un bon chanteur mort. Vous jouez d'ailleurs pleinement, dans vos textes de chansons, avec les ressources de la métrique. Pourtant, il me semble que c'est l'album Tout sera comme avant qui subit le plus vivement la tentation de la littérature, mais c'est par le choix d'une prose narrative proche du récit bref, de la nouvelle, que cela passe. Cette double attirance prose/vers est-elle au cœur du processus créatif qui est le vôtre en tant qu'auteur-compositeur ?*

Non, pas spécialement, pas de façon consciente en tout cas. Il y a des périodes où j'ai envie d'être plus narratif, de façon à être aussi plus explicite dans mon propos, et d'autres où je suis plus porté vers une approche plus poétique du texte, axée sur des images plus ou moins « claires ». J'oscille en permanence entre ces deux pôles, qui me permettent l'un et l'autre des approches différentes.

8) *Si la chanson peut mener celui qui la chante ou celui qui l'écoute loin de son présent, en une extase que permet le lyrisme, le texte littéraire possède-t-il pour vous les mêmes vertus ? Y revenir semble en effet apurer un ancien contentieux, vous permettre de coïncider de nouveau avec ce passé pour enfin le regarder en face : parce que désormais vous « savez viser » (« Rue des marais »⁵).*

Les deux chansons dont vous reproduisez les textes à la fin du livre⁶ ne demeureraient-elles pas davantage dans le flou déceptif d'un mouvement vers le passé qui se nourrissait, ressassant, précisément, de ne jamais véritablement atteindre sa cible, ou plutôt d'apercevoir toujours au-delà de la cible atteinte s'en profiler une autre au loin (« David est essoufflé/ Je l'ai bientôt rejoint/Et j'en sais plus après », dans « Rue des marais »)? C'est aussi ce que suggérerait une chanson comme « Le Sens »⁷.

Votre œuvre musicale me paraît donc placée sous le signe, fécond et structurant, du ressassement comme creusement sans cesse relancé, de ne pas se ficher définitivement. Y revenir me semble en revanche – bien que le ressassement y soit convoqué dès l'épigraphe – s'écarter de ce mouvement, assécher en quelque sorte, et comme une bonne fois pour toutes, le poisseux des « terres brunes »⁸. S'agit-il donc là, de deux écritures divergentes ? Le tragique, c'est-à-dire « quand il est trop tard » (Georges Steiner), n'est-il pas davantage présent dans vos chansons que dans le texte littéraire vous permettant, précisément, d'y revenir ?

Il y a en effet dans *Y revenir* une sorte de « résolution » du ressassement, avec une fin qui suggère un apaisement, et un côté *tabula rasa* (un peu contredit ceci étant par la dernière page, où je reviens à nouveau en arrière, comme démentant le propos des pages antérieures). Parce que je l'ai ressenti ainsi, en vivant l'expérience du retour décrite dans le livre. Je dirais donc que j'ai eu ici un souci d'honnêteté, d'exprimer le plus justement possible mon ressenti. Ce qui est le cadet de mes soucis en chanson, où la part fictionnelle s'immisce dans les textes les plus personnels (exemple, le David de la « Rue des Marais », qui n'a jamais existé), et où j'aime l'idée de boucle temporelle, et de personnages chronophages.

9) *Dans un article récent (La Nouvelle Revue Française, juin 2012), Michaël Ferrier propose la chanson comme horizon utopique à la littérature, car la chanson parviendrait à exprimer*

⁵ Chanson présente sur l'album *L'Horizon*, Wagram/Olympic Disc, 2006.

⁶ C'est-à-dire « Rue des marais » et « Les Terres brunes ».

⁷ Album *La Musique*, Cinq7/Wagram, 2009.

⁸ « Les Terres brunes » figure sur l'album *Auguri*, Labels/Virgin, 2001.

l'émotion comme pure présence, libérée des carcans linguistique et syntaxique : la chanson, écrit-il, « atteint ce moment où l'émotion humaine n'est pas encore trahie, enfielée, enrubannée, défigurée par l'inscription dans la liste close des grammaires et le réseau des articulations syntaxiques ». L'émotion réside pourtant bien au cœur également d'un texte comme Y revenir, dont vous avez souligné combien il exigea de vous précisément un long travail, presque monastique (« Pour moi, la chanson c'est un terrain de jeu et écrire un livre c'est entrer au couvent », Paris Match, avril 2012), voire une lutte avec, justement, ces « grammaires et articulations syntaxiques ».

La chanson et la littérature vous semblent-ils atteindre avec la même intensité l'expression de l'émotion ?

Personnellement, les livres me font aujourd'hui plus d'effet. Après, c'est délicat, il faut savoir de quelle(s) émotion(s) on parle, et si le critère d'appréciation d'une œuvre, c'est sa capacité à réveiller les glandes lacrymales, ou à susciter un trouble, ou que sais-je encore. Les deux disciplines ne font pas appel aux mêmes sens, l'un réclame le silence quand l'autre prend possession de l'espace sonore, et la chanson peut émouvoir, même subie: on peut être happé par une chanson « qui passe », alors qu'on n'avait pas prévu de l'écouter, c'est sa force, son immédiateté, alors qu'on ne lit pas un livre « par hasard », et à n'importe quel moment; lire suppose un volontarisme que ne réclame pas forcément la chanson.

10) *Pour exprimer cette émotion, faut-il, selon un paradoxe qui n'est peut-être qu'apparent, la contenir, du moins au stade de l'écriture ? Le synthé un peu fruste de La Fossette vous plaisait, écrivez-vous par « son absence de clinquant, en rapport avec le détachement de la voix, que je veux blanche et sèche, sans pathos » (Un bon chanteur mort). Écrivez-vous les textes avec la même méfiance à l'égard du pathos ? Êtes-vous attiré, alors, par ce que la littérature de la fin du XX^e siècle a développé sous l'appellation d'« écriture blanche » (je me suis mis dans la tête que « l'écriture blanche des années empilées », dans votre chanson « Rendez-nous la lumière »⁹ pouvait peut-être faire allusion au grand livre d'Annie Ernaux, Les Années, exemple majeur d'écriture blanche...)* ?

C'est une question de tempérament, je crois, cette histoire d'écriture blanche. Pour moi, ce n'est autre que le refus de la démagogie, du clin d'œil, une histoire de politesse aussi vis-à-vis

⁹ Album *Vers les lueurs*.

de l'auditeur. Bon, en écrivant ça, j'ai bien conscience de me placer un peu vite du bon côté de la barrière. Je crois en fait que c'est aussi une affaire d'éducation: à quelle distance vous a-t-on appris à vous placer par rapport aux autres ? Quel est le bon emplacement à partir duquel vous pouvez vous adresser aux autres *via* l'art, de façon à ce que la liberté que vous vous accordez ainsi soit équivalente à celle dont dispose l'auditeur / lecteur / spectateur pour juger de votre production, sans qu'il soit pris en otage par des « trucs » pour stimuler sa réaction, manipuler ses émotions ?

11) *Faut-il relier ceci à ce que vous nommez le « lyrisme contrarié » du français (Un bon chanteur mort) comme langue phonétiquement peu accentuée ?*

Oui, je pense qu'il y a un lien. On voudrait chanter haut et fort certaines choses, mais la langue nous bride phonétiquement. Du coup, on apprend à dire les choses autrement, avec sécheresse, « blancheur », une autre façon d'exprimer la force de certains sentiments.

12) *Parce qu'elle ne jouit pas de la même reconnaissance dans le champ artistique que l'œuvre littéraire, et parce qu'elle s'autorise fréquemment les notations triviales d'un quotidien banal, la chanson constitue-t-elle pour vous un espace de liberté pour l'écriture, davantage que ne peut l'être la littérature ? Ou pour le dire autrement : le privilège de la chanson n'est-il pas de s'autoriser l'écriture d'un « j'ai désinfecté ton genou »¹⁰ ?*

Autant les écritures textuelles me semblent effectivement très distinctes entre la chanson et la littérature, autant il m'est difficile de hiérarchiser les forces respectives de l'une et de l'autre. L'une ne me semble pas souffrir d'un déficit de liberté par rapport à l'autre. Je ne pense pas que ce soit l'écriture qui entre en ligne de compte dans le cas que vous citez (je ne pense pas qu'un roman ne puisse pas s'autoriser cette fameuse histoire de désinfectant), mais bien le fait que ce soit le son qui soit le relais de l'écriture, et qui produise un « drôle d'effet », parce que les mots qui sont chantés n'étaient *a priori* pas « indiqués » pour l'être.

13) *Le rapport au corps : écrire une chanson, destinée à transiter plus tard par la voix et donc par le corps, à s'incarner, est-ce plus « physique » que la genèse d'un texte littéraire, ou bien percevez-vous dans ce dernier cas aussi l'inscription du corps dans le geste d'écrire ?*

¹⁰ La formule figure dans la chanson « Vers le bleu », album *Vers les lueurs*.

Je pense que c'est beaucoup plus physique, oui. Pour finir un texte de chanson, le corriger, je me fie à ce que je ressens en chantant les mots : si ça bute, physiquement, vocalement, j'ajuste. Quitte à affaiblir un peu le texte, renoncer à une image ou une tournure séduisante. Je n'oublie jamais qu'il y a une affaire de compagnonnage avec une chanson: c'est lorsqu'elle est écrite que les choses sérieuses commencent pour elle, et pour moi avec elle.

14) *En concert, vous occupez la scène avec une intensité presque sacrificielle, ce que confirme la lecture de votre premier livre Un bon chanteur mort (2008) : « La scène ne participe pas au conflit que [l'artiste] a engagé avec Chronos, avec le refus de sa mortalité. "Moi, je veux mourir sur scène", chantait Dalida : un comble ! On n'y fait que ça, mourir, sur scène » (p. 66). Cette dimension vous semble-t-elle également présente dans la pratique de la littérature ? Pour la retrouver, faut-il se consacrer, comme vous le faites dans Y revenir, à une écriture de type autobiographique, comme une forme littéraire de mise à nu, d'offrande de soi ?*

Sacrificiel, n'exagérons rien. Je suis sur scène plus en recherche d'une forme d'abandon, qui n'implique pas que j'y laisse, au sens strict, ma peau. Je pense que certains écrivains sont dans un rapport un peu similaire avec leur art, de façon sans doute plus aigüe, et surtout plus douloureuse; il y a une jouissance scénique qui, à ce que je sache, n'a pas d'équivalent en littérature, si j'en crois ce que les auteurs, dans leur grande majorité, rapportent. Leur discours est souvent assez doloriste, avec au final, une sensation permanente d'inassouvissement. On entend souvent dire un chanteur qu'il est heureux de son disque ou de son concert; jamais d'un écrivain qu'il est fier de ce qu'il vient de produire. Et je ne pense pas que ce soit une histoire de posture.

En ce qui me concerne, l'autobiographie était le plus court (façon de parler...) moyen d'approcher la littérature, et je n'ai pas eu le sentiment d'une mise à nu. Plutôt au contraire d'une mise à distance avec mon passé, en le maniant comme une pâte à écrire, en en expurgeant la sentimentalité qu'il pouvait m'inspirer. Je l'ai dit à plusieurs reprises, mais j'ai été (heureusement) surpris par les commentaires des lecteurs du livre: nombre d'entre eux m'ont parlé de la poésie du texte, alors que j'avais sincèrement en l'écrivant l'impression de produire un document administratif.

15) *La scène transfigure la chanson écrite. Vous avez dit goûter le « côté assez sauvage » du concert*¹¹ *La comparaison des deux versions de « Empty White Blues », studio (CD Bonus de La Mémoire neuve*¹²) *et live (Sur nos forces motrices*¹³) *est particulièrement éclairante ! Que modifiez-vous alors à un texte littéraire, lorsqu'il est l'objet de cette métamorphose sur scène ? Cette métamorphose est-elle plus accentuée, différente de celle qui touche un texte littéraire dont vous pouvez faire une chanson enregistrée (« Milena Jesenská »*¹⁴), *sans forcément la jouer sur scène ?*

Pour le coup, je reste sur scène assez en retrait au niveau interprétatif avec un texte littéraire. Sans la note, la voix est bien nue. Il y a aussi le fait que pour moi un texte littéraire est du côté du silence. Je ne sais si ça veut dire grand chose, mais je le ressens comme ça; ça laisse donc peu de marge pour l'interprétation, indépendamment d'un accompagnement musical qui, lui, peut prendre toutes les formes.

Propos recueillis par Gilles Bonnet en novembre 2012.

*Un grand merci à Dominique A,
pour sa disponibilité et sa générosité.*

¹¹ www.commentcertainsvivent.com/actualite/interview-sur-nos-forces-motrices.

¹² Dans la réédition par EMI, en 2012, de l'album de 1995.

¹³ Album live de 2007, Cinq7/Wagram.

¹⁴ Dernière piste du cinq titres *L'Attirance*, Acuarela/Ovni Records, 1998.