

UNIVERSITÉ D'AIX EN PROVENCE  
UFR LETTRES LANGUES ET ARTS

**DE *LA FOSSETTE À LA MUSIQUE* : DOMINIQUE A,  
L'ÉCRITURE D'UN INCONNU ?**

Ghislain Classeau, sous la direction de M. Joël July



L'annonce, à l'automne 2009, de la nomination de Dominique A en tant que « révélation de l'année » au prix Constantin, avait de quoi choquer, ou amuser, au choix. Presque deux décennies se sont écoulées depuis la diffusion du « Courage des oiseaux », tard le soir sur France Inter, ou depuis ce premier papier, dans *Les Inrockuptibles*, qui lui donnaient justement le titre de... « révélation »<sup>1</sup>. Ce parallèle des termes après huit albums, et des années de concert doit donc nous alerter sur une chose : ce chemin taillé dans l'ombre, et un certain désir du secret, de la part d'un artiste qui dit avoir « davantage d'ambition pour [ses chansons] que pour [lui]-même »<sup>2</sup>. Quand d'autres, écrivains ou chanteurs, jouent de leur image ou de frasques privées pour soutenir les ventes de leur produit, Dominique A brille avant tout par l'absence de son crâne glabre sur les plateaux télé. L'idée n'est pas, bien sûr, d'en faire une sorte de héros de l'underground, libéré de toute tentation moderne ; mais cette discrétion de l'homme trouve un écho tout particulier dans ses chansons, comme des marques de retrait ou d'effacement. En nous penchant strictement sur l'écriture des albums, on peut s'interroger sur la part d'absence qu'ils cultivent : l'homme est avare de détails, ne semble jamais se livrer, allant parfois jusqu'à composer des chansons vides d'humains. Son travail semble s'opposer à celui d'autres chanteurs talentueux de sa génération : on pense à Miossec, ou Benjamin Biolay, qui plongent volontiers dans le dur, le cru de la vie. Nous vient alors à l'esprit cette chanson inédite, sur *Les sons cardinaux*, « Il

---

1 *Les Inrockuptibles* n°34, rubrique « Nouveautés », mars - avril 1992, p.12-13

2 Propos recueillis par Hugo Cassavetti et Valérie Lehoux, *Télérama* n°3122, novembre 2009, disponibles sur <<http://www.telerama.fr/musique/dominique-a-mes-chansons-ne-sont-ni-des-cuvettes-ni-des-divans,49384.php>>

faudrait être fantôme » : s'éloigner de la chair pour créer parmi les malaises et les soulagements, savoir capter ces troubles par des mots les plus neutres, pour enfin les partager. De plus n'a-t-il pas nommé son essai de 2008 *Un bon chanteur mort*<sup>3</sup> ? L'idée apparaît que la chanson est avant tout affaire d'interprète, et le chanteur un vecteur de sensations immédiates, déposant un matériau qui ne demande qu'à être réutilisé, re-chanté, remanié. Alors Dominique A, l'incognito de la chanson française ? En quoi son écriture et son esthétique chansonniers s'apparentent-elles à celles d'un inconnu ?

Il y a encore peu de temps, sur son site internet, à la suite de concerts madrilènes, Dominique A dénonçait l'attention excessive que portait les auditeurs français aux paroles de ses chansons. Fort de son succès dans des pays étrangers tels que l'Espagne (surtout) ou l'Allemagne, il y voyait une reconnaissance de son travail musical, délesté des questions, essentielles en France de signification. Si nous nous intéressons ici à l'écriture de ces chansons, il faut comprendre que, chez cet artiste en particulier, celle-ci est indissociable de la musique – ou plutôt que la voix se veut instrument parmi les autres. Autrement dit, qu'elle se désire immédiate, continuité du souffle musical, n'appelant pas à une sur-interprétation. Son travail souligne un lien fort entre l'auditeur et le musicien : la chanson, une fois terminée, n'aurait alors qu'une paternité flottante. Voici, d'ailleurs, comment il conclue son essai *Un bon chanteur mort*, alors qu'il raconte son premier contact physique avec l'album qu'il vient de produire :

*Et puis non, il est là, dans ma main – et c'est un choc, qui brise tout le cercle de malédiction que je pensais dressé autour de moi, toute la loserite aiguë dont je me voulais atteint [...] je [le] tiens dans ma main, prenant la mesure de toute la confiance qui m'a enfin été accordée, comme si quelqu'un m'avait dit : « Tu as le droit ».*<sup>4</sup>

Et c'est ce « quelqu'un » qui nous intéresse, cet inconnu avec qui il crée et qui vient l'adouber. Dominique A semble toujours à la recherche d'une voix qui ne lui appartient pas, ce qui constitue la quête, le fil de tous ces albums ; comme si le récepteur du texte, engagé dans le processus créatif, était plus important que le concepteur.

Dès le début de son œuvre, on assiste à ce qu'on pourrait appeler des

3 Dominique A, *Un bon chanteur mort*, Paris, La machine à cailloux, coll. Carré, 2008

4 *Id.*, p.79

mouvements de rupture : le refus d'un refrain systématique, par exemple, même s'il n'est pas alors le seul à créer des textes sans refrain, est un exemple criant. *La fossette*, œuvre solitaire, échappe à tous les codes établis, se privant définitivement d'un avenir grand public. Le miraculeux « Courage des oiseaux » lui offre alors une visibilité inespérée – mais aussi efficace que soit cette chanson, le reste de l'album est déroutant : erreurs sciemment enregistrées, refrains évanescents, ou système métrique chamboulé, rien n'est fait pour accrocher l'oreille d'une majorité d'auditeurs. L'album suivant, *Si je connais Harry*, est, comme son titre, tout aussi déroutant : voix presque brisée, écriture tortueuse, rimes souvent absentes... si les albums suivants sembleront plus étoffés, plus riches musicalement, et si la voix se fera plus charnelle, l'écriture conservera cette teinte obscure, ne cédant pas (jusque-là) à la facilité. Après le succès du « Twenty two bar », qui occupa les ondes, Dominique A prit d'ailleurs tout le monde à contre pied avec l'album *Remué*, certainement le plus sombre de sa discographie. Ces mouvements de rupture nous permettent donc, dans un premier temps, d'étudier cette volonté continue de dérouter l'auditeur, par ce refus d'un refrain systématique, ou ces rimes qui s'absentent. A cela s'ajoute un travail lexical très particulier, qui vient surprendre par son caractère parfois « technique », parfois vulgaire, dans la continuité d'une sécheresse qui se refuse au lyrisme. On sent dès lors une certaine crainte envers les mots : ces derniers seraient-ils superflus quand on veut faire de la chanson ? Le chant est souvent retardé, hachant les phrases, brisant les vers, ou, quand le son semble mettre les mots en attente, les repoussant. Il serait alors intéressant de réfléchir sur le rapport qu'entretient Dominique A à l'anglais, avec lequel il a travaillé, mais sur lequel, surtout, il a écrit.

Cette suite de refus et, donc, de craintes, ne tend qu'à une chose : une écriture qui se veut libre et immédiate, qui doit former ce tissu d'effets adressé à l'autre. Qui doit « faire avec » ses mots pour devenir alliage musical. Cette immédiateté prend forme à travers des marques d'effacement. Le narrateur est flottant, fluctuant : chants contemplatifs, qui s'ouvrent sans recul, nous laissant souvent face à un « mais qui parle ? ». L'écriture résulte d'un léger décollement de l'ordinaire, écriture presque d'observation plus que d'action : dans la continuité de l'impact musical, il s'agit pour Dominique A de proposer des émotions, plus que d'en expliquer les tenants et les aboutissants. L'homme semble s'effacer, donc,

jusqu'à ces compositions où toute forme humaine est absente : cela nous conduira à étudier les figures complexes de l'Autre chez Dominique A. Si on ne sait pas « qui parle », c'est parce qu'il est impossible de le savoir : la chanson est ici un art de refus, entre son et sens. Ainsi l'auteur usera des personnifications et métaphores troublantes, et de *tu* et *d'elle* étranges et récurrents, semblant désigner aussi bien l'auditeur que l'auteur. Le corps même de l'artiste est mystérieux, insaisissable : ce que nous appellerons l'étranger intérieur. Ce désir d'immédiateté trouvera enfin une réponse dans un certain effacement par l'ironie et l'incertitude : la chanson parfois vue comme un jeu de mots, un jeu un peu vain, qui n'affirme que ce qui n'est pas - mais qui est en même temps un lieu à re-habiter par l'auditeur, à re-chanter.

Mouvements de rupture et désirs d'immédiateté, c'est donc en deux temps que nous étudierons le travail de Dominique A, ou comment l'artiste a su créer au fil des albums une œuvre singulière, qui offre cette écriture d'un inconnu. Et peut-être rencontrer cette voix qui, voilà presque vingt ans, lui donna « le droit »<sup>5</sup>.

---

5 Pour mieux cerner la mince reconnaissance du grand public vis-à-vis de Dominique A, on se rappellera qu'un spécialiste comme Louis-Jean Calvet le faisait rentrer dans une relève à l'aube des années 90. Mais « cette relève, dont un spécialiste comme Calvet peut surveiller les germes, seulement connue d'une petite couche de la population, passe à peu près inaperçue auprès du grand public, l'oreille attirée par d'autres sons. Et si quelques titres remportent furtivement un succès d'estime, seuls Zazie et Nilda Fernandez émergeront vraiment, le second renouvelant difficilement ses premiers succès. Cette génération prometteuse mais étouffée se retrouve autour d'un principe de dépouillement, d'une exigence sur le texte à la simplicité travaillée, d'une musicalité qui se détourne des sentiers battus. Et son audience feutrée a tout de même eu une influence sur le cours des pratiques qu'il ne faudrait pas mésestimer : style et syntaxe du journal intime ou du carnet de bord, pessimisme distancié voire ironique, décalage de la mesure métrique des vers par un chant recourant au mélodique et une voix au timbre particulièrement grave. Louis-Jean Calvet termine l'article consacré à Dominique A dans son dictionnaire *Cent ans de chanson française* par la formule oxymorique "la violence de l'anémie" (Archipoche, 2008, p. 23). Cette école minimaliste accédant aujourd'hui à la maturité et désormais débarrassée des ACI des années 70, on parle enfin davantage, avec le ton des éloges tardifs, de Dominique A, Thomas Fersen, Miossec, Jean-Louis Murat, Clarika ou Arthur H... Philippe Katerine dérange les pronostics avec un surprenant Louxor, j'adore (2005, *Robots après tout*) qui utilise sciemment et parodiquement les blancs musicaux ; Juliette attire l'œil et l'oreille à chacun de ses opus et il a bien fallu parler de Mano Solo, décédé en 2010 : génération sacrifiée [...] dans laquelle beaucoup d'artistes sont restés engloutis. » Joël July, « Chanson française contemporaine : Etat des lieux communs », *Chanson/fiction*, Revue internationale FIXXION, n° 5, Bruno Blanckeman et Sabine Loucif (dir.), p. 7 à 31 .

## MOUVEMENTS DE RUPTURE

Pourquoi « mouvements de rupture » ? Car c'est probablement ce vers quoi tendait Dominique A dès son premier album : rupture avec d'une part une certaine tradition française de la chanson, on pense à l'ambition poétique des Ferré, Brassens, Brel (ce qu'il nomme la « sainte trilogie »<sup>6</sup>), ou au lyrisme poussé de chanteurs tels que Julien Clerc ou Christophe, et d'autre part avec la mouvance rock et new wave de groupes formés dans les années 80 (avec, par exemple Indochine, ou, surtout, un peu plus tard, Noir Désir). Dominique A compose son premier album seul et sans studio, et fait de ce manque assumé son empreinte. Son écriture cultive donc le secret et l'art de la cachette, écriture de l'insaisissable. Pourtant, même quand la voix se fera plus charnelle, et que de plus amples moyens seront mis en place dans la confection de ses albums (un monde semble en apparence séparer *La Fossette* de *L'Horizon*), on observera le même souci de rompre avec la facilité, avec ce qui est attendu. C'est ce que nous allons essayer d'étudier dans un premier temps : ruptures avec les attentes de l'auditeur, lexique souvent surprenant, ou encore utilisation torturée des mots, comme s'il fallait « faire avec » le français, comme s'ils étaient de trop.

### I. DÉROUTER L'AUDITEUR

Sur la quatrième de couverture de son essai *Un bon chanteur mort*, nous est proposée cette courte phrase pour définir les débuts de l'artiste : « En 1992, le style dépouillé du premier album de Dominique A, *La Fossette*, ouvre une brèche dans le paysage musical en France »<sup>7</sup>. L'idée d'une fissure, d'attentes déjouées : Dominique A fait volontairement implorer les structures espérées, aussi bien au

---

6 Propos recueillis par Vincent Arquillière, « Dominique A », *Pop news*, avril 2009, disponibles sur <<http://www.popnews.com/popnews/dominique-a-itw-3/>>

7 Dominique A, article cité.

niveau « macrostructurel » (le format de la chanson, l'alternance peu respectée refrain / couplet), que « microstructurel (le système métrique chamboulé, les alexandrins bancals ou les rimes absentes).

### **. Refus d'un refrain systématique**

Se priver d'un refrain clairement détaché et immédiatement reconnu, c'est renoncer à une accroche facile et une mémorisation rapide pour l'auditeur. Dominique A va pourtant, au fil des albums, jouer avec cette notion de refrain, qui, s'il ne disparaît jamais vraiment, est souvent malmené. Prenons le cas de la chanson « Le gros Boris » sur le deuxième album, *Si je connais Harry* (1993). Elle se compose de deux couplets de 8 vers, et d'un dernier de 7, sans refrain apparent. Mais il y a ici un jeu d'échos, de résonances entêtantes qui, en un sens, « remplacent » le refrain. En effet, le retour du nom « Boris » au sein de ces vers courts (5 à 7 syllabes) appelle irrémédiablement, en fin de couplet, un jeu sur le son :

*Venez droit chez l'herboriste  
Boris a l'air d'aller mieux  
Celle qui l'a sauvé le couve  
Boris en rajoute un peu.*

L'anaphore « Boris » entraîne avec elle la rime « mieux » / « peu », rimes jusque-là absente de la chanson, mais c'est surtout le rapprochement phonétique « herboriste / Boris » qui nous intéresse. Cette structure en écho semble précipiter le couplet vers sa fin, pour finalement se retrouver à la conclusion du deuxième couplet :

*Un retour chez l'herboriste  
Et Boris a l'air moins triste*

A chaque fois, ce jeu de répétitions, souligné ici par le « triste », conclut le couplet et mène à une pause musicale. L'absence de « l'herboriste » signale d'ailleurs la fin de la chanson, dans ce dernier couplet amputé d'un vers (7 au lieu de 8), l'impossibilité du refrain se couplant au malaise latent de ce « gros Boris ». Ainsi, s'il n'y a pas de refrain à proprement parler, c'est que la chanson se veut unité, sans principe d'alternance. Un autre exemple marquant sur ce même album avec « L'amour ». Cette chanson lente et répétitive est composée de trois couplets

identiques, dans lesquels « L'amour » revient avec régularité, isolé :

*Les yeux gonflés de sommeil  
L'amour  
Ce bonheur est sans pareil  
L'amour*

Ce cas très particulier, basé sur une lente répétition, peut nous amener à considérer que le refrain est ici inscrit dans la chanson, voire que la chanson est elle-même tout entière refrain. Les trois vers qui, à deux reprises, « s'émancipent » de l'anaphore « L'amour », seraient alors l'équivalent de couplets, plus courts et plus rares que ce « refrain » omniprésent, dans un curieux renversement de l'attente couplet / refrain / couplet / refrain. Cette même volonté de brouiller les pistes perdure : dans l'album *Remué* (1999), la bouleversante chanson « Pères » procède de la même logique. Des alexandrins réguliers se suivent dans les six couplets, avec pour seul « fil » la répétition de *Nos pères*. Même lors des variations mélodiques ou accélérations musicales, la logique de la phrase enjambe les couplets, donnant le sentiment d'une même douleur circulaire. Par exemple, quand il s'éloigne de « Nos pères », pour commencer avec « Leur femme », pour finalement y revenir :

*Leur femme nous trimbalaient nous crochetaient le bras  
Clignant des yeux d'amour pour qu'on ne les oublie pas  
Comme si c'était possible d'oublier ces yeux là  
Ces lèvres au bord du vide qui s'écrasaient sur nous*

*Ces lèvres que nos pères n'atteignaient que de loin*

Les exemples sont nombreux chez cet artiste de ce refrain quasi-absent, ou faussement inscrit dans chaque couplet. Citons pour finir une des chansons les plus marquantes de ce point de vue, et peut-être l'une des plus poignantes : « Le ravalement des façades », sur *La Mémoire neuve* (1995). Si les trois premiers couplets se soumettent à une structure identique, avec des vers très courts, la fin de la chanson s'apparente à un effondrement : ralentissement du tempo, et rallongement soudain des vers (jusqu'à l'octosyllabe, quand il ne dépassait pas les cinq syllabes auparavant). Aucun refrain n'est venu tempérer jusque-là la chanson, qui s'apparente dès lors à un cheminement dans le chagrin du chanteur, que la répétition obligée du refrain viendrait amoindrir. Ce refus d'un refrain « visible » et systématique s'apparente donc moins à une fuite devant certains

codes de la chanson, qu'à un désir d'homogénéisation du texte. Cela va également se ressentir, comme on a légèrement commencé à le voir, dans le mètre et la rime.

### . Un système métrique chamboulé...

A ce jeu particulier sur le refrain s'ajoute, à ses débuts, un choix rare mais notable pour des formats courts, qui ne sont pas sans rappeler, à la même période, ceux de Philippe Katerine pour *Les Mariages chinois et la relecture* (1993). Cela est notamment le cas avec « Trombes d'eau » (l'16) : si sa brièveté va dans le sens de « l'unité » évoquée plus haut, elle offre, par son éclat, un espace favorable à l'explosion du mètre, ou plus précisément de l'alexandrin. Voilà d'ailleurs comment Dominique A définit son utilisation :

*Quand j'écris, c'est naturellement l'alexandrin qui s'impose à moi. Je me sens bien avec lui ; il est souple et rigide à la fois, assez général pour que l'air y rentre et assez corseté pour contraindre à élaguer.*<sup>8</sup>

Il s'agit donc d' « élaguer » ou de « remplir », l'alexandrin, et le vers de manière plus générale, pour le tordre aux exigences de la chanson. « Trombes d'eau », donc, en offre un bon exemple avec ses *e* muets qui viennent volontairement rallonger des mètres pourtant réguliers :

*Il pleut les bras m'en tombent (X)  
Après des mois si beaux  
Le beau temps part en trombe (X)*

La rigueur métrique s'efface ici devant l'exigence du souffle. En allant plus loin on remarquera que cette suite d'hexasyllabes est impropre à former de « vrais » alexandrins, car impaire. Le phrasé semble en effet précipité (nous sommes dans un format très court) et ne délivre qu'un vers isolé, revenant à deux reprises : « Trombes d'eau », inattaché et inattachable aux vers qui le précèdent ; l'alexandrin se veut impossible dans cette chanson, que ce « Trombes d'eau » vient hacher comme une averse inattendue. Pour continuer avec les éléments, sur le même album *La Fossette*, la chanson « Vivement dimanche » propose un remarquable écart métrique :

*J'ai besoin d'être beau  
Mais le vent d'est souffle et rafle mon chapeau*

---

8 *Id.*, p. 53.

La rime met en avant le rapprochement désiré entre ces deux vers, mais c'est ici le vent qui vient balayer la régularité de ces derniers ; on passe en effet d'un hexasyllabe à son double (la voix accélérant d'ailleurs nettement à cet instant). Que ce soit l'influence de l'air ou de l'eau, ces exemples prouvent « l'élagage » nécessaire à la composition des chansons, et révèlent un curieux paradoxe : le désir de tourner autour de l'alexandrin puisque « ça fait sérieux (...) ça fait poésie »<sup>9</sup>, et dans le même temps de le torturer pour en extraire une nouvelle forme. La chanson chez Dominique A est dans cet entre-deux, rigueur poétique et souplesse musicale. En faisant un saut dans le temps, avec *La Musique* (2009), on observe, avec la chanson qui servit d'ailleurs de single, « Le bruit blanc de l'été » des alexandrins bancals, ou devrait-on dire des vers faussement isométriques, 6 + 6 – illusion possible par le souffle de la voix :

*Un' guerre a repris / Plus au sud, oh c'est loin (5+6)*  
*Dans un silence parfait / Pourtant on entendrait (6+6)*

*Mais il y a / Tant de bruit ici (3 + 5)*  
*On n'entend plus que lui / Le bruit blanc de l'été (6 + 6)*

L'écart très net, dans les quatre derniers vers, entre les deux premiers qui forment un octosyllabe et les autres, un alexandrin, est comblé par les pauses qu'impriment le chant, puis les notes tenues par la voix. Nous reviendrons plus tard dans ce chapitre sur ce rapport à la voix, mais ce qu'il faut retenir ici, c'est que par ces écarts métriques ou ces alexandrins bancals, en plus de ce jeu sur les refrains, Dominique A s'amuse à déjouer les attentes de l'auditeur, comme nous allons le voir avec ce rapport complexe à la rime.

### **. ... et des rimes qui s'absentent**

La rime apparaît, en chanson comme en poésie, telle une ponctuation nécessaire à la mémoire – peut-être plus encore en chanson, privée du support papier, et destinée à être re-chantée, re-vécue. Si elle ne fait pas toujours défaut dans la discographie de Dominique A (comme l'a prouvé l'exemple du « Gros Boris », fait d'assonances et de rimes internes), elle n'y est pas une valeur obligée. Cela est peut-être encore plus vrai sur des albums tels que *Remué* ou *Auguri* :

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p53

dans la continuité de ce que nous avons vu sur le refrain ou le mètre, la chanson se vit comme, si l'on ose dire, un voyage émotionnel, que des codes pourraient mettre à mal (nous reviendrons plus tard sur l'effet convié d'immédiateté). L'une des plus belles chansons du premier album en est la preuve, « Sous la neige » :

*Nous marchons sous la neige  
En nous tenant le bras  
Nous nous sentons si loin  
Qu'aucun de nous ne bouge  
Ne bouge*

*Comme tu me parles bas  
Nous avançons peut-être  
Croisons de vieilles personnes  
Qui marchent en silence*

*Comme tu me parles bas  
Nous avançons peut-être  
Croisons de vieilles personnes  
Qui marchent en silence*

*Allons dans un sentier  
Ou la lumière est franche  
Nous parlerons sûrement  
De partir quelques jours*

*Nous marchons sous la neige  
En nous tenant le bras  
Nous nous sentons si loin  
Qu'aucun de nous ne bouge  
Ne bouge, comme tu me parles bas  
Nous avançons peut-être  
Croisons de vieilles personnes  
Qui marchent en silence  
Allons dans un sentier  
Ou la lumière est franche  
Nous parlerons sûrement  
De partir quelques jours*

La retranscription intégrale de ce texte nous permet d'observer une nouvelle fois ce jeu de répétitions (le deuxième couplet apparaissant à trois reprises, par exemple et hypothéquant la logique de l'organisation) : les seules rimes sont des assonances lointaines, et ne s'inscrivent pas dans une continuité « audible », si ce n'est ce vers isolé « ne bouge », presque effacé à l'écoute du disque. Cette absence de rimes se couple alors à une sorte de malaise sonore, de lent ressassement d'un regret, qui se refuse à tout repos rimique ; d'ailleurs à la monotonie musicale, l'accélération et l'enchaînement de la dernière strophe, longue, font tension. Cet

aspect superfétatoire de la rime, qu'on retrouve sur certaines chansons comme « Dans les hommes » (sur l'album *Tout sera comme avant*), est prolongé par des rimes pauvres ou approximatives – que le genre de la chanson permet, puisqu'il s'agit plus, alors, de repères phonétiques que de contraintes écrites. Dès le premier couplet, la très torturée « Avant l'Enfer » (*Remué*) offre un exemple de cette prédominance du son sur la richesse de la rime :

*Si nous nous croisons en Enfer  
Espérons qu'on l'ait mérité  
Que toutes les horreurs qu'on a faites  
Aient toutes été bien recensées*

Ainsi l'auteur combine, dans ces rimes croisées, la terminaison *fer* à *faites*, laissant au premier mot seul la grâce de l'effroi. Ces mots sont d'ailleurs soutenus par un piano discordant, signe d'une angoisse sonore. Les chansons privées de rimes sont donc rares chez Dominique A, mais les combinaisons maladroitement, et les rimes imparfaites sont légion : ambivalence entre désir d'une poésie libre (puisque'il faut que ça « fa[sse] poésie ») et insoumise, et exigence d'un rythme dans la chanson, qui appelle la rime. On le voit, cela semble s'opposer à la « souplesse musicale » évoquée plus tôt : cela met surtout en avant le rapport douloureux, complexe avec le mot français chez Dominique A.

Cette suite de refus (d'un refrain imposé, de mètres exigeants, ou de rimes parfaites) s'impose au delà des évolutions de l'artiste (formats plus longs, voix plus charnelle...) dénotant, de manière générale, un certain mépris pour l'entêtant, le jeu des répétitions semblant toujours la marque d'un non-dit, ou d'un mal-dit. Ainsi, les textes se veulent moins de véritables matériaux sonores, que des mots au service du son et de la musique. Cela nous permet dans un second temps de nous intéresser au lexique si particulier de cet artiste, autre « rupture » avec ce qui est attendu.

## II. UN LEXIQUE INADAPTÉ À LA CHANSON ?

Si la forme est souvent surprenante dans ces textes, il en va de même avec les mots : l'amour est toujours évoqué de biais, les grandes douleurs s'effacent

souvent dans le détail... Intéressons-nous ici à ce lexique, qui s'amuse à surprendre avec les apparitions du vulgaire, certes rares mais notables, ou encore un vocabulaire parfois « technique » ou grotesque. Tout cela tend à une certaine sécheresse de la parole, et un refus prononcé du lyrisme – pour un artiste qui n'a pourtant encore jamais pratiqué le talk-over, comme le fit un Gainsbourg. Ce travail sur le lexique doit nous permettre d'approcher la confusion qui naît à l'écoute de ses textes, ou comment l'auteur, en brouillant les pistes de lectures et d'écoutes, nourrit cette écriture d'un inconnu.

### . Les apparitions du vulgaire

Rares sont les occurrences « grossières » chez Dominique A, en particulier au début de carrière : son écriture privilégie l'effacement, abordant avec une discrétion très personnelle l'intime et la souffrance. Christophe Miossec l'interpellait d'ailleurs de cette manière dans un interview croisé<sup>10</sup> : « Je suis plus vulgaire que toi ». Les deux chanteurs, qui se sont révélés à quelques années d'intervalle, diffèrent, en dépit de certaines affinités, radicalement textuellement. L'aspect brut, presque violent qui ouvre l'album *Boire* (1995) (« J'vous téléphone encore / Ivre mort au matin / Car aujourd'hui / C'est la Saint-Valentin / Et je me remémore / Notre nuit très bien / Comme un crabe déjà mort ») n'a jamais trouvé d'écho chez Dominique A. Avec l'album *Auguri* (2001), les choses semblent toutefois évoluer. Et c'est sur la chanson la plus « panoramique », et l'une des plus connues, que l'on peut entendre :

*La pluie qui tombe est douce et nous faisons l'amour  
Certains plus loin se livrent au commerce de l'eau  
Comme ils flairent une faillite, ils prennent des airs salauds  
Et ils monnaient la pluie et nous faisons l'amour*

L'acte amoureux est vu à travers cette métaphore d'une eau frôlant les peaux, porté par la répétition d'alexandrins rigoureux. Dans ce contexte, la présence du terme *salaud* vient surprendre l'auditeur, comme une fissure soudaine dans le texte : « Il est à la fois un signe extérieur de son désarroi intérieur et un signal phatique à l'adresse de l'auditeur. *Salaud* c'est ici le mot qui réveille et qui

---

10 Entretien croisé « Dominique A et Miossec – Aucun homme n'est une île » réalisé par JD Beauvallet pour *Les Inrockuptibles*, octobre 2001, disponible sur <<http://www.lesinrocks.com/musique/musique-article/article/dominique-a-et-miossec-aucun-homme-nest-une-ile/>>

émeut »<sup>11</sup>. Dans cette chanson, très « dominiqueAïenne », par ce jeu de métaphores, de personnalisations ou encore cette absence de scénario, la présence de ce mot, qui aurait pu être aisément remplacé pour fluidifier le texte, est la marque d'une difficulté à dire, d'une tension inscrite dans l'écriture, d'un cri trop humain, ce « cri, qui n'a d'efficace et de terrible puissance que quand rien ne le prépare et rien ne le répète »<sup>12</sup> : si le vulgaire est rare chez l'auteur, il n'en est pas moins la preuve d'une certaine violence enfouie, qui s'oppose à la discrétion de ses compositions. Certaines chansons, comme « Bel animal » sur l'album *La Matière* (2009) sont imprégnées de désirs primaires : l'objet de ce désir est invoquée de manière provocante (« animal », donc), et la construction cumulative de certains vers (« Qu'est-ce que tu crois ? / Qu'est-ce que tu bois ? ») enfonce le chanteur dans une envie cyclique et irréprouvable. C'est également le cas d'« En Secret », sur *Auguri*, qui s'ouvre par ce phonétiquement très dur : « traité comme une raclure », qui annonce :

*Et souvent tu voulais  
J'en avais jamais trop  
Tu donnais tu donnais  
En bas en haut*

S'il y n'y a pas de terme vulgaire à proprement parler, il est facile d'interpréter ce « en bas en haut », que prépare l'alternance du « je » et du « tu ». On pourrait aussi citer le début de « Oublie » (*Auguri*), chant presque murmuré mais commençant ainsi : « Oublie / Comme je m'introduisais / Et comment / Tu me recevais ». Le désir de la chair vient par intervalles perforer l'œuvre de Dominique A : si son écriture se nourrit de l'indécis et du mystère, les rares apparitions de ces termes crus rappellent la lutte interne entre le dit et le non-dit. On ne peut s'empêcher de penser au Alain Souchon de « J'veux du cuir » (« Pas du peep-show du vécu / J'veux des gros seins des gros culs ») (*C'est comme vous voulez*, 1985) : hachures parmi les jeux de mots, rupture inattendue.

### **. Un langage pour déplaire ?**

Mais ces mots ou expressions vulgaires sont, bien qu'importantes, assez

---

11 Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers musical, 2007, p.85

12 Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Paris, Galilée, coll. Lignes fictives, 2005, p. 63

rare dans la discographie qui nous intéresse, il faut alors élargir la question aux contours donnés au lexique : une tendance à assécher la parole, sur laquelle nous reviendrons peu après. Mais également une utilisation fréquente de mots inadaptés, inconvenants, en continuité avec cette démarche « déroutante » que nous épingle. C'est évidemment le cas sur *La Fossette*, et la naïveté troublante de certains textes ; on pense à « Vivement dimanche », encore :

*Et si jamais  
Le moral flanche  
Il se redresse presque illico  
Presque illico*

La répétition de *presque illico* enfle la bizarrerie du terme, offrant presque une dimension ludique à la chanson : association dans le chant d'une douleur latente à une expression inattendue, semblant appartenir à une exclamation spontanée. Cette même dimension est sensible dans le très étrange « Mes lapins », au chant presque inaudible, étouffé dans la basse lancinante, retranscrit ici dans son intégralité :

*Rebelote*

*Mes lapins me ressemblent  
Ils m'ont l'air d'avoir faim  
Mes lapins vont ensemble  
Comme les doigts de la main*

*Quand il gèle à pierre fendre  
Mes lapins se font tendres  
Et se cachent dans le froid*

*Mes lapins me ressemblent  
Ils m'ont l'air d'avoir faim  
Mes lapins vont ensemble  
Comme les doigts de la main*

*Quand il gèle à pierre fendre  
Mes lapins se font tendres  
Et se cachent dans le froid*

*Si je...  
Si je me laisse aller  
Mes lapins me tiennent la main*

*Alors au coin du feu  
Cochons comme des copains  
On se chante, les lapins  
Je connais des refrains*

*Mais d'aussi loin qu'il m'en souviene*

*Dans l'ombre de mes persiennes  
Je préfère mes copains... lapins!*

On le voit, l'absurde est porté, encore une fois, par une répétition des couplets (d'où une certaine ironie dans le « Je connais des refrains », dans une chanson qui s'en prive), et le retour du mot « lapin ». Le plus intéressant reste néanmoins ce jeu sur des expressions figées bien connues : « Comme les doigts de la main », « Dans l'ombre de mes persiennes », voire ce « Rebelotte » venu de nulle part, ou surtout « Cochons comme des copains », dans lequel on appréciera le défigement par permutation. Ces expressions sont réutilisées et tordues, privées de leur contexte logique, menant à ce double effet : effacement du chanteur derrière un langage qui ne lui appartient pas, et effacement dans l'absurde ; ce qui va dans le sens de cette « démarche incognito ». Cette fausse naïveté des débuts annonce, dans toute la discographie, une multitude d'effets décalés. Le dernier album, *La Musique*, en contient plusieurs exemples : « Le sens », « Hôtel Congress (qui s'ouvre avec ces vers « Hôtel Congress / 110 degrés / Fahrenheit »), ou encore « La musique ». Dans ce dernier morceau, qui tente de cerner le quotidien de l'artiste (sa passion, décrite comme son travail), on peut être surpris par l'emploi de certains mots : « principe d'immunité », « salles au mur capitonné », « guérite »... comme une volonté de saisir l'instant (et cela rejoint ce que l'on disait sur le vulgaire) dans ce qu'il a de plus innommable, au sens où il se révèle dans un mot, une phrase presque trop lourde, chargée, qui dénonce par sa précision feinte, l'approximatif fatal du sentiment – et mot qui s'oppose dans sa diction au phrasé musical.

### **. Sécheresse de la parole, refus du lyrisme**

La parole chez Dominique A a soif de concision, d'où cette rencontre entre textes ciselés et évanescence des sensations. Ce mots vulgaires, absurdes ou tout simplement décalés, surprennent donc car ils s'inscrivent dans une logique de l'écriture qui tend au moins de lyrisme possible, parole « plaine » où se révèlent les reliefs (métaphore sur laquelle nous reviendrons plus tard). Il dit d'ailleurs s'adonner à un « lyrisme rentré »<sup>13</sup>, où il faut savoir « flirter avec le ridicule ». Les chansons « Le travail » (*La Mémoire neuve*) et « Les hommes entre eux »

<sup>13</sup> Dominique A, *op. cit.*, p.54

(*Auguri*), évoquant toutes les deux l'enfermement dans le labeur, peuvent illustrer cela. « Le travail » est construit sur un rythme cyclique, avec les mêmes vers revenant à intervalle régulier :

*Je revenais du travail  
Personne ne m'attendait  
J'abandonnais mon travail  
Et quelqu'un survenait*

*Je reprenais mon travail  
Ce quelqu'un s'ennuyait  
Je revenais du travail  
Et seul me retrouvait*

Cette structure se répète sur toute la chanson. On le voit, la simplicité des rimes, avec cet imparfait imperturbable, ainsi que l'accumulation des verbes d'action, confère au texte un aspect très sobre, presque distant en dépit du *je* : la force de la chanson naît de cette pauvreté qui permet l'enchaînement rapide des vers, et le sentiment d'accumulation et d'étouffement (il y a en effet dix couplets de ce type, en moins de 2'30). Même sentiment dans « Les hommes entre eux », avec, une nouvelle fois, ce vers qui revient inlassablement, et qui, matriciel, bâtit la chanson. Mais ce qui est le plus marquant est cette définition systématique de l'activité de ces hommes au travail, sans emphase ni émerveillement : « Les hommes entre eux / Parlent de travail », « On voit les rails / Et l'on ne freine pas », « Tout de vert vêtus / Ils détaillent / Les bottes au pied », « Les hommes entre eux / Comptent les murailles »... tout se passe ici comme s'il fallait en dire le moins, non seulement parce que la forme est brève, mais également pour laisser à la musique l'espace nécessaire à son souffle, une certaine inflexion de la signification que les mots ne sont pas à même de retranscrire. Dominique A craint le mot de trop, surchargé de douleur facile, et parle en effet, à propos du « dolorisme », d'un « code d'adolescents » un peu automatique, ou se mêle la « panoplie lexicale du martyr » et sa « batterie d'épithète, les 'abîmé', 'détruit', 'fracassé', 'démoli' et autres 'cramé' ». <sup>14</sup>

On peut être dérouté à l'écoute de Dominique A non seulement par ses jeux sur les formes et les codes de la chanson, mais également, donc, par ce lexique particulier, qui se fonde sur ce « lyrisme rentré » et cette parole sèche,

---

<sup>14</sup> *Id.*, p.61

concise, brisée parfois par un mot décalé, lourd ou violent ; marques renouvelées d'une tension inscrite dans l'écriture. Et si cette tension prenait source, enfin, dans ce rapport compliqué aux mots du français : mots « inchantables », de trop, que la voix vient tordre et modifier. Des mots superflus donc ? Il y a rupture avec ce qu'on attend d'un chanteur, et désir d'inconnu, quand il semble vouloir faire de ses mots des émules du son.

### III. DES MOTS SUPERFLUS ?

*Lorsque j'écris des chansons, c'est la musique que j'ai en ligne de mire ; c'est elle que je vise, avec ses jeux d'ombre et de lumière, son opacité : c'est avec elle que j'ai envie de jouer. J'accorde cependant la primeur aux mots. Ce sont eux qui vont la légitimer, lui donner en quelque sorte le droit à l'existence. J'imagine que j'ai besoin de ce paradoxe pour susciter une tension à l'intérieur de la chanson de manière que, même au diapason du texte, navigant dans les mêmes eaux, la musique puisse toujours faire reproche à celui-ci d'avoir sur elle droit de vie ou de mort.<sup>15</sup>*

Texte et musique cohabitent donc sans jamais fusionner, mais influant l'un sur l'autre par mouvements alternés. On l'a dit, Dominique A n'essaie pas de faire de ses textes des objets purement rythmiques et musicaux (la rime est rare, le mètre bancal), mais ceux-ci doivent porter la musique, qui est elle seule « en ligne de mire ». Ces mots seraient-il de trop alors ? Pourrait-on s'en passer si l'accord est trop lourd, ou trop exigeant ? Jusqu'où le souffle musical peut-il les repousser ? Nous allons voir que les mots et les phrases de Dominique A sont parfois fendus par le rythme, se vidant faussement de leur sens, ou même longuement absents dans les compositions. Cela nous amènera à nous interroger sur le rôle de l'anglais chez cet artiste, comment il le conçoit, comment il en joue et l'évite.

#### . Phrases hachées...

Une des « marques de fabrique » de Dominique A est sans doute son chant, si hésitant au début, plus assumé à mesure que les albums et le temps

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p.27

passent, mais ne faisant jamais appel au « talk-over », comme le fit Gainsbourg, donc, mais aussi des contemporains tels que Benjamin Biolay, Florent Marchet, ou son ami Philippe Katerine. La poésie a, chez lui, besoin du chant, des pauses et des longueurs qu'il instaure ; ce chant qui permet, également, ce découpage étrange des phrases, juxtaposition bizarre des termes, que l'on peut interpréter comme une ouverture sur l'imaginaire, sur ce que le texte est impuissant à dénoncer ou à dévoiler. Les exemples sont nombreux, par exemple « La mémoire neuve » (sur l'album du même nom, *La Mémoire neuve*, 1995) :

*Ma mémoire m'a  
M'a déserté  
Enfin je vais  
Profiter  
De tout sans rien  
Non regretter  
Affranchi le  
Lendemain  
Du souvenir*

Le retour à la ligne indique bien ici la respiration, les blancs qu'impriment la voix sur la logique du texte. Cela donne à voir des vers que l'on pourrait qualifier de « vers libre », avec une absence d'homophonies, et une déconstruction de la syntaxe : répétitions (« m'a »), inversion de l'adjectif et du nom (« Affranchi » et « Lendemain »), perturbation énonciative ou solécisme (« De tout sans rien / Non regretter »), ou verbe isolé au milieu des accords (« Profiter »). Une juxtaposition de mots qui, énoncé dans ce tempo long, défie le sens. Autre exemple avec « Le détour » (*Remué*) :

*Souviens toi de ce que tu veux  
Mais  
Non ne dis pas que ce détour n'était  
Rien  
Pour nous*

La conjonction de coordination *Mais* est mise à l'écart, soulignant un impossible accord entre les deux vers qu'elle est censée lier. L'écart métrique, criant ici, vient tronçonner la phrase, preuve d'une fusion impossible, et d'une douleur encore actuelle (*Pour nous* isolé). Ce chant qui vient donc hacher les vers rend parfois le sens difficilement perceptible, comme dans « Burano » (*Auguri*), qu'il n'est pas aisé de comprendre sans l'aide du livret :

*Le sel a tout rouillé ;  
Aral touchait le fond ;*

*De longs doigts vont,  
Penchés  
Tout blonds.*

En plus du rapprochement étrange entre *doigts* et *blonds*<sup>16</sup>, la diction si particulière à cet endroit semblerait presque transformer le groupe nominal *longs doigts* en une structure verbale « l'ondoie », continuité de l'esprit maritime qu'impose la chanson. Encore une fois, les adjectifs paraissent détachés des noms auxquels ils appartiennent : comme un absurde dénoncé de la description, comme si le mot devait s'effacer, et qu'un seul adjectif isolé devait, à l'aide de la mélodie, suffire à tout englober. Cette faiblesse fondamentale du texte ne peut toutefois pas nous permettre d'affirmer que les mots sont ici « superflus » : plutôt des bornes autour desquelles tourne la musique, et qui donnent naissance au chant. Cette manière de mettre à mal le sens et la syntaxe au profit du chant et du son est la preuve d'un, osons le mot, émerveillement de la rencontre entre le mot et la mélodie. Le vers est alors, on l'a dit, le porteur de la musique, mais aussi son égal.

#### **. ... et chant retardé**

Entre le « ça fait poésie », et la musique « en ligne de mire », on le voit, Dominique A n'établit pas une hiérarchie nette entre mot et son. Il est quand même intéressant de mettre en avant ses quelques compositions qui gomment, sur un temps plus ou moins long, la parole. L'un des cas les plus célèbres est une chanson déjà évoquée ici, « Le commerce de l'eau ». Composée d'alexandrins réguliers, ceux-ci se concluent chaque fois par une trêve musicale de quelques secondes, qui semble faire éclater le dernier mot du vers dans une vérité autre que lexicale : « l'amour », « l'eau »... cela allant parfois jusqu'à effacer le sens initial de la phrase, comme ici avec l'adverbe « pourtant » : « Renvoyant l'eau à l'eau, la pluie semblait pourtant / Inoffensive et douce, discrète comme l'instant ». La logique syntaxique est en quelque sorte abolie au profit de l'espace musical. Dans un ouvrage que lui consacre Bertrand Richard, Dominique A parle ainsi de ses mots :

*Mes mots, c'est de la matière à musique. Une espèce de flot,  
atmosphérique et tendu. Je ne suis pas du tout attiré par l'idée  
d'écrire pour écrire. Je cherche à écrire des textes les plus*

---

16 Est-ce un cas très poétique d'attribution accessoire derrière le participe *penchés* ?

*consistants qui soient pour les oublier quand je les chante. Que cela ne soit plus que du son et qu'à aucun moment je me dise : cela me gêne de chanter ça.*<sup>17</sup>

Cette manière de fondre la musique dans les mots, et inversement, doit en fait faire d'eux des purs signifiants, débarrassés d'interprétations restrictives. On le voit, c'est une nouvelle rupture avec ce qui peut être attendu, et une manière de s'effacer par le chant, dont il sera reparlé. C'est aussi soumettre le texte à sa nécessaire mise en voix. En quelque sorte la matière cérébrale des mots se met à l'épreuve de leur devenir corporel par l'« émulsion » du chant<sup>18</sup>, comme pour le processus du gueuloir flaubertien. Dominique A revendique encore cette même mise à l'épreuve du matériau textuel :

*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*<sup>19</sup>.

Revenons-en au « Commerce de l'eau » : en plus de cette part offerte aux instruments dans cette chanson relativement longue (4'14), on peut aussi être surpris par son introduction entièrement musicale (24") et surtout sa conclusion (47"), soit plus d'un quart privé de toute forme de texte. Un autre exemple frappant est celui de « Février » (*La Fossette*) : chanson très courte, moins de deux minutes (1'52), qui se compose de deux fois deux couplets, avec au centre une longue variation musicale (au vu du format, 37") qui s'apparente à un refrain (variation musicale)... sans texte. Cette absence de mots qui vient trouer la chanson en son centre figure d'autant mieux le vide qu'annonçait les couplets, néant de tout désir lié à la fin d'un hiver, qu'un trop de mots pourrait affaiblir. (« Février va passer / Et je n'aurai rien fait »). L'album de 2012, *Vers les lueurs*, qui brille par sa densité et son aspect « organique » dans la discographie de Dominique A (utilisation inédite d'un quintette à vent, écriture plus frontale et en

---

17 Bertrand Richard, *Dominique A, les points cardinaux*, Éditions Textuel, coll. [Musik], 2007, p.64.

18 Lire Joël July, « Comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », *La Chanson populittéraire*, Paris, éd. Kimé, « Les Cahiers de Marge », Gilles Bonnet (dir.), 2013, p. 293-308.

19 Dominique A, Entretien avec Gilles Bonnet, *La Chanson populittéraire*, Paris, éd. Kimé, « Les Cahiers de Marge », Gilles Bonnet (dir.), 2013, p. 354.

prise avec des problématiques actuelles) se conclut pourtant par une chanson éthérée, « Par les lueurs », où la voix et le texte, mis en avant comme rarement dans le reste de l'album, se mêlent et s'effacent ici dans des échos d'arpèges et d'accords de guitare. Comme dans l'exemple précédent le format assez étiré de cette chanson (5'29), se décompose en trois temps, avec de longues parenthèses musicales à l'ouverture (1'22) et à la conclusion (28"). La voix se fait attendre pour n'être qu'un souffle retenu, ainsi libéré,

*Et soudain*

*Par les lueurs*

*Nous voilà traversés*

*Par les lueurs*

premier couplet de la chanson immédiatement répété. Le chant se retarde pour tourner autour de sa propre révélation (« Et soudain ») que souligne le retour, à maintes reprises, de cette évocation « par les lueurs », titre de la chanson et foudroiement final de l'album. Dans un sens, on pourrait dire que le disque, qui déclenche par son titre cette interrogation lumineuse (il s'agirait de trouver la voie « vers » ces lueurs) est un cheminement entre l'ombre et l'espoir de lumière (la septième chanson de l'album ne dit pas autre chose « Oh même en plein soleil / On est toujours loin du soleil »), jusqu'à cette ultime révélation scyaltique – lumière blanche, totale et mystérieuse que l'on traverse (on passe « par » elle) dans cette conclusion flottante, ou ouverture voilée, c'est selon. Enfin, même s'il est difficile d'interpréter cela, nous pouvons nous appuyer sur le cas très étrange de « Sous la neige », et cette erreur de voix, qui est restée dans la version finale de la chanson. Le troisième couplet commence en effet ainsi :

*(Comme...)*

*Comme tu me parles bas*

*Nous avançons peut-être*

Ce premier « Comme » mis ici entre parenthèses n'apparaît pas dans les retranscriptions du texte, et semble être une erreur d'enregistrement délibérément laissée sur le disque. Ce « Comme » n'apporte rien au sens ni au rythme, fondu dans un synthétiseur qui n'a pas encore fini sa transition. Il ne bouscule pas le mètre non plus, et son caractère effacé ne lui offre pas de rôle particulier, de

répétition ou d'insistance : il est simplement à part, pulsation bizarre de la chanson. En allant plus loin, on pourrait dire que ce « Comme », embrayeur inutile, est l'image du mot impossible chez Dominique A : sans signifiante aucune, instrument parmi les autres, suspension du texte en dépit du mot.

### . L'exemple de l'anglais ?

Dominique A joua d'abord dans des groupes, Toxic, ou John Merrick, où l'écriture hésitait entre le français et l'anglais : ce dernier permettait une libération scénique, le sens s'effaçant dans un yaourt complaisant. C'est d'ailleurs le cas d'une grande partie de la nouvelle scène française actuelle, qui semble miroiter un peu naïvement des héros d'outre-Manche ou Atlantique. Sur son site internet, il parlait récemment d'une « déférence » un peu ridicule chez les nouveaux groupes vis-à-vis du modèle dominant : la langue anglaise, allant même jusqu'à dire que cela « enlève quoi qu'on en dise de la crédibilité à la musique, et crée une distance, ramène tout au niveau du fantasme : comme si on entendait alors plus ce que les gens veulent faire que ce qu'ils font vraiment, plus ce qu'ils écoutent que ce qu'ils font »<sup>20</sup>. Mais ce n'est pas vraiment le propos ici. Il faut resserrer la question sur le rapport complexe qu'entretient Dominique A avec le français, en tordant, déformant ses phrases et ses mots, voire parfois en le gommant de ses compositions. Interrogeons-nous sur son attirance pour la langue étrangère, et en particulier l'anglais. Il y a d'abord cette chanson, réservée à ses concerts, que l'on peut entendre dans *Sur nos forces motrices*, « Empty white blues », dont il serait difficile de retranscrire le texte ici, puisque déstructuré, comme improvisé, suite absurde de poncifs et de rimes faciles (les fameux « set me free », « blues in me »...). D'où l'appellation « white » : écriture blanche et impersonnelle que permet l'anglais. Dans le reste de la discographie, on dénote une seule chanson écrite entièrement en cette langue : « Hear no more dear no more » (*La mémoire neuve*, 1995). En voici le début :

*I feel something for you  
You feel nothing for me  
This word (love) can't be true  
This word (love) is not for me*

---

20 Propos extraits du site officiel de l'artiste, disponible sur  
<<http://www.commentcertainsvivent.com/le-journal-de-bord/avril-2010.html>>

On le voit, en plus d'une mélodie simpliste, il n'est pas nécessaire d'être bilingue pour saisir le caractère naïf des paroles : l'anglais écarte définitivement Dominique A de son texte (et cela sans même parler de l'accent si marqué, comme un costume mal revêtu). Quand nous avons vu que les mots devaient servir à porter le chant, et permettre dans ce choc même d'offrir une infinité d'interprétations, l'anglais par sa candeur et sa fausse bêtise (dans l'écriture de Dominique A, s'entend) empêche cette rencontre fructueuse. Il y a donc une interrogation autour de la langue qui trouve, peut-être, une réponse dans la chanson assez obscure « L'onglee » (*Si je connais Harry*). Le titre tout d'abord : mot français fondu dans un moule anglais, jeu sur une prononciation accentuée. Toute la chanson déroule un rapport étrange d'attirance et de répulsion pour « l'onglee » qui contamine le français même du texte : hésitations (« il se trompe, me trompe »), constructions illogiques et absurdes, négations répétées, erreur morphologique (« et bien des choses ne se *produirent* pas »), et couplets totalement opaques, comme celui-ci, au centre du texte :

*Tu ne fais qu'appeler ton art  
Mais ton art est loin de ton cœur  
Car dans ton cœur  
Je ne donne pas ma part*

On peut toutefois s'accrocher au « loin de ton cœur » : le français, parce que maternel et premier, est celui qui permet ce rapprochement de la musique et de l'intime, d'une sensibilité très personnelle. Alors même s'il est cette « malédiction phonétique »<sup>21</sup>, ce « genre de bourdonnement »<sup>22</sup>, une métaphore que l'on a effleurée plus tôt permet de comprendre cet attachement :

*Si les langues sont des paysages, le français est une plaine, pas forcément morne. Ce n'est de toute façon pas tant la plaine qui m'importe, que l'espace qu'elle ouvre. L'absence de reliefs ne permet-elle pas de bien voir le ciel ? (...) La plaine donne à tout un caractère d'intimité.*<sup>23</sup>

Les mots n'ont donc rien de superflu, même s'ils semblent parfois « maltraités » : sorte de nécessité amère et bienvenue. Retarder le chant, et découper le texte, c'est avant tout une manière de recomposer la chanson, d'arriver à une forme, sinon nouvelle, au moins libre, car surprenante.

---

21 Dominique A, *op. cit.*, p.33

22 *Id.*, p.54

23 *Ibid.*, p.54-55

Ces mouvements de ruptures nous sont donc apparus en trois temps : en déroutant l'auditeur par des formes inattendues, en usant d'un lexique étrange et incongru, et en affichant, toujours, un rapport compliqué à la langue, une lutte heureuse avec les mots du français. Comment d'ailleurs ne pas noter ses nombreux mots qui échappent au français, qui semblent purement musicaux, titres d'album ou de chansons : « Auguri », bien sûr, mais aussi « Burano », « Antaimoro », « Dobranoc », « Nanortalik »... relais entre la matière sonore et le texte ? Ces mots contiennent l'idée d'étranger et de voyage, et c'est bien ce dont il sera question dans ce qui suivra : comment, après tous ces mouvements de ruptures, qui rendent l'artiste insaisissable, qui nourrissent cette « écriture d'un inconnu », artiste qui ne semble jamais se révéler que par ses fissures, ses manques, comment donc peut-on étudier ce voyage vers l'autre, libéré de toute entrave ? Quel est ce désir d'immédiateté, ce désir de s'effacer par le chant, dans le chant ?

## DÉSIR D'IMMÉDIATÉTÉ : S'EFFACER PAR LE CHANT

Après avoir vu en quoi l'œuvre de Dominique A rompt avec les codes, plus ou moins établis, de la chanson, et comment, à travers ces éléments surprenants, sa « démarche incognito » est renforcée, nous allons nous intéresser plus précisément aux effets d'effacements que nourrit cette écriture ; ou comment l'artiste crée cette sensation d'immédiateté. Nous verrons principalement cela en deux temps : tout d'abord avec l'idée d'un narrateur flottant, plus atmosphériste que réaliste, qui emmène l'auditeur à la recherche d'un émerveillement premier, se privant de tout recul explicatif, jusqu'à une certaine confusion narrative (qui parle, et qui répond à qui, ce qui nous permettra d'évoquer brièvement ce jeu d'une voix un temps asexuée, et ce recours aux voix féminines) ; puis nous nous pencherons sur les figures complexes de l'Autre, à travers ces personnifications troublantes, et ces récurrences des pronoms *tu* et *elle*, qui nous permettront d'approcher cet « étranger intérieur », ou comment Dominique A fait implorer l'intime dans le cadre d'une chanson. Enfin, si nous avons souvent utilisé le mot « jeu », c'est ici qu'il en sera le plus question : l'idée d'un effacement par le mensonge, l'ironie ou l'incertitude.

### I. UN LOCUTEUR FLOTTANT

L'hermétisme des chansons est assez facile à identifier : souvent contemplatives ou privées de scénarios, voire, par endroits, aux allures de conversation en temps réel, que rien n'annonce ni n'explique. C'est donc cette part trouble du discours qui nous intéresse, ou comment l'auteur se gomme par le texte, alors que le *je* devrait nous permettre de l'approcher. Comme un écart avec la vie, « comme s'il s'agissait de passer entre les gouttes de l'existence, d'échapper aux événements qui la parcourent pour parvenir à satisfaire sans encombre un désir artistique »<sup>24</sup>.

---

24 *Ibid*, p.64

## . Un chant parfois contemplatif

Nous pensons en premier lieu à la chanson qui ferme *La fossette*, « L'écho » : chanson au texte réduit, récité sur un tempo très lent, emmené par une clochette entêtante, et s'évanouissant dans un « à l'infini » (à 2'47, sur les 4'14 de la chanson), qui entraîne une lente montée des basses (d'une durée de 1'27, donc). Cela rejoint ce que nous avons vu précédemment sur les absences de la voix, mais pas seulement ; la chanson semble tout entière questionnement, avec dès le début :

*Ah ! qu'est-ce que j'entends tout ce bruit,  
Ce vacarme  
Qu'est-ce que j'entends tout ce bruit  
Au dehors  
Nuit et jour*

Les écarts métriques (8/3/7/3/3) participent de ce sentiment d'étonnement (l'interjection « Ah! »), comme une pensée en train de se former au rythme de la chanson. On peut d'ailleurs imaginer que ce « bruit » s'incarne par cette clochette en fond qui n'en finit pas<sup>25</sup>. Les rimes mêmes sont mises à mal par une accentuation des *e* muets, comme ici :

*Ces bruits comme venus du bout du monde (X)  
Bruits qui traversent qui abondent  
Jour et nuit  
(Jour et...)*

Tout cela donne le sentiment d'une parole non préméditée, aux élans poétiques ratés. Le « (Jour et...) » mis entre parenthèses rejoint ce que nous avons vu avec « Sous la neige » : parole répétée et presque effacée, vraie-fausse erreur d'enregistrement laissée sur la chanson, et donc marque nouvelle d'hésitation. Tout se joue ici dans un sentiment de contemplation face à la musique en train de se créer, face à « L'écho » final :

*Il espère à l'infini  
Suspendre un jour tous les bruits  
A l'infini*

Ce dernier couplet efface donc progressivement la voix pour un jeu de basses

---

25 C'est une des vertus de ce genre intermédiaire de créer de la métadiscursivité : la chanson, la musique évoquées par le texte laissent à penser automatiquement à l'auditeur qu'il s'agit de celle qu'il entend en accompagnement.

répétées (cet « écho » au-delà des bruits), que l'on peut interpréter de plusieurs manières : fascination devant le pouvoir pris par la musique qui effacerait le « bruit » textuel ? Petit orgueil de fin de disque qui se veut unique et sans suite ? Cette chanson procède d'un étiolement du sens au profit d'une rêverie immédiate. C'est d'ailleurs de « vertige »<sup>26</sup> dont il est question lorsqu'il évoque sa création puisqu'il s'agit moins de « clarifier [s]on propos que de retrouver l'état d'esprit dans lequel [il] était lorsqu'[il] écrivait »<sup>27</sup>. D'où ces instants de fausse surprise, à l'improvisation jouée. Dans « L'écho » encore, « Juste en ce moment le bruit redouble / A l'instant même / Où j'en parle », ou aussi dans une autre chanson de fin d'album, « Tutti va bene » (*La Mémoire neuve*), qui commence par ce vers : « Tiens ? Ah ? Qu'est-ce que c'est que ça ? ». Les chansons ont cela de contemplatif qu'elles semblent issues d'une stupéfaction de la mémoire, dans un entre-deux entre souvenir et mensonge. Cela semble être l'aveu de « Rue des marais », sur *L'horizon* : « Je ne saurai jamais si j'ai rêvé tout ça ». Ou, comme le définit Bertrand Richard :

*On voit l'usage que Dominique A fait de son réel intime : moins transcription factuelle que transfiguration cinématographique, moins réalisme que fidélité à la redécouverte du souvenir altéré (...) le doute porte moins sur la réalité de ce qui s'est passé que sur l'existence du rêve qui en est issu.*<sup>28</sup>

Dominique A s'efface donc dans les résonances et les échos mensongers du souvenir, qui lui permettent de poser un regard neuf et vierge sur les sensations passés : ainsi c'est moins le petit *moi* de Dominique que l'on entend qu'un *je* émiétté, à la recherche d'un émerveillement fané, comme des plans enchaînés, dans lesquels chacun peut tenter de se fondre ou se retrouver.

### **. L'absence de recul explicatif**

Tout cela nous amène donc à considérer un point important de la discographie de Dominique A : la minimisation, voire l'absence totale d'un scénario, qui permettrait de cerner, d'offrir un socle diégétique stable à ses

---

26 *Ibid* p.8

27 *Ibid*, p.8

28 Bertrand Richard, *op. cit*, p.13

chansons. Quand nous parlions de « plans enchaînés », c'est bien par ce biais qu'il faut comprendre son œuvre : une manière de considérer la chanson comme un art séquentiel, continuité d'un amour de jeunesse pour le neuvième art. Des scénarios qui semblent plus visuels qu'écrits, dans une sorte d'écriture cumulative : successions d'images et de sensations, juxtaposition parfois étrange et fausseté hasardeuse des vers. C'est ce langage de l'image dont il parle ainsi :

*Aujourd'hui ce sont les lieux qui m'inspirent (...). J'essaie d'avoir une écriture cinématographique, avec des plans, des ellipses, des portes qu'on pousse. J'aime l'idée que la chanson soit un terrain d'expérience. J'aime quand elle déborde du cadre que je lui ai fixé (...). Mes textes sont quasiment séquencés, ce qui amplifie la sensation visuelle.<sup>29</sup>*

Ainsi on dénote un grand nombre de chansons s'ouvrant par une situation, un lieu ou un espace inédits, dans l'idée de cette « sensation visuelle » : la chanson avance, comme à sa propre recherche (« Quel intérêt de savoir à l'avance où l'on va ? »<sup>30</sup>), traversant des visions qui se sont imprimées. Cela confère à un grand nombre de ses titres un caractère imprévisible et déroutant, grâce auquel nous pouvons réellement parler d'effacement : impossible de saisir un fil logique dans ce flot visuel et musical. « Ce geste absent » (*Vers les lueurs*) s'inscrit dans ce procédé d'écriture. La chanson s'ouvre ainsi :

*Quand elle est arrivée  
L'aubette est une épave  
De nuits gâchées  
À feindre d'être sans entraves*

Ce *Quand* introductif nous inscrit dans un temps obscur, celui de tous les matins déçus. Encore une fois, ce *elle* n'a pas de nom, image brumeuse de la rencontre. Plus intéressant encore, le narrateur se fond entièrement dans l'instant qu'il tente d'approcher : il n'a plus figure humaine, il est la lumière même du matin (« l'aubette »), dont les allitérations en [r] de cette fin de couplet déroulent, implacables, le désespoir. Il est d'ailleurs difficile de tout à fait saisir ce que la chanson décrit, puisque, comme son titre l'indique, elle ne désigne qu'un geste « absent », invisible et étourdi. On est donc bien dans cette écriture de la sensation

---

29 Dominique A, cité par Bertrand Richard, *op. cit.*, p.71

30 Dominique A, *op. cit.*, p.24

immédiate, où le temps, l'espace et les êtres se déforment pour n'être qu'un même balancement d'ombres et de lueurs, écriture volontairement obscure car écriture de la défaillance. « Bowling » sur l'album *Tout sera comme avant* est un autre cas exemplaire : plongée dans une virée nocturne, que construisent des images brumeuses.

*Alors, le bras sur son épaule  
Elle a ri fort, ça a claqué ;  
Seules quatre des quilles sont tombées  
Les voir t'a fait rater ton coup.  
Elle aurait pu attendre un peu,  
Aller avec toi jusqu'au bout.*

La chanson débute avec l'adverbe *Alors*, nous inscrivant d'emblée dans un espace qui, si l'on peut dire, a précédé le temps de la chanson. Aucune explication n'est donnée, quand le texte génère tant de mystères : qui désigne le pronom anaphorique *les* ? *Jusqu'au bout* de quoi ? A qui appartient ce *bras* ? La succession d'octosyllabes cadence la chanson comme autant de « flashes » rapides, liés par une logique narrative difficile à cerner, que des rimes trop éparées viennent souligner : chocs imprévisibles et non prémédités de sensations contraires. « Il faut se contenter de bribes, de ce qui est resté imprimé »<sup>31</sup> : et c'est en bribes diverses que se structure le texte. Le troisième couplet est tout aussi intéressant :

*Il y a "Le Coup Franc" d'allumé,  
On est encore loin des deux heures.  
Les autres te voient rappliquer seul  
Et les verres font les cascadeurs ;  
Ta tête les fait tous bien marrer.  
Qu'as-tu raconté tout à l'heure ?*

Il se termine par une interrogation qui restera sans réponse, qui tend plus à mimer la confusion qui anime le personnage (sous l'effet de l'alcool et d'une légère paranoïa ), qu'à formuler la moindre explication : la chanson s'enfonçant petit à petit dans une douce folie nocturne (évocation d'un « fou » au septième couplet, dont on ne sait pas très bien à qui il fait référence : à un personnage extérieur ? Au locuteur lui-même ?). Les guillemets ici permettent également de comprendre que « Le Coup Franc » est un bar, quand ce terme sportif, dévié de son sens initial, crée, à l'écoute, un trouble dans la compréhension. Cette démarche visuelle (ou plutôt cette motivation du déroulement des énoncés par la seule puissance du

---

31 *Id*, p.51

déplacement du regard), qui a pour seul scénario l'avancée hasardeuse parmi des « bribes », est très fréquente chez Dominique A. Nous pouvons également citer « Où conduit l'escalier » (*Auguri*). Le titre même de la chanson est une question, sans point d'interrogation : faute assumée qui annonce l'absence de réponse<sup>32</sup>. Il est difficile de saisir où nous conduit la chanson, sinon dans des détours douteux, un cheminement malade : « palier miteux », « faire tâche », « lit tout creusé », « l'odeur épaisse », « déteste », « égout », « humilier »... l'auteur mobilise un champ lexical du dégoût et de la honte, qui nous aide moins à comprendre l'action (deux personnes qui font l'amour, des indices nous laissant croire à une séance tarifée, mais cela n'est jamais confirmé), qu'à effleurer des visions malsaines. L'intrigue est une nouvelle fois dynamitée par cette perception hasardeuse (ou froidement subjective) du temps et de l'espace. L'écriture de Dominique A est ce « témoignage d'une impulsion »<sup>33</sup> (il parle d'ailleurs de « pulsion d'écriture »<sup>34</sup>), un élan, né de la violence d'une vision, qui se nourrit de ses structures bancales, de ses rimes hésitantes, pour former ce voyage immédiat et imprévisible dans des lieux que rien n'annonçait.

### . Des locuteurs obscurs

Mais de fait qui parle ? Dominique A entretient le secret autour des locuteurs : qui parle à qui, qui répond à qui. C'est certainement ainsi que l'effacement dans le chant est le plus sensible, par cette évaporation de l'homme dans des pronoms qui ne lui appartiennent plus (nous reviendrons là-dessus plus tard). Les chansons semblent toujours s'adresser à un autre fantasmé – ou plutôt à personne en particulier. Il parle d'ailleurs, dans son essai, de ce « sentiment paradoxal de ne pouvoir être au monde qu'en [s]e retirant, de ne trouver de place et de raison d'être qu'en [s]'effaçant »<sup>35</sup>. Et c'est notamment le cas en s'effaçant dans ces discussions venues d'ailleurs, qui ne laissent que peu d'indices et de repères à l'auditeur, et qui se déploient en jeu de questions et de réponses supposées. A ce titre, « Le fils d'un enfant » est remarquable, véritable chanson-

---

32 A moins de prendre le pronom interrogatif comme un subordonnant qui fait de la proposition une interrogative indirecte derrière une principale sous-entendue comme possiblement « nous allons voir / je vais vous dire / où conduit l'escalier »...

33 Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Le Seuil, p.16

34 Dominique A, *op. cit.*, p.6

35 *Id*, p.15

conversation en temps faussement réel :

*Je voulais pas te réveiller  
Je savais plus si t'étais là  
Est-ce que je peux faire du café ?  
Oui c'est bien le soleil qu'on voit*

*A quelle heure tu vas chez ta mère ?  
Je t'emmènerai la prochaine fois  
Parce que là j'en tiens une sévère  
Je vais me coucher excuse moi*

Les réponses imaginées (qui font référence au « café » ou à la « mère »), alternent avec des questions supposées, dont on n'entend que les réponses : « Oui c'est bien le soleil qu'on voit ». Le chanteur s'efface entièrement dans une situation la plus réelle possible (recours à un langage du quotidien « j'en tiens une sévère »), le *tu* emporté dans cette tentative. L'idée étant de transposer l'écriture dans un espace inconnu et inattendu, jouant sur l'effet d'immédiateté : texte qui se désire performatif. Un autre exemple très particulier est celui de la chanson phare de *L'horizon*, qui porte le même nom, « L'horizon » :

*«Nous n'irons pas plus loin», te dit le capitaine  
Trop d'obstacles aujourd'hui pour gagner l'horizon  
Des baleines épuisées gémissent sur la grève  
Leur sang couvre des bouches comme autant d'hameçons*

*Comme autant de collines occultant l'horizon  
De crêtes insensibles à l'adagio des plaines  
« Je suis vraiment navré », te dit le capitaine  
Et tu sens qu'il dit vrai et qu'il a le cœur bon.*

Avec le discours direct, que les guillemets mettent ici en valeur, Dominique A crée la polyphonie, jetant une zone d'ombre sur les interlocuteurs : qui est le *tu* auquel s'adresse le capitaine ? Et surtout, quand ce même capitaine cesse-t-il de parler ? Ainsi, plus qu'une conversation « venue d'ailleurs », c'est tout simplement une voix autre qui s'incarne dans le chant de Dominique A. Nous nous devons alors de faire un parallèle avec ces quelques chansons où une voix féminine est invitée, soit en tant que réponse à la voix masculine (« Twenty two bar », « Le travail ») ou, et c'est peut-être plus intéressant, en doublant cette même voix (« Chanson de la ville silencieuse », « Les hauts quartiers de peine », « Hear no more dear no more »). Dans « Twenty two bar » et « Le travail », cette voix (celle de Françoise Breuzt) a une valeur ludique : elle vient corriger, se moquer, ou offrir une conclusion au chant masculin. Mais dans le cas de la fusion vocale, on

comprend que la volonté est autre : gommer autant que possible tout carcan sexuel, offrir à la voix, et au texte alors, une nouvelle virginité. C'est également ce à quoi tendait, sans l'apport de Françoise Breuzt, le premier album de Dominique A :

*A l'époque de La fossette, j'étais obsédé par l'idée de chanter le plus haut possible, que ma voix ne permette pas de m'identifier sexuellement. J'aimais l'idée d'une virilité mise au vestiaire.<sup>36</sup>*

On trouve sur *Si je connais Harry* une chanson animée du même désir, la très loufoque « Pignolo sur sa barquette », qui conte un texte aux allures enfantines par une voix la plus asexuée possible. Il y a dans ce jeu sur les voix, les marques d'un effacement de l'homme (*vir*), mais aussi le désir d'être autre.

Par cette manière de minimiser le scénario au profit de traces (au sens de René Char, « seules les traces font rêver »<sup>37</sup>, à l'opposé des preuves), de sensations passées, par l'effacement du chant, par ces prises de parole incertaines que permettent la chanson, c'est le principe d'incarnation qui est remis en question, ou comment Dominique A propose ces figures complexes de l'Autre.

## II. LES FIGURES COMPLEXES DE L'AUTRE

L'exemple de cette voix asexuée, en début de carrière, peut nous permettre d'avancer : la chanson est vue comme une échappée, un accomplissement de ce vieux désir « d'être autre ». Cette écriture d'un inconnu est aussi et peut-être d'abord celle de l'inconnu, du mystère d'autrui. Cela passe par ces personnifications troublantes, ces métaphores étranges : traces d'un voyage qui délaisse l'humain. Mais également par ce jeu sur les pronoms, que l'on a commencé d'évoquer, parce qu'ils font exploser la singularité du chanteur, pour nous mener enfin à ce *je* lui-même étranger, qui désigne moins l'auteur que le futur auditeur.

### . Personnifications troublantes

A propos de « Sous la neige », Dominique A avoue qu'il n'avait peut-être

---

36 Dominique A, cité par Bertrand Richard, *op. cit.*, p.34

37 René Char, *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1986

jamais vu le moindre flocon sur le chemin qui a inspiré la chanson : « la chanson a eu raison du vrai souvenir »<sup>38</sup>. Si la chanson est un lieu de mensonge, par son désir de rendre la force d'une vision, elle est aussi un espace de métamorphose qui courbe les éléments, les anime de manière inédite. La neige en question a plutôt ici valeur de symbole, force autonome et glaçante qui éloigne les deux amants. Il y a, en quelque sorte, un phénomène de personnification de l'élément, ce qui est assez fréquent chez cet auteur. Nous pouvons nous appuyer sur plusieurs cas marquants. Dans *Remué*, une chanson porte ce titre étrange : « Je suis une ville ». L'artiste donne la voix à cette ville dont on cerne mal le site, la région, ou toute autre forme de renseignement. Mais cette personnification permet un voyage parmi les habitants et les habitudes de cette même ville, d'un regard froid et impartial :

*Je suis une ville de chantiers ajournés  
De fêtes nationales de peu de volonté  
De fraises qui prolifèrent le nez bien dans le verre  
De retrouvailles pénibles car sur un pied de guerre*

Les coutumes des hommes sont observées avec une certaine ironie, vision presque inhumaine, qui frôle le dégoût :

*Je suis encore fière et plutôt dépérir  
Que de tout pardonner, que de les accueillir*

Cette amertume, que souligne le grincement de l'allitération en [r], est donc portée par ce regard lointain, insensible à l'agitation citadine, possible par cette incarnation d'une « ville » : mais qu'est-ce qu'incarner une ville, sinon plonger dans tous les échos des ruelles, dans toutes les douleurs, les angoisses ou les joies qui agitent les maisons, les immeubles ? Cette personnification permet à l'artiste une sorte de fusion avec les choses, chanteur ectoplasmique qui s'efface dans sa voix. « Février », dans son balancement entre le mois de l'année et le moi du chanteur nous propose quelque chose d'équivalent :

*Février s'isolait  
Hésitait à rester  
Parfois même il pensait  
Mettre un terme à ses jours*

*Février va passer  
Et je n'aurai rien fait  
Jusque-là tout va bien*

---

38 Dominique A, *op. cit.*, p.21

« Février va passer / Et je n'aurai rien fait » : la personnification du mois hivernal est percée par ce retour du *je*, trace de l'union entre le chanteur et la période de l'année. « S'isolait » ou surtout « Mettre un terme à ses jours », semblent faire référence au *je* que le sentiment de vide a fondu dans l'idée que charrie le mois de février. On peut aussi citer certaines chansons, comme « Ses yeux brûlent » (*Auguri*), dans laquelle les yeux semblent avoir pris leur indépendance, deux astres hors de tout contrôle humain (« Ses yeux brûlent / Imagine le soleil levant »). Ces personnifications troublantes permettent donc cet évanouissement feint du chanteur dans des figures peu humaines, et le sentiment bizarre que ses mots ne lui appartiennent déjà plus.

### . Les récurrences du *tu* et du *elle*

Des mots qui ne lui appartiennent déjà plus : c'est sur cet éloignement que (et à quoi) va travailler Dominique A à de multiples reprises, notamment en convoquant d'autres pronoms que le *je* pour habiter ses chansons. Ces « tu », « vous », « il », semblent désigner aussi bien lui-même que le prochain qui s'appropriera la chanson, comme un discours distancié, sorti de soi. Comme si l'espace du chant promettait inévitablement une parole, sinon universelle, du moins ouverte à l'autre ; une fusion, nous avons utilisé le terme plus tôt, de l'un avec l'autre, comme l'annonçait le titre d'un album de *La fossette*, « L'un dans l'autre ». À ce propos, nous nous devons d'évoquer une des chansons les plus saisissantes d'*Auguri*, « Pour la peau ».

*Comme tu as su attendre  
Comme tu lui as parlé  
Et comme elle résistait  
Elle voulait se défendre*

*Et c'était presque beau  
De vous voir, presque beau  
Ta patience infinie  
Ses «non», «oui», «pas ici»*

La répétition de la conjonction de subordination « Comme » en ouverture de la chanson, donne à tout une valeur d'évidence : ce tu est celui de Dominique Ané, comme des quelques-uns qui écouteront le disque, un *tu* presque caricatural et

trop humain. La femme, objet du désir, est d'ailleurs privée de prénom, réduite à cet *elle* symbolique. L'acte sexuel, et les nécessaires variations qu'il implique, est presque toujours tu chez Dominique A : ce qui l'intéresse est le cheminement vers cet acte, parsemé de mots, de gestes et d'intentions mille fois rejoués. Ce retour du « presque beau » insiste là dessus : ces deux futurs amants ne feront que du presque, la beauté intégral d'un acte qu'ils croient unique leur est inaccessible. Enfin, dans la continuité de ce « tu » et ce « elle » si mystérieux, et si proches à la fois, les guillemets qui finissent le deuxième couplet méritent d'être soulignés : « non », « oui », « pas ici », voix blanche de la femme qui s'agitent en vaines hésitations ; tout est déjà arrivé. Mais cette absence du *je* ne rend pas pour autant la chanson impersonnelle : ce « Pour la peau » est une plongée dans un intime défendu, « sous » la peau.

*Ton sang chauffé d'un coup  
Tu le sens cavalier  
Te porter n'importe où  
Te faire faire un peu tout, sans frein*

On remarquera ici les deux dernières syllabes « sans frein », qui brisent la belle régularité des hexasyllabes : la voix est d'ailleurs poussée à cet endroit, comme un cri qui échappe au cadre de la chanson. Mais le « tu » peut aussi être, en plus de ce personnage irrésolu, une sorte d'invocation mystérieuse, qui semble désigner un être fantasmé, rêvé. « En secret » donne ce sentiment, avec notamment ce jeu sur le refrain. Le « En secret / Tu m'aimais bien » se transforme, en fin de chanson, en « En secret / On s'aimait bien », confondant ainsi un *tu* trop réel, à un *on* indécis. Nous trouvons le même schéma dans la chanson « Elle parle à des gens qui ne sont pas là » (*Tout sera comme avant*). Cette chanson au texte long, que construisent des alexandrins, se repose sur un refrain très court, variation musicale d'une phrase, qui change légèrement à chaque fois : « Elle parle à des gens qui ne sont pas là », puis « Je parle à des gens qui ne sont pas là », « Je ne parle qu'à des gens qui ne sont pas là », et enfin « Elle ne parle qu'à des gens qui ne sont pas là ». L'alternance du *je* et du *elle*, avec notamment cette tournure qui marque la restriction « ne... que » qui apparaît en écho, est à l'image du reste de la chanson: effacement du *je* dans le *elle*, ou inversement, tant les deux pronoms semblent plus spectateurs qu'acteurs de leur existence (usage fort de la négation tout au long de la chanson, comme un signe de retrait). Dominique A s'écarte

donc très souvent d'une intervention de la première personne pour s'adresser à un Autre fantasmé, qui ne désigne que lui-même, ou tout auditeur que ce *tu* interpellera. Une chanson comme « Pour la peau », par le caractère fort des images qu'elle soumet, devient plus émouvante, et immédiatement « revécue » par l'intermédiaire de ce pronom. Citons également « Parce que tu étais là », tiré de *Vers les lueurs*. L'alternance du « je » et du « tu », et l'absence totale d'indices sur le physique de ce « tu », sur ses intentions, sur l'espace même de la rencontre de ces deux pronoms, en font une personne blanche, dans laquelle vont se fondre mille autres personnes. Sa présence même face au « je » est un mystère, un questionnement sans réponse, et la récurrence du « parce que tu étais là » (dix fois dans la chanson) sonne plus comme une incantation qu'un simple refrain. Derrière la mélodie lancinante peuvent se cacher des mots d'une douce violence : « Et c'est vrai que tu n'as pas grand chose à donner / À part dire tu es là que peut-on dire de toi ». En entourant de flou ces pronoms, Dominique A mélange le « tu » et le « je », abolit la différence sexuelle, et l'on ne sait plus où se cache précisément l'auteur. « À part dire tu es là que peut-on dire de toi » : ces mots sont moins une critique envers l'inanité de la présence d'autrui que le constat affligé de deux solitudes (celle du « je », celle du « tu ») irrémédiables. C'est, enfin, le cas du très doux « Oublie » (*Auguri*) : cette parole entêtante (le terme « Oublie » apparaissant quatorze fois) détache le verbe de sa seconde personne de l'impératif pour solliciter chaque auditeur : sensation immédiate et poignante d'une voix en quête d'un écho.

### **. L'étranger intérieur**

Sous ce titre « d'étranger intérieur », nous allons simplement essayer de montrer comment toutes ces personnifications troublantes, ou ces *tu* mystérieux, ne tendent qu'à développer pour Dominique A l'écriture de ses parts d'ombre, d'inconnu, tout au long de son œuvre. En effet, si la chanson est le lieu des métamorphoses et des incarnations, c'est qu'elle est recherche, par le souffle que la musique peut offrir aux mots, de zones secrètes ou ignorées, d'une « émotion tenace venue du dedans »<sup>39</sup>. Et c'est justement cette part d'inconnu qui rend le personnage si insaisissable, parfois le texte opaque, mais qui donne à ses

---

39 *Id*, p.59

chansons ce charme immédiat, ses repères étranges, comme s'il s'agissait toujours, non seulement d'en dire peu pour en signifier beaucoup (ce qui est, peut-être, toujours le cas de la chanson), mais aussi d'en dire peu pour en dire pour beaucoup. N'entend-on pas, dans « Où conduit l'escalier » :

*Et comme cela je vais sur elle  
Et comme cela je nous déteste  
Elle, moi et le monde entier*

Si nous avons évoqué très tôt dans cet exposé le dégoût qui ressort de la chanson, nous voyons ici que ce chagrin n'est pas que celui des amants : « Elle, moi et le monde entier ». Encore une fois, l'auteur compose avec cet inconnu en lui, cet étranger qui l'oblige à faire de l'intime un lien vers autrui. « Ma vieille tête » est à cet égard remarquable :

*Oh ma vieille tête  
Comme c'est étrange  
Après autant d'affronts  
Depuis combien d'années déjà*

*Tu as l'air bien tranquille  
Tu ne t'énerves plus  
Et j'en oublierai même  
Que je t'ai déjà trop vue*

La chanson est une étrange discussion entre l'auteur et son visage. La présence des deux pronoms, *je* et *tu* que l'on retrouve par alternance dans les couplets, démontre bien la rupture très nette entre l'homme et son corps, renforcée, de plus, par l'opposition féminin – masculin.

*Oh j'ai pris soin de toi  
Je te faisais sortir  
Et ça te déridait  
Tu avais le sourire*

Cette chanson renferme beaucoup des interrogations qui parcourent l'œuvre de Dominique A : rapport curieux à son propre corps, incontrôlé, sorte de costume mal fichu qui ne sert qu'une parodie humaine (et c'est le cas dans, par exemple, « Pour la peau », « Vivement dimanche », « L'amour », voire « Le commerce de l'eau »...), et voix étrangère qui vient l'interroger, l'interpeller, l'étudier peut-être. Se lit également, une fois encore, ce désir d'être autre : « depuis combien d'années déjà », « je t'ai déjà trop vue ». Dans cette même idée, « d'étranger intérieur », on notera la présence de chansons qui se veulent plurielles, englobant le plus grand

nombre, comme si la première personne du singulier ne suffisait plus. On pense à « Pères », qui dénoue longuement le deuil de « nos pères » et non « d'un » père, comme si de multiples voix résonnaient. Mais le cas le plus connu reste évidemment « Le courage des oiseaux » (*La fossette*), dont voici le refrain :

*Si seulement nous avions le courage des oiseaux  
Qui chantent dans le vent glacé*

La chanson tourne principalement autour des *nous* et des *on*, avec ce refrain dont le deuxième vers, plus court (alexandrin contre octosyllabe) est chanté plus lentement, faisant la part belle à la subordonnée, et par conséquent aux oiseaux. Entre le volatile, le *nous/on*, Dominique A, dans son premier album, expose une douleur qui est, déjà, plus que la sienne. Une douleur qui s'est nourrie de cette recherche d'une singularité plurielle.

Toutes ces figures de « l'autre en soi » qui construisent la discographie de Dominique A permettent, comme c'était le cas de cette écriture faite de bribes et de fulgurances, ce même sentiment d'immédiateté : une plongée, sans histoire ni préambule, dans les êtres et les choses. Le chanteur s'efface dans la métaphore et les pronoms mystérieux pour devenir un être pluriel, qui embrasse toute sensation, reflet déformé de l'intime. Dès lors, le cadre de la chanson peut sembler de trop. Comme viser l'autre, comment l'atteindre avec cette voix qui alourdit forcément le mot. N'est-ce pas alors par une distance teintée d'ironie que Dominique A nous permet de sentir sa volonté de rester en-deça d'une implication personnelle ? Manière (faussement ?) modeste de rappeler que ce n'est « que » de la chanson.

### *III. UN EFFACEMENT PAR L'IRONIE ?*

Dominique A compose donc pour revoir les choses (pour « Revenir au monde », *Tout sera comme avant*), retracer un chemin vers ces lieux perdus dans la réverbération, par ce chant qui se soumet aux visions, ou d'autres phénomènes : personnifications, incarnations, mensonges, filiation inversée (« Pères » ou « Le fils d'un enfant », que nous avons vus). Mais cette manière de déjouer le mode

autobiographique, d'utiliser tous ces détours n'est-il pas la preuve d'un certain manque, d'un pis-aller, manifestant en retour les limites du genre chansonnier ? Comme s'il fallait toujours se justifier d'utiliser un renfort de mots, d'ajouter le chant en trop à la mélodie ?

*Il ne faut pourtant pas chercher à nous raconter dans la musique : la musique s'en charge pour nous. (...) Notre histoire mérite-t-elle de toute façon une musique ? Pourquoi tant et tant cherchent-ils à faire entendre leur histoire ? Qu'a-t-elle de si remarquable, de si captivant ? Si nous n'avons chacun qu'une histoire à raconter, faisons au moins semblant d'en rapporter une autre, une qui ne nous regarde pas, qui nous révèle sans notre concours actif.<sup>40</sup>*

Ce passage offre un certain nombre de réponses aux questions que nous nous sommes posés auparavant : s'effacer dans l'histoire de l'autre pour libérer le chant. Mais cette modestie apparente ne cache-t-elle pas une dernière marque d'effacement du chanteur Dominique A : réactiver l'humour et l'ironie pour nous rappeler qu'il n'y a finalement rien de « captivant », et lutter contre le dramatique facile, en interrogeant les images trop évidentes, trop léchées, comme si le chanteur souffrait d'un complexe envers la raison ou le sensible.

### **. Un certain complexe de chanteur ?**

Être chanteur, c'est appartenir à un groupe d'artistes, assumer une filiation avec d'illustres prédécesseurs, accepter le partage et le duo. Ainsi, à contre-courant de cette écriture d'un inconnu, de ces textes de la solitude, Dominique A va prêter sa voix et ses mots à d'autres « amis » chanteurs. Les exemples seraient trop nombreux : apparitions scéniques auprès de Yann Tiersen, voix lancinante sur un album de hip-hop rennais, Hommage à Barbara, en 2008, au Théâtre du Châtelet accompagné du pianiste Alexandre Tharaud... ou encore ce « Twenty-two bar » repris par Renan Luce et Jeanne Cherhal, « Le commerce de l'eau » sur l'album *Les Tortures volontaires* (2007) d'Arman Méliès... à tout cela, il semble offrir une réponse ironique, dans « Les chanteurs sont mes amis » (*Auguri*) :

*Les chanteurs sont mes amis  
Sur mon épaule ils sourient  
Certaines me font tant d'effet  
Que ça n'va pas mieux après  
Ce soir certains sont de sortie*

---

40 *Id*, p.37

*Et comme je suis chanteur aussi  
Je les rejoins et on boit  
Certains ne savent faire que ça*

Le terme de « complexe » est sans doute un peu trop engageant : il s'agirait plus d'un regard désabusé sur sa propre profession. Cela se voit dans cet extrait de manière assez drôle, avec ce vers qui mime la désillusion, par la malheureuse logique du « comme », souligné par l'adverbe « aussi » : « Et comme je suis chanteur aussi ». C'est d'ailleurs la boisson qui prend la place du chant au vers d'après : après tout, ce n'est que de la chanson...

*Oh, là, plutôt mes amis  
Faisons plutôt « da dou di »*

Ce *da dou di* mis entre guillemets prouve bien le peu de sérieux (apparent) que Dominique A accorde à son métier, et ce modalisateur *plutôt* qui renforce l'idée que ces amis chanteurs chantent à défaut de mieux. On retrouve le même cas peu après : « Comme elle me fait *la la la* ». Ces onomatopées ont eu une fonction de mise à distance du sens et du mot, qui par le caractère nécessairement léger de la chanson (et l'on pense à « l'art mineur » érupté par Serge Gainsbourg sur un plateau télé) se réduiraient à une simple bouillie vocale. Mais ce n'est évidemment pas le fond de la pensée de Dominique A, ou bien ces quelques pages n'auraient absolument aucun sens : l'humour et l'ironie sont utilisés ici afin d'avoir un regard distancié qui interroge et empêche une éventuelle facilité « chansonnière ». On peut y voir aussi une certaine dénonciation de l'absurde, mais absurde nécessaire, à chanter, et aveu d'impuissance. C'était d'ailleurs le propos de « Le métier de faussaire » (*La Mémoire neuve*) :

*Je fais un bien triste métier  
Je suis un faussaire  
Qui le sait s'en remet à moi  
Tout plein d'espoir*

Puis plus loin :

*Grise figure celle du faussaire  
Ce qu'il fait jamais ne le sert  
Et seule sa conscience est soulagée*

On peut superposer à cette triste figure du faussaire celle du chanteur, qui s'efface nécessairement pour délivrer des blessures qui, par leur flot continu, mettent bien

du temps à se refermer. Ne dit-il pas plus loin, dans cette même chanson, que sa vie lui « passe sous le nez » ? Quand on sait que son essai se nomme *Un bon chanteur mort*, on tient ici un fil : l'œuvre d'un chanteur est toujours posthume, vouée à être déposée et re-chantée, re-interprétée par le prochain qui saura tenir une guitare. Et ainsi donner l'amplitude espérée à tous ces « da dou di ». Cette parole, que l'on a vu sèche, surprenante, ne tend qu'à ça : ne pas en dire trop dans l'espace de la chanson, laisser la place aux mystères et autres interprétations, aux trous sémiotiques. Dans « L'Inuktitut » (*Tout sera comme avant*), chanson énigmatique qui slalome entre des langues obscures, c'est d'ailleurs un vrai pied de nez adressé à la chanson française qui clôt le morceau : « Si tu veux avoir la paix / T'emmerde pas / Prends l'anglais ». Par ce phrasé vulgaire et malin, Dominique A met en valeur toute la complexité de ce travail d'auteur : faire chanter des mots qui ne demandent qu'à rester sur une feuille blanche. Chanter, ce serait transformer la phrase la plus déchirante en simple « la la la » ? On pense à la fin de « Ma vieille tête » :

*Soit ça fait des chansons  
Des trucs à raconter  
Ce n'est pas très utile, non  
Mais c'est bien envoyé  
De ce pétrin moyen  
A peine retravaillé  
Ma vieille tête ferait-elle  
Un commerce éhonté ?*

Mais là encore, ces quelques lignes, sous leur modestie apparente (les titres-tubes comme de simples « trucs »), révèlent l'enjeu de l'écriture d'une chanson : quelque chose de « bien envoyé », qui par l'intermédiaire du chant confère aux mots une nouvelle existence, un prix particulier, mots encore vivants, « à peine retravaillé[s] ». Et, encore une fois, immédiateté du texte, sentiment pour l'auditeur qu'à son tour, tout cela peut lui appartenir.

### **. Une incertitude inscrite dans l'écriture**

Ainsi, s'il n'y a pas à proprement parler « complexe » de chanteur, mais plutôt modestie légèrement feinte, on dénote néanmoins tout au long de l'œuvre un sentiment d'incertitude, une hésitation constante, entre trop dire et mal dire.

Les extraits de cette étude ont souvent mis en avant un usage fort de la négation, voire de la modalisation *peut-être*. Ces nombreuses répétitions, qui structurent les chansons, plus qu'un jeu phonétique à l'intention de l'auditeur, ne sont-elles pas les marques de cette écriture « tournante », presque circulaire, qui bégaie pour mieux énoncer ? Sur *L'Horizon*, « Rue des marais » baigne dans ce flou, cette crainte du mot de trop : approximations (« Cinq ans à tout casser »), usage du conditionnel, aveux de faiblesse (« Je ne saurai jamais », qui apparaît trois fois, « Et je n'sais plus après »). À cela s'ajoute le « Il neige ce matin », qui ouvre les trois temps de la chanson, pourtant vaguement autobiographique et parcourant les années, comme une même brume douteuse sur tous les souvenirs. On entend d'ailleurs, par deux fois :

*Bientôt j'écrirai tout  
Quand je saurai viser*

Est-ce une pensée issue de l'enfance du chanteur, ou une remarque qui se veut actuelle ? Autrement dit, est-ce que la chanson rate toujours, par essence, sa cible ? Et qu'il faudrait, pour viser, se mettre à écrire, et l'on hésite ici à mettre un E majuscule et un peu ironique : écrire enfin « pour de vrai », des lettres qui resteraient sur feuilles blanches, qu'aucune musique ne viendrait altérer. Ces interrogations sont inscrites dès le début de sa carrière : par le caractère entièrement tourmenté de *La fossette* bien sûr, qui contient d'ailleurs « Passé l'hiver », comme s'il craignait qu'un album si léger ne puisse durer, mais également sur l'intrigante chanson du deuxième album, *Si je connais Harry*, au titre évocateur, « Pour qui je me prends ». Faire de la chanson c'est devenir, selon les termes de celle-ci, « le chantre du murmure ». Ne pas hausser la voix, la pousser peut-être, mais ne pas crier les mots : comme un manque de confiance en eux ?

*Tous ces chants  
Je mens, tous ces bruits d'armure  
Souvent c'est du flan*

Le chant est l'armure, la coquille protectrice de l'auteur ; mais elle est mensongère, nécessairement, essentiellement. C'est une coquille à vider, à re-habiter. Dominique A s'efface derrière cette armure de murmures, de rumeurs, et derrière tout ce que l'on croit savoir de la chanson. N'est-ce pas le cas remarquable du « Morceau caché » (*Remué*) ? L'auteur joue ici avec les codes des

albums, les morceaux cachés, ces plages secrètes que l'on n'entend que lorsque le disque tourne encore quelques minutes après qu'on le croit terminé. Sauf que ce morceau est ici clairement désigné, on peut l'écouter sans aucune difficulté. Toujours dans cet esprit ludique, on notera la présence intermittente de rires retenus tout au long de la chanson : s'installe ici un jeu avec l'auditeur (« Tu te doutais bien / Qu'il y avait / Autre chose »), et, peut-être, une douce et méthodique auto-destruction du reste de l'album qui a précédé ce faux morceau caché.

*Voilà donc  
Le morceau caché*

*Ce qui était  
Dissimulé*

*Ce que je voulais  
T'éviter*

*Morceau caché*

*Tout le temps  
Que ça nous a pris*

*Pour en arriver là  
Aussi*

*Aussi* : ce morceau ne serait qu'une dernière addition un peu dérisoire à un reste qui ne l'est pas moins. L'écoute de *Remué* s'apparente d'ailleurs presque à un calvaire : « Tout le temps / Que ça nous a pris », pour le moins étonnant. Mais ceci est à mettre sur le compte de l'ironie ; la simple présence de ce faux morceau caché est une victoire du chant sur le silence. Comme s'il fallait passer par là, une « autocaricature, comme une humilité nécessaire »<sup>41</sup> : assumer la répétition des accords, assumer sa voix et son chant, bref assumer d'être un chanteur. Et c'est dans cette incertitude que Dominique A compose ses meilleures mélodies, semblant toujours écrire de cette voix intérieure et inconnue, que le tâtonnement fascine. Il nous invite ainsi à plonger dans ses mots, nous laisse la place pour y dénicher quelques sens. Chanteur effacé mais pas effaçable, c'est peut-être de cela dont il s'agit. Et qui par sa quête, pas encore achevée, ouvre des portes qu'il nous reste à emprunter.

*J'ai tout essayé*

---

41 Dominique A, cité par Bertrand Richard, *op. cit.*, p.52

*J'ai pas trouvé le sens  
J'ai marché dans la rue  
J'ai écrit, j'ai aimé  
J'ai voyagé, j'ai cru  
J'ai nié des évidences  
J'ai nagé nu  
Mais désolé  
J'ai pas trouvé le sens*

*(Dominique A, « Le sens », La musique, 2009)*

Ces quelques pages nous ont offert un bref aperçu de l'œuvre de Dominique A, et c'est essentiellement sa dimension ludique qu'il faut retenir. Celui qui fut déclaré, bien malgré lui, chef de file de la « nouvelle scène française » au début des années 90, donne en effet l'impression de jouer tout au long de son œuvre : omission ou transformation du refrain, respect partiel de la rime et du mètre, qui servent un lexique bizarre, technique, ou faussement limité, qui tend moins à dire du « beau » qu'à surprendre, et jouer, donc, avec les attentes. L'analyse réalisée ici, qui a volontairement rassemblé et mêlé toutes les périodes et tous les albums de cet artiste, montre bien que ce rapport compliqué aux mots du français est au centre de son œuvre : œuvre qui semble se rechercher, qui s'amuse à ne pas se figer, toujours située dans cet endroit singulier, l'artiste préférant « l'espace séparant les lieux aux lieux eux-mêmes »<sup>42</sup>. Une préférence pour cet espace interstitiel qui révèle cette tentation du jeu, de « cache-cache » avec l'auditeur. Écriture qui semble toujours se coupler à une voix, étrangère et inconnue, nécessairement fuyante.

Qui dit jouer, dit rejouer, refaire les choses : une écriture ballotée par les souvenirs, sur lesquels la chanson va poser un nouvel éclairage. Ce qui donne naissance à ces textes aux structures torturées, qui jouent autour de l'ellipse et de la transformation, oscillant entre la proximité (images marquantes, vulgaires ou populaires) et le discours distancié (cet hermétisme si fréquent). Cela nous procure la sensation d'une écriture qui se veut libre, qui aspire, par son jeu forcé, à moins de contraintes, et plus de désinvolture. Cela ne signifie pas que tout est léger : on a souvent reproché à Dominique A ses préférences « spleenétiques ». Mais tout est fait pour que ce voyage vers l'autre, vers l'auditeur, ne souffre d'aucun retard ; que le chagrin ou la joie lui parviennent immédiatement, dans un balancement entre son et sens : si le texte est trop opaque, il laissera toujours à la musique l'espace suffisant pour lui imposer son souffle. Et qu'enfin, le chanteur soit le plus effacé possible derrière sa création, qu'il ne devienne que ce vecteur d'un flot tendu d'émotions.

Tous les éléments que nous avons vus ici ont donc servi cette écriture d'un inconnu : dans sa tentation du jeu, l'artiste devient insaisissable et secret. Et ce jeu

---

42 Bertrand Richard, *op. cit.*, p.105

de fuite délivre alors une écriture de l'inconnu, du mystère, c'est-à-dire une écriture qui empêche toute interprétation restrictive, et qui, par sa manière de se dérober constamment, ouvre des horizons voilés. Dans cette œuvre protéiforme mais cohérente, qui emprunte à la pop anglo-saxonne, qui assume la « sainte trilogie », pour reprendre l'expression vue dans l'introduction, ou qui partage parfois des affinités avec la variété, l'espace interstitiel dans lequel se forme l'écriture semble être une invitation à la reprise, un appel aux voix extérieures. Cette écriture de l'inconnu, plus que d'un inconnu, c'est cela : une écriture, qui, par son désir d'immédiateté, pénètre dans l'autre, pour y résonner longtemps. Privée de modèle, de codes ou de règles, le chant aspire à être repris, et habité de nouveau. Sous la modestie apparente de ses marques d'effacement, se dessine ce désir de survivre dans son œuvre. Chaque chanson diffusée est déjà abandonnée, emportant avec elle les existences changeantes de l'artiste ; art trop vivant et continuellement posthume.

*Tout œuvre fait allégeance à la mort, dont la pensée encourage la vanité de se survivre à soi par œuvre interposée. Non content, comme tout un chacun, de vouloir vivre longtemps, l'artiste entend également mourir longtemps.<sup>43</sup>*

---

43 Dominique A, *op. cit.*, p.67

## DISCOGRAPHIE

DOMINIQUE A, *La Fossette*, 1993 (Labels)  
*Si je connais Harry*, 1994 (Labels)  
*La Mémoire neuve*, 1995 (Labels)  
*Remué*, 1999 (Labels)  
*Auguri*, 2001 (Labels)  
*Tout sera comme avant*, 2004 (Labels)  
*L'Horizon*, 2006 (Cinq 7)  
*La Musique*, 2009 (Cinq 7)  
*Vers les lueurs*, 2012 (Cinq 7)

Mais également...

KATERINE, Philippe, *Les mariages chinois et la relecture*, 1993 (Barclay)  
MIOSSEC, Christophe, *Boire*, 1995 (Pias)

## BIBLIOGRAPHIE

### ÉTUDES SUR L'OEUVRE DE DOMINIQUE A

ANÉ, Dominique, *Un bon chanteur mort*, Paris, La machine à cailloux, coll. Carré, 2008.  
RICHARD, Bertrand, *Dominique A, les points cardinaux*, Paris, Les Éditions Textuel, coll. [Musik], 2007.

### ÉTUDES CRITIQUES GÉNÉRALES

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Les Belles Lettres, coll. Cantologie, 2008.  
JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers musical, 2007.

### ENTRETIENS

ARQUILLIERE, Vincent, « Dominique A » interview pour le site *Pop news*, avril 2009, disponible sur <<http://www.popnews.com/popnews/dominique-a-itw-3/>>.  
BEAUVALLET, JD, « Dominique et Miossec – Aucun homme n'est une île », entretien croisé pour *Les Inrockuptibles*, octobre 2001, disponible sur <<http://www.lesinrocks.com/musique/musique-article/article/dominique-a-et-miossec-aucun-homme-nest-une-ile/>>.  
CASSAVETTI, Stéphane et LEHOUX, Valérie, *Télérama* n°3122, novembre 2009, disponible sur <<http://www.telarama.fr/musique/dominique-a-mes-chansons-ne-sont-ni-des-cuvettes-ni-des-divans,49384.php>>.