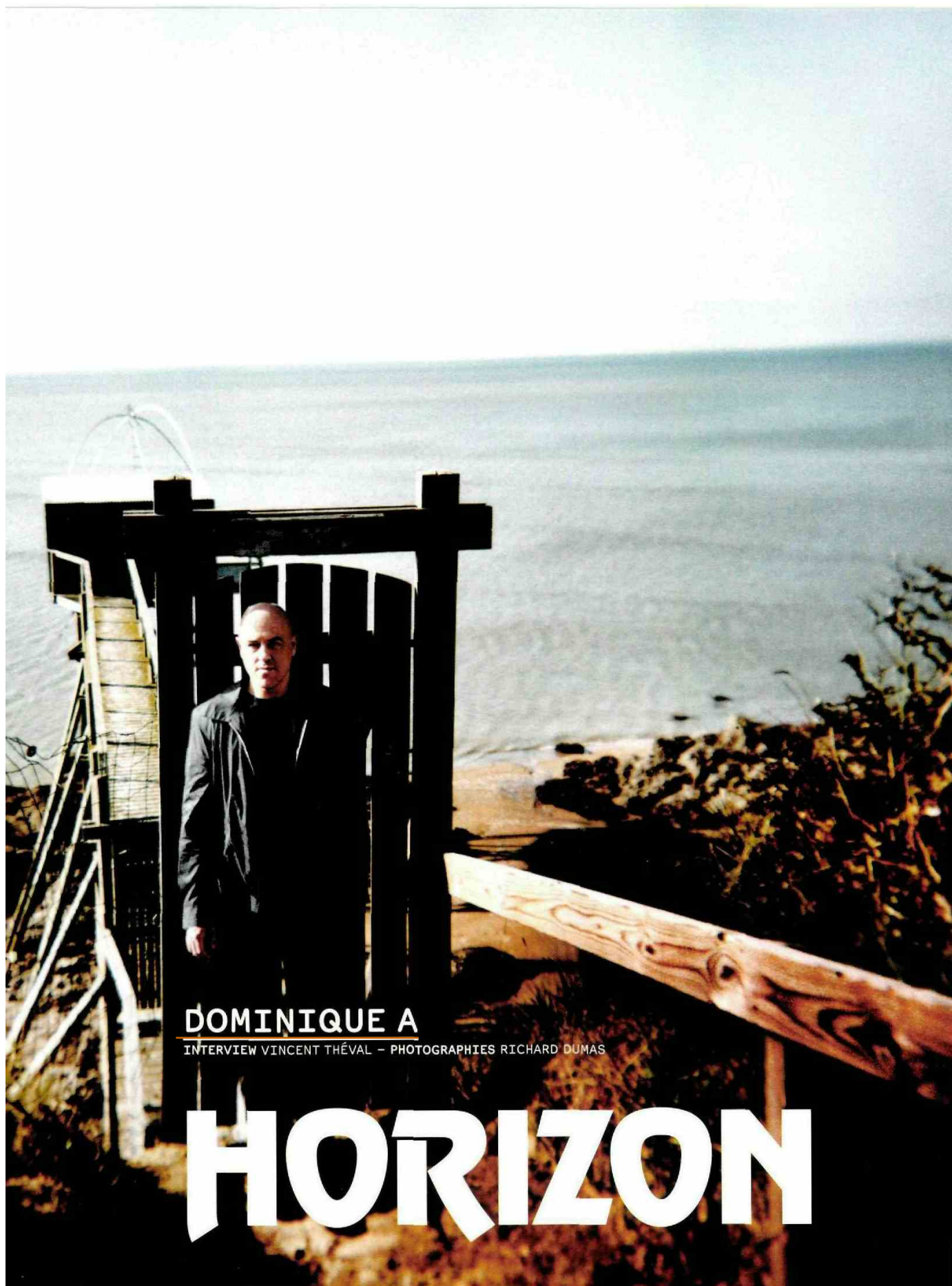


50

Habitué des coups de volant un peu secs entre deux disques, c'est sans heurts et avec une sérénité inédite que Dominique A s'est penché sur son dixième album, le précieux *Éléor*. Au fil de paysages et lieux plus ou moins fantasmés, la circulation y est fluide, avec d'amples arrangements de cordes en guise de compas posé sur des textes sublimes. Intarissable sur les différents aspects de son travail d'auteur, sur son goût toujours plus affirmé et affiné pour la fiction ou sur le statut de l'écriture en regard de la musique, Dominique A est - comme toujours - passionnant, lucide et drôle.

NOUVEL





DOMINIQUE A

INTERVIEW VINCENT THÉVAL – PHOTOGRAPHIES RICHARD DUMAS

HORIZON



É

léor est marqué par des lieux, les éléments, la géographie. Comment l'expliques-tu ?

Le titre *Central Otago* a par exemple été amorcé sur place, dans cette région de Nouvelle-Zélande. Dans ces cas-là, il s'agit de prendre acte du fait que les chansons sont très nominatives, et de l'accepter ou non. Il n'y a pas d'intention. Comme j'avais déjà écrit sur des lieux par le passé (*Valparaiso* ou *Nanortalik*), ce n'était pas quelque chose de nouveau. J'ai donc d'abord plutôt eu un mouvement de recul. Et puis ça ne me lâchait pas. Alors de la même façon que j'avais pris le parti pour *Vers Les Lueurs* (2012) d'accentuer la thématique lumineuse ou "ampouleuse" du propos, là je me suis dit qu'il fallait y aller franco sur la topographie, la géographie fantasmée ou imaginaire, même si cela impliquait de mentionner des lieux existants. Ce sont parfois des endroits où je n'ai jamais foutu les pieds. Le Cap Farvel, je n'en étais pas loin mais je n'y suis pas allé. C'est l'imaginaire et le pouvoir d'évocation des mots qui déterminent tout. Soit on accepte ce fait, soit on s'en défend. Ce que j'aime bien dans cette démarche d'aller jusqu'au bout, c'est que ça te préunit pour la suite, ça t'interdit de refaire la même chose. À l'avenir, toute chanson où il y aura un nom de lieu sera écartée. Ou alors j'approvisionnerai des collègues à Vladivostok ou Bogota. (Rires.)

SOLITUDE DU MOT

Tu mentionnes *Central Otago*. Ce titre a-t-il un statut particulier sur l'album ?

C'est celui qui a consolidé l'affaire. Il y avait déjà d'autres textes comme *Par Le Canada*, *Cap Farvel* ou *Nouvelles Vagues*. Mais il y a toujours dans le processus d'écriture d'un disque une chanson qui va déterminer le reste, comme une ouverture de valve. En l'occurrence, ce fut *Central Otago*. Ce n'est pas forcément celle que je préfère, la meilleure ou celle que j'espérais écrire depuis quarante-six ans, mais c'est de l'ordre du ressenti. Tu sais que tu as un pilier autour duquel tu vas pouvoir graviter, un morceau qui va en entraîner d'autres. Et c'est ce qui s'est passé. Je suis revenu de voyage il y a un an, j'avais la moitié des titres en gestation et je savais pertinemment que l'autre moitié allait débouler dans la foulée. C'est pourquoi j'ai appelé Cinq7 et Sandrine Delaune, ma manageuse, pour leur dire que j'aimerais bien entrer en studio plus tôt que prévu. J'avais aussi une néopaternalité qui se présentait. C'est le genre d'élément extérieur hyper important qui crée une situation d'urgence pour moi. Il fallait absolument que j'arrive au bout du projet en cours avant que l'enfant arrive. Je voulais avoir l'esprit complètement accaparé le moment venu, mais aussi pouvoir travailler sans les contraintes liées à la naissance. Comme mon métier est une passion, je ne voulais pas attendre. Je m'étais fixé des échéances que j'étais incapable de respecter. Je suis toujours dans l'impatience de faire les choses.

Quand tu dis que *Central Otago* a entraîné d'autres chansons, est-ce une question de couleur musicale ou de thématique ?

Elle est symptomatique dans le sens où elle aborde le point de départ de plusieurs compositions : le pouvoir d'évocation d'un nom. C'est l'histoire d'une femme qui subjugue les hommes rien qu'en prononçant ces deux termes, "Central Otago". Ça reflète un peu mon attitude vis-à-vis des mots qui m'inspirent. Le mot "Éléor", quand bien même l'orthographe a été remodelée pour en faire un lieu plus fantasmagique, déclenche simplement un truc en moi. À partir du moment où j'avais un morceau qui évoquait précisément cette notion-là, j'avais la sensation que cela justifiait d'avoir recours à la géographie. Pour le visuel, le graphiste a imaginé tout un système de petites cartes fantasmées, imaginaires. Ça rejoint peut-être des lectures d'enfance, Hugo Pratt par exemple, et un goût pour la BD d'aventure.

Parallèlement à ce pouvoir d'évocation des mots dont tu parles, il y a quelque chose de très frappant sur l'album, c'est ce désir de fiction. Ce n'est pas nouveau dans ton répertoire, mais là, ça irrigue puissamment *Éléor*, en prenant des formes assez différentes. Comment vois-tu cela ?

Là encore, je ne peux que le constater. Je n'ai jamais pris les chansons comme des prétextes à l'autobiographie. J'ai finalement fait peu de morceaux ouvertement autobiographiques. Ils ont toujours relevé pour moi de la fiction, même hyper codée et à la limite de l'ésotérisme. Mon seul critère a toujours été le plaisir charnel vis-à-vis du chant. À partir du moment où une histoire, même complètement vaporeuse, m'est plaisante à chanter, je ne me pose plus de question. Mais c'est vrai qu'il y a dans ce disque-là une volonté de rendre ces récits un peu plus lisibles et compréhensibles. Écrire de la fiction, c'est quelque chose que je n'arrive pas du tout à faire en prose. Mais j'aime beaucoup l'idée de confronter le côté musical parfois épique des chansons à des situations qui relèvent de l'intimité d'un personnage. C'est ce contraste qui me plaît et que j'essaie de retranscrire en musique, en faisant cohabiter des formes très resserrées comme le trio et un orchestre à cordes. Pour revenir au désir de fiction, je ne sais pas d'où viennent ces histoires. Pour *Central Otago*, la trame est presque née du thème de guitare que j'ai imaginé. Après, je découvre l'histoire en l'écrivant. *Par Le Canada*, c'est parti d'une phrase : "Une barque a glissé au fil de la rivière." J'ai voulu voir où ça m'emmenait, sur une deuxième phrase puis sur une troisième, et au bout d'un moment, un sujet se dessine. Il y a aussi des compositions qui sont plus "à thème"



"POUR DIRE LES CHOSES DE FAÇON TRIVIALE, L'ÉCRITURE EN PROSE, C'EST DE L'ENCULAGE DE MOUCHES EN PERMANENCE POUR LE BIEN DES CHOSES, ET JE TROUVE ÇA INFERNAL. MAIS C'EST PASSIONNANT, JE NE SUIS PAS MASO NON PLUS."



comme *Oklahoma 1932* ou *Une Autre Vie*. Elles sont liées à des lectures, à une volonté de créer des vignettes historiques avec un contexte. Pour *Oklahoma 1932*, c'est très clair. Ça l'est peut-être moins pour *Une Autre Vie*, qui parle de la Russie sous le communisme. L'idée est née de ma lecture de *La Fin De L'Homme Rouge* (ndlr. de Svetlana Alexievitch, 2013), un ensemble de témoignages sur la fin du communisme, son impact sur les vies, les expériences. Il y avait sans arrêt une image qui revenait : des gens se retrouvent dans les cuisines, de façon clandestine. Là-dessus s'est greffé le thème de la radio comme élément clandestin, des voix qui s'immiscent et passent dans le chat de l'aiguille de la dictature pour laisser rêver à une autre vie. L'idée était belle. Je l'ai liée à tout ce qu'on a appelé l'Ostalgie, c'est-à-dire ce que les gens ont prétendu avoir perdu quand les portes se sont ouvertes. Qu'est-ce que le rêve ? Qu'est-ce que la liberté ? Ce n'est pas conceptualisé, mais c'est vraiment le questionnement de base. Deux mots reviennent très souvent dans le disque : "passer" et le "rêve". Là encore, je le constate. Non pas a posteriori, mais chemin faisant. Mes intentions sont avant tout musicales, elles concernent l'écriture, le format, la durée, des choses très basiques. Avec qui j'ai envie de travailler, comment, qu'est-ce que j'imagine pour le son... C'est pour moi le plus important. Peut-être que parfois les thématiques naissent de ces envies et de ces contraintes-là.

C'est étonnant ce que tu racontes sur l'extrait *Une Autre Vie*. Je l'avais investi complètement différemment, en imaginant que c'était un retour sur des souvenirs d'étudiants, les cuisines, les lendemains de fêtes au petit matin, l'idée qu'on se faisait de notre avenir à l'époque. Ah oui, c'est jouable aussi, ça fonctionne.

C'est très beau je trouve, que quelqu'un mette des intentions dans un texte et qu'il soit réinvesti différemment.

C'est pour ça que je n'ai pas voulu rajouter des éléments qui spatialisent ou temporalisent davantage la chanson. J'y ai pensé et j'ai renoncé. C'est dangereux de trop circonscrire une composition, surtout quand elle aborde un thème particulier. Tout le monde n'est pas forcément d'accord avec cela. On pourrait dire : "Si tu veux parler de quelque chose, va jusqu'au bout." Mais je préfère laisser les morceaux ouverts à ce genre d'interprétations qui fonctionnent aussi et qui ne seraient pas possibles si le récit était plus circonscrit. C'est le processus d'appropriation. Je suis persuadé d'une chose : on ne s'approprie jamais aussi bien une chanson que quand on ne sait pas exactement de quoi elle parle. (Sourire.)

Se trompe-t-on si on voit dans *L'Océan* le titre le plus autobiographique de l'affaire ?

Oui, tu te trompes. (Rires.) Même si c'est vrai que j'ai parfois ce fantasme quand je pense à ma fin... Je me

vois moins entouré de ma famille, de mes petits-enfants, que face à l'océan. C'est idiot mais j'aimerais m'éteindre en voyant ça. Donc dans ce sens-là, oui, c'est autobiographique. Mais *L'Océan* ne relate pas une enfance passée au bord de l'eau, c'est un titre sur la colère, sur le côté miroir de la mer, sur ce qui anime des enfants et des adolescents.

Il y a un lien avec ton nouveau livre *Regarder L'Océan* à paraître en avril ?

Oui, un lien direct que j'ai voulu marquer. *Regarder L'Océan* est un ensemble de petits textes dont l'un parle du rapport à l'eau. Le fait d'avoir l'eau sous les yeux quand on se lève le matin, ce que cela suscite. Je n'ai pas voulu faire de distinction claire et nette entre le disque et le livre dans la mesure où les deux œuvres correspondent à des périodes d'écriture concomitantes. L'état d'esprit et certains thèmes sont communs. *L'Océan* était une façon de faire le lien, de le revendiquer. Sans pour autant que l'un soit indispensable à l'autre.

Au-delà de cette temporalité commune, quels liens existent-ils entre l'écriture d'un livre et celle des chansons ? Les deux projets se nourrissent-ils ou chacun définit l'autre en creux ? Il doit y avoir un lien mais je le cherche toujours. (Rires.) Pour dire les choses de façon triviale, l'écriture en prose, c'est de l'enculage de mouches en permanence pour le bien des choses, et je trouve ça infernal. Mais c'est passionnant, je



"ÉCRIRE POUR DAHO, COMME QUAND J'AVAIS ÉCRIT POUR BASHUNG, C'EST PARTICULIER PARCE QUE JE SENS DES ACCOINTANCES MUSICALES QUI SONT FORTES ET J'AI ENVIE DE LE SURPRENDRE, DE LUI PROPOSER QUELQUE CHOSE DE FORT PAR RAPPORT À LUI."

ne suis pas maso non plus. La chanson, c'est de la musique avant tout, c'est la musique qui doit primer sur tout le reste. Et ça me déteste du poids du mot. Du coup, il vient plus facilement. Il est plus libre parce que je sais qu'il n'est qu'un élément parmi d'autres. Il peut être moteur, mais ce qui doit l'emporter, c'est la musique. Pour moi, on doit pouvoir écouter un disque de chanson française en étant presque détaché de son propos. Tous les disques chantés en français que j'aime bien, je n'écoute jamais ce qu'ils racontent pendant les premières écoutes. Je ne l'entends simplement pas, je suis happé par la musique. Et dans ces cas-là, comme par hasard, le mot qui suit derrière ne fait que renforcer l'impact de la musique. Tu te rends alors compte que si les mots sont mauvais, ils ressortent, tu les entends tout de suite. Quand ils sont bons, tu les entends après. Une fois que la musique est assimilée, le mot arrive jusqu'à toi. Dans l'écriture en prose, on n'a que le mot. Et la solitude du mot est éprouvante... Pour le mot lui-même comme pour celui qui l'écrit. (Sourire.)

Il y a souvent eu un mouvement de balancier dans ta discographie, où un album est conçu en réaction au précédent. Cela ne semble pas être le cas ici.

On me dit ça, oui, c'est marrant. Je ne saurais pas trop l'expliquer. La différence que je verrais, c'est que sur le précédent, les arrangements de vents,

qui étaient très marqués, tordaient les choses. Là, les arrangements confortent les chansons, ils ne les entraînent pas ailleurs. Les points de jonction, ce serait la volonté de retrouver un groupe de base, le trio avec Jeff (ndlr. Hallam) et Sacha (ndlr. Toorop). D'être dans des ambiances assez live, assez jouées, avec la volonté d'ajouter à ce socle simple des orchestrations amples et classiques. Dans l'écriture, on est certainement dans une continuité. En tout cas, cette fois-ci, je n'étais pas dans une dynamique de rupture. Le renouvellement était le cadet de mes soucis. Je voulais aller au bout d'une certaine forme de classicisme.

Le fait de collaborer avec des musiciens que tu connais très bien, le bassiste Jeff Hallam et le batteur Sacha Toorop, joue-t-il sur la forme que prend l'album ?

Oui, et c'était même la première intention musicale, que ces deux zozos se croisent. Ils sont tous les deux atypiques dans leur jeu et j'étais persuadé qu'il y aurait des accointances humainement. J'avais envie de voir ce que donnerait leur association. Une super section rythmique, ça reste quand même un fantasme en pop. J'avais envie de rejouer avec Sacha, non par désaveu vis-à-vis de Sébastien Buffet qui jouait avec moi depuis quelques années, mais par envie de retrouver le son de Sacha et de voir ce que redonnerait notre association plus de dix ans après avoir travaillé ensemble en studio.

CINQUANTE-DEUX

Il y a eu une grosse campagne de réédition de ton catalogue en 2012. Revenir ainsi sur sa carrière, son évolution, a-t-il un impact sur le présent ?

Je pense, oui. Quand tu fais le tour d'horizon, tu te poses la question de ce que tu aimerais vraiment faire et que tu n'as pas fait. J'avais travaillé avec des cordes sur *Tout Sera Comme Avant* (2004), mais je n'étais pas du tout impliqué dans l'écriture des thèmes, les cordes étaient un élément comme un autre dans un magma d'informations. Je n'avais jamais procédé comme cela, trouver des thèmes très dessinés à orchestrer, qui ne soient pas simplement de l'accompagnement en nappes, avec l'envie de créer une masse harmonique où tout le monde va dans le même sens, celui de la mélodie. Ça m'est apparu en réécoutant tout. De la même façon, je n'ai jamais fait un disque qui repose sur la rythmique. Chaque album doit épuiser une idée, chaque disque doit abattre une carte. En sachant que dans un jeu qui se respecte, il y en a cinquante-deux, ça va. (Sourire.)

Tu écris régulièrement pour les autres. Comment procèdes-tu ? C'est toujours une réponse à une demande ?

Oui, et j'écris en pensant à l'interprète, à la voix de la personne. Ils font appel à moi pour ce que je sais faire, pour une façon d'écrire. J'essaie d'avoir un cahier des charges, un thème pour être au plus

près des désirs de l'interprète. En sachant que mon travail est fini à partir du moment où il est validé (ou non). Quand un texte est écrit, il est susceptible de transformation parce que l'interprète a le dernier mot. C'est la personne qui portera ce morceau pendant des années, toute sa vie peut-être, ou en tout cas pendant au moins un an ou deux. Je considère que je n'ai pas à avoir le dernier mot. Je n'ai pas de susceptibilité d'auteur. Mais j'aime vraiment répondre à un cahier des charges. Ce n'est jamais arrivé, mais si on me disait de ne pas faire plus de cinquante mots, je ne ferais pas plus de cinquante mots. Pour moi c'est un exercice super excitant. Et je suis toujours très heureux quand on accepte mon travail. (Sourire.) C'est un rôle de tâcheron mais dans le bon sens du terme. On fait appel à moi pour une partie de mes compétences alors j'essaie de respecter cela en m'éclipsant en même temps. Quand j'écris pour Étienne Daho, que j'ai beaucoup écouté à l'adolescence et moins après avant d'y revenir en 2007 avec *L'invitation*, c'est très chargé. Il y a l'image que je me fais de lui, mon histoire avec Daho. Écrire pour lui, comme quand j'avais écrit pour Bashung, c'est particulier parce que je sens des accointances musicales qui sont fortes et j'ai envie de le surprendre, de lui proposer quelque chose de fort par rapport à lui. *En Surface* n'aurait pas pu être écrite pour quelqu'un d'autre. Pas parce que je considère que le personnage de la chanson est Étienne Daho, mais parce que je me disais qu'il aurait peut-être envie de la chanter en fonction de son histoire et de ce que j'imaginais de lui. Et j'étais dans le juste. *En Surface* a été un déclic pour moi et pour le nouvel album en termes de format. J'ai eu tellement de témoignages spontanés des gens par rapport à ce titre que j'ai voulu rester dans une forme d'évidence en m'interdisant de dépasser les trois ou quatre minutes, en restant dans le format pop. Parce que j'ai une force là-dedans, et ça m'intriguait de pousser le bouchon.

Au-delà de ce déclic, il y a une porosité entre ton travail pour les autres et tes propres chansons ?

Oui, écrire pour Calogero par exemple, qui est un chanteur de variété (de qualité pour moi), peut me donner une envie de clarté dans mon propos. Non pas pour des raisons pécuniaires mais parce que j'en tire une satisfaction en tant qu'auteur. Le texte que je préfère dans ceux que j'ai écrits pour lui, c'est *La Fin De La Fin Du Monde*. Je trouve que c'est un joli texte qui reste poétique mais avec un vrai souci de clarté. Ça peut me donner envie de renoncer à des facilités métaphoriques. J'ai une facilité pour les métaphores, mais à un moment, ça peut virer au systématisme. J'ai toujours refusé d'appeler un chat un chat, mais bon, au moins, appelons un siamois un chat. (Sourire.)