



HAL
open science

Du choix d'un titre d'album

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Du choix d'un titre d'album. Champs du signe, 2010, Editions Universitaires du Sud, François-Charles Gaudard (dir.) (n° 28-29), p. 207-220. hal-01676841

HAL Id: hal-01676841

<https://hal.science/hal-01676841v1>

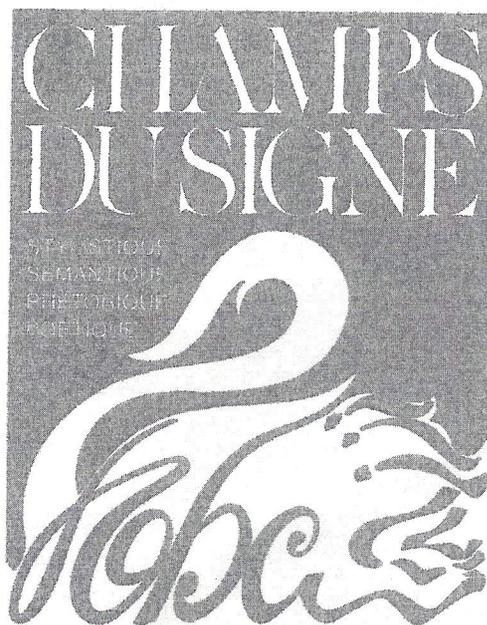
Submitted on 6 Jan 2018

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

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

Revue
dirigée par François-Charles Gaudard

Textes présentés
par François-Charles Gaudard



— N°28-29 —

Rimbaud, Beckett
Mixages : de Mallarmé au concert rock

Joël JULY*

Du choix d'un titre d'album

Bertrand Dicale, journaliste et historien de la chanson, interroge Art Mengo pour RFI Musique le 24 septembre 2009 à propos de son dernier album récemment mis à la vente. Il commence la conversation par la question suivante : « C'est un joli titre, *Sujet libre*. D'où vient-il ? Est-ce un autoportrait ou un énoncé de dissertation ? » Art Mengo répond : « Au départ, j'ai voulu faire un album concept, dont je n'ai finalement gardé que trois chansons. [...] Plutôt que de partir vers un autre concept pur, j'ai décidé de réorienter l'album. Justement, à ce moment-là, Marie Nimier me demande des précisions sur les thèmes que je souhaite aborder dans ce nouvel album. Je lui ai écrit un mail en lui disant que, finalement, c'était sujet libre. Parlez de ce que vous voulez, ce qui était une manière de dire qu'il fallait arrêter de ne parler que de déchirure ou d'amour [...] »

Comme la réponse du chanteur est assez piteuse et très anecdotique par rapport à la curiosité sincère de l'intervieweur, ce n'est pas sur elle que je voudrais m'arrêter mais plutôt, justement, sur l'intérêt de Bertrand Dicale, piqué par un titre polysémique qui lui semble ouvrir de belles perspectives à son entretien ; mais plutôt sur le fait même que la question puisse être posée de nos jours alors qu'il y a seulement quinze ans elle était impossible et pour cause... Ce n'est que très récemment que l'on attribue un titre à un album de chansons qui ne se trouve pas être en même temps le titre de l'une des chansons de l'album. Or cette situation elle-même qui copie le modèle littéraire des titres de recueil de nouvelles n'était pas non plus très ancienne et trouve sa naissance au cœur des années 60. Ainsi, coup sur coup, la chanson innove deux modes de titration différents, prouvant par là même son dynamisme et sa recherche identitaire. Mais surtout, et la question de Bertrand Dicale en témoigne, l'album, objet jusque-là conçu comme un support commercial, se met au centre de la création artistique et le titre qu'on lui attribue prend tout à coup une importance emblématique, alors que cinquante ans plus tôt on en négligeait même l'existence. C'est ce phénomène hautement symbolique que je voudrais donc interroger.

* Université de Provence (Aix-Marseille I).

L'une des preuves les plus évidentes que la chanson française actuelle sort de son complexe d'infériorité (à l'égard de la poésie traditionnelle notamment) et cherche à s'établir en art majeur dans le paysage culturel, c'est effectivement le prestige, relativement récent, accordé au statut de l'album dans la production des A.C.I. (auteur, compositeur, interprète). Sont-ils eux-mêmes tout à fait conscients du grand souci avec lequel ils veillent à en polir les finitions ? Pas si sûr car ils obéissent désormais à une mode en le confectionnant avec soin, sans forcément se rendre compte combien les pratiques ont évolué depuis quelques décennies. L'*habitude* est maintenant de revêtir l'album d'*habits* et il convient donc de surveiller (et de mettre de la créativité dans) la jaquette, la typographie, les dessins, les photographies... il s'agit par des considérations esthétiques qui intègrent l'iconographie et la calligraphie de rendre indispensable la possession de l'album ainsi constitué. La baisse considérable des ventes à partir de 2001, due aux nombreuses possibilités de téléchargement sur Internet, a bien sûr favorisé ce prestige de l'album. Il faut que le produit mis à la vente ait un truc en plus par rapport au boîtier neutre dans lequel l'internaute va plus ou moins légalement serrer un CD gris et gravé sur lequel s'inscrira péniblement un nom de vedette. L'album doit apparaître comme un écrin précieux qui fera préférer l'achat réel à une acquisition virtuelle. Mais cette explication mercantile ne suffit pas à comprendre pourquoi le soin se porte aussi dans l'ordre des titres et dans le titre lui-même de cet album ; ce qui sera l'enjeu particulier de cette étude.

Beaucoup d'interprètes ont, semble-t-il, intuitivement, compris l'intérêt qu'ils pourraient tirer à traiter l'album comme un recueil, c'est-à-dire comme l'étape intermédiaire et nécessaire entre la chanson (pièce unique) et l'œuvre. En effet, le recueil de poèmes est une forme longue dont la nécessaire architecture d'ensemble assure à chaque poème une cohérence par la place qui lui est assignée. Comme la pièce d'un puzzle, grâce à la cohésion du recueil, le poème se trouve pourvu, spatialement et temporellement, d'un avant et d'un après. Par la linéarité de la lecture, à l'instar de l'écoute en continu d'un album musical, ce qui se trouve avant le poème en constitue le socle ou la source, ce qui est derrière en devient une suite et un prolongement. Or jusque-là, la quantité de textes épars, sortis uniquement en 78 ou 45-tours, puis en CD-2 titres, était loin d'être négligeable dans une carrière. Le morceau autonome se voyait après-coup intégré à un album ultérieur de manière contingente¹ ou

¹ Ainsi Renaud propose-t-il en 1995 une production chez Virgin intitulée *Les Intronables 1980-1995*. On y trouve par exemple la version anglaise de « Miss

devenait tout simplement indisponible et restait à l'état de satellite dans la production complète du poète chanteur². L'album (de huit à seize chansons avec une prédilection pour les dix ou douze titres) qui regroupe ces pièces distinctes que sont les chansons permet de donner une orientation aux textes inclus : en les regroupant, il les coalise et les fait fonctionner comme des pièces de puzzle, dont la vraie signification n'est obtenue qu'à partir de la constitution achevée. C'est l'image finale qui fait découvrir le sens réel de la pièce. A ce moment-là, le titre de l'album fait sens puisque, bien mieux qu'une parole paratextuelle, il pourra, sur le court terme comme sur le long terme, assurer cette coalition des morceaux inclus dans l'album.

Au départ donc, les 33-tours³ (ou 30 cm) n'ont pas de titre et seul le nom de l'interprète apparaît sur la pochette ; ainsi quand paraît aux éditions Seghers, en 1963, le fascicule consacré à Georges Brassens, numéro 2 de la collection « Poésie et chansons⁴ », les six premiers disques du chanteur sétois sont simplement numérotés ; pour la réimpression de 1973, la numérotation va jusqu'au *Disque 10* dont la première chanson est « Misogynie à part » ; l'édition posthume *Poèmes et chansons* au Seuil en 1993 prolonge la liste, toujours numérale : disque 11 en 1972, disque 12 en 1976..., disques 14 et 15 en 1982. D'autres carrières marquent une réelle délimitation au milieu des années 60 : c'est le cas de Guy Béart dont le premier album en 1957 qui contient « Bal chez Temporel » laisse apparaître l'étiquette « 1 » lorsqu'il est réédité chez Philips ; le deuxième en 1958 qui contient « L'eau vive » en premier morceau ne mentionne rien ; le troisième de 1960 est intitulé *N° 3* ; le quatrième de 1963, encore chez Philips, ne mentionne rien ; le cinquième de 1965, édité par la maison de disque indépendante « Chez Temporel », ne mentionne rien ; et il faut donc attendre 1968 pour voir le premier album de Guy Béart porter le même titre que la chanson la plus en vue de

Maggie » ou la B.O. du film *Viens chez moi, j'habite chez une copine* de Patrice Leconte.

² C'est notamment le cas d'une dizaine de titres de Guy Béart parus en 45 tours et non repris en album original. Ainsi deux duos de 1980 qui furent aussi populaires que « Parlez-moi d'moi » avec Jeanne Moreau ou « Bonne année bonne chance » avec Dominique Dimery ne paraîtront finalement que dans l'intégrale en 9 CD de Guy Béart à l'aube des années 90 (*Les Années Béart*, 171 titres, éd. Temporel).

³ Il s'agit de 33 tours à la minute par opposition à des 45 t/min ou 78 t/min qui ne contiennent que deux à quatre morceaux.

⁴ Collection qui fait suite aux prestigieux numéros des « Poètes d'aujourd'hui », également aux éditions Seghers.

l'ensemble du disque : c'est *La Vérité* dont la première pièce est titrée « La vérité » ; puis viendront par exemple *L'Espérance folle* en 1971 dont le septième morceau est « L'espérance folle », *Couleurs du temps* en 1973 dont la première chanson est intitulée « Les couleurs du temps », *Le Beau Miroir* en 1981 dont la première pièce est « Le beau miroir », *Il est temps* en 1995 dont la première pièce est « Il est temps ». C'est également le cas de Barbara même si les premiers albums portent des marques de reconnaissance : 1959 *Barbara à l'écluse* chez Pathé Marconi, 1960 *Barbara chante Brassens* chez Odéon, 1964 *Barbara chante Barbara* chez Philips. Ces annonces ne sont en fait que des prolongements du nom de la vedette et la dichotomie reste la même avec une Barbara mieux connue du grand public pour les deux albums enregistrés en studio qui suivent : en 1965 aucun titre pour l'album qui contient « Göttingen » alors qu'en 1967 le troisième opus de la chanteuse en tant qu'ACI s'intitule *Ma plus belle histoire d'amour*. La désignation de l'album par un titre générique est donc relativement récente et elle ne devient majoritaire qu'à la fin des années 60. Sur le modèle de la titration des recueils de nouvelles pour lesquels on copie le titre de l'une des nouvelles ou sur le modèle des poèmes sans titre auxquels on offre comme enseigne leur incipit, soit leur premier hémistiche, les premiers albums référencés utilisent plutôt une marque qu'un titre et si rien n'avait à nouveau changé, il ne vaudrait pas la peine de s'intéresser au phénomène.

En effet ce *modus operandi*, s'il a d'ores et déjà l'avantage d'établir une meilleure nomenclature de la discographie d'une vedette⁵, s'il donne de surcroît une valeur plus esthétique à la carrière d'un artiste plutôt qu'une succession numérale, s'il permet enfin de donner une couleur musicale au titre d'album⁶, il peut néanmoins apparaître comme un pis aller qui

⁵ Proposer en titre d'album le titre d'une chanson plutôt qu'un anonyme numéro, c'est mieux mettre en relation la création et la réception ; car derrière un seul titre, l'auditeur saura peut-être retrouver les autres chansons de l'album et restituer à celles-ci le contexte et l'époque dans lesquels il les a entendues.

⁶ En effet, l'un des avantages les moins négligeables de cette méthode translative par laquelle un titre de chanson devient le titre de son album, c'est que justement ce titre a par lui-même de grandes chances de faire partie des paroles (couplet mais plus souvent refrain) elles-mêmes de la chanson source. Alors quand ce texte devient une chanson à succès, il se répercute dans nos mémoires accompagné de la rythmique et des arrangements qui ont fait sa gloire. Ainsi des titres d'album comme *Quelqu'un m'a dit*, *Samedi soir sur la terre*, *Laisse béton*, *Rampe*, *Caravane*, *Comme un manouche sans guitare* nous parviennent encore avec leur musicalité et en prime la voix de leur interprète, fonctionnant comme des jingles tenaces.

sent l'arrangement commode. Que ce produit éclectique et d'une difficile thématique s'intitule comme sa chanson phare, c'est joli mais ça ne mange pas de pain ! Il en est à peu près ainsi de tous les albums de Francis Cabrel, enregistrés en studio, depuis plus de trente ans, jusqu'à la dernière livraison *Les Roses et les orties* en 2008. Il en est ainsi de tous les albums de Renaud, enregistrés en studio, depuis plus de trente ans, jusqu'à la dernière livraison *Rouge sang* en 2007. Il en est ainsi de tous les albums d'Alain Souchon, enregistrés en studio, depuis plus de trente ans, jusqu'à la dernière livraison *Écoutez d'où ma peine vient* en 2009. Pourtant à bien y regarder, on peut remarquer que le choix de la chanson qui offrira son titre comme étendard pour l'album se fait parfois en marge de la promotion commerciale. C'est-à-dire que ce n'est pas la chanson la plus à même d'obtenir le plébiscite du public, ce n'est pas celle que le producteur promeut en single, ce n'est pas celle autour de laquelle s'élaborera un vidéo-clip qui est choisie. Volontairement ou involontairement, certaines chansons, qui ont servi chez les trois figures de proue des années 75-95 à titrer leurs albums, n'ont pas été des succès commerciaux : « Au ras des pâquerettes » en 1999 pour Alain Souchon, « Boucan d'enfer » en 2002 pour Renaud, « Photos de voyage » en 1985 pour Francis Cabrel. Nous pourrions même citer chez Francis Cabrel l'album de 1983 *Quelqu'un de l'intérieur* qui reprend certes le titre d'une chanson de l'album, la neuvième, mais choisit justement celle-ci de préférence aux tubes que seront les deux premières chansons « Question d'équilibre » et « La fille qui m'accompagne ». Ainsi la préférence pour un titre marginal de l'album plutôt que pour les chansons vedettes va à l'encontre d'une démarche commerciale vers une démarche symbolique : « Quelqu'un de l'intérieur » semble une chanson particulièrement autobiographique dans laquelle le chanteur justifie ses silences, sa réserve. C'est d'ailleurs le titre que choisira en première partie de son étude Pascale Spizzo qui dresse en 2007 pour les éditions Favre une biographie de l'artiste : « Francis Cabrel est un homme qui laisse filtrer peu de renseignements sur sa vie privée. Il est secret, discret. De cela, il s'explique dans son cinquième album par un titre qui veut résumer son personnage » (p.9). « Quelqu'un de l'intérieur » est ainsi une chanson autoportrait qui sera mise en exergue en devenant l'enseigne de ce cinquième album. D'un côté, l'album prend un titre qui fait sens et de l'autre, la chanson peu commerciale voit forcément sa côte d'estime grimper.

Alors, pour notre analyse, si la chanson qui sert par translation à titrer l'album n'est plus choisie de manière contingente ou mercantile, la titration de l'album relève tout à coup de la stylistique. Ainsi même si la première ou la dernière piste sont privilégiées pour devenir les enseignes

de l'album, des cas plus variés se manifestent qui ne laissent plus apparaître aussi clairement la stratégie promotionnelle. Voyons-le à travers cet échantillon contemporain : 1994, Francis Cabrel, *Samedi soir sur la terre* [4/10]⁷ ; 1999, Francis Cabrel, *Hors-saison* [10/12] ; 2008, Francis Cabrel, *Des roses et des orties* [7/12] ; 2003, Cali, *L'Amour parfait* [13/13] ; 2005, Cali, *Menteur* [8/12] ; 2008, Cali, *L'Espoir* [1/14] ; 1988, Michel Fugain, *Des rêves et du vent* [1/10] ; 1997, Jean-Jacques Goldman, *En passant* [11/11] ; 2002, Carla Bruni, *Quelqu'un m'a dit* [1/12] ; 2007, Thomas Dutronc, *Comme un manouche sans guitare* [11/14] ; 2008, Bernard Lavilliers, *Samedi soir à Beyrouth* [6/11] ; 2008, Raphaël, *Je sais que la terre est plate* [2/11] ; 2008, Mathieu Boogaerts, *I love you* [12/12] ; 2008, Lynda Lemay, *Allô c'est moi* [1/18] ; 2008, Alain Leprest, *Quand auront fondu les banquises*, [5/14] ; 2009, Dominique A, *La Musique* [6/12] ; 2009, Gaspard la nuit, *Comme un chien*, [5/11] ; 2009, La Grande Sophie, *Des vagues et des ruisseaux*, [5/13] ; 2009, Benjamin Biolay, *La Superbe* [1/23] ; 2009, Mathieu Chédid, *Mister Mystère* [1/13] ; 2009, Rose, *Les Souvenirs sous ma frange* [12/13] ; 2009, Sansévérino, *Les Faux Talbins* [1/17] ; 2009, Calogero, *L'Embellie* [12/12] ; 2005, Da Silva, *Décembre en été* [1/11] ; 2009, Da Silva, *La Tendresse des fous* [7/11] ; 2009, Brigitte Fontaine, *Prohibition* [4/12] ; 2009, Renan Luce, *Le Clan des miroirs* [1/12]... Si les positions initiale et finale de la chanson source reviennent plus fréquemment, il n'est en revanche pas aussi fréquent que celle-ci soit aujourd'hui lancée par les maisons de production comme la chanson vedette de l'album alors que c'était bien plus souvent le cas dans les années 80⁸ où un 45-tours, facilement promu bien en amont du 33-tours, assurait par engrenage les ventes. Il faut donc convenir que la piste dont le titre servira de référence à l'album est désormais sélectionnée sur des critères littéraires : son élégance stylistique (les « samedis soir » de Cabrel et Lavilliers, les coordinations d'articles partitifs ou indéfinis chez Fugain 1988, Cabrel 2008 et La Grande Sophie 2009), sa valeur générale ou hyperbolique (Cali 2003 et

⁷ Entre crochets, on a indiqué la place que prend la chanson sur l'album suivie du nombre total de morceaux dans l'album. Ainsi [1,12] signifierait que c'est la première des douze pistes qui donne son titre à l'album ; ainsi [12/12] signifierait que c'est la dernière des douze pistes qui donne son titre à l'album.

⁸ Ainsi pour tous les albums que Michel Sardou lance dans les années 80 le titre est celui de la chanson vedette qu'il place en tête du disque (et bien souvent du box office) : *Victoria* (1980), *Les Laes du Conémara* (1982), *Il était là* (1982), *Vladi-mir Ilitch* (1983), *Io Domenico* (1984), *Une lettre à ma fille* (1985), *Musulmans* (1987), *Le Successeur* (1987), *Le Privilège* (1990). A compter de cette date, la chanson titre occupera des plages variées : en 1992 « Le Bac G » [3/10], en 1994 « Selon que vous serez, etc., etc. » [5/10], en 1997 « Salut » [11/11].

2008, Dominique A 2009), son aspect intrigant, provocateur, paradoxal (Da Silva 2005, Raphaël 2008, Fontaine 2009) ou sa polysémie. L'album 2008 d'Alex Beaupain prend appui sur une chanson que ce trentenaire voue comme beaucoup d'interprètes de sa génération à un éloge nuancé des gens du même âge⁹; celle-ci s'intitule par métaphore « 33 tours », le *tour* en tant que cycle évoquant les années et connotant en même temps le jeu, l'illusion et la routine. Pourtant, en devenant le titre de l'album, *33 tours* désigne davantage le microsillon. Ainsi il s'opère un déplacement de sens. Comme une expression lexicalisée que l'on défige en la décontextualisant et pour laquelle on oblige l'interlocuteur à la comprendre à nouveau au pied de la lettre, le titre de chanson qui passe en titre d'album prend un deuxième sens : alors que dans la chanson il était englué dans une histoire particulière et se référait seulement au personnage de l'histoire ou au chanteur¹⁰, en titre d'album il s'assure une proximité directe avec la situation particulière de l'interprète : soit celle d'une fin de carrière et Serge Lama donne à son album 2009 le titre du dernier texte « L'Age d'horizons » [16/16], Juliette Gréco donne à son album 2009 le titre du premier texte « Je me souviens de tout » [1/10], Johnny Hallyday donne à son album 2008 le titre du premier texte « Ça ne finira jamais » [1/13] ; soit celle d'un début de carrière et Alexis HK donne à son album 2004 le titre du cinquième texte « L'homme du moment » [5/11], et Clarika titre son troisième album *La Fille, tu sais* (2001). Il s'agit ici d'un titre de l'une des chansons mais en choisissant celle-là plutôt qu'une autre, Clarika en désolidarise le titre ; en devenant l'enseigne de l'album, il se met donc en référence avec la chanteuse plutôt qu'avec le personnage de la chanson et semble désigner Clarika comme une fille que l'on connaît sans en savoir le patronyme. Il devient une phrase potentielle dans la bouche des auditeurs.

Pour faciliter ce déplacement de sens, il advient que le choix se porte moins sur le titre d'une chanson que sur une partie de son texte. *Tu n'as pas mourir de rire*, titre de l'album 2003 des Mickey 3d, n'est pas le titre

⁹ Citons à titre comparatif « Bon anniversaire » (Bénabar, 2001), « Adolescent » (*L'Année du singe*, Aldebert, 2004), « Natation synchronisée » (*Kensington Square*, Vincent Delerm, 2004), « J'ai 35 ans » (*Rio baril*, Florent Marchet, 2007), « Trente ans » (*L'Étreinte*, Miossec, 2006), « Tout va bien » (*L'Amour parfait*, Cali, 2004).

¹⁰ Comme le narrateur pour son récit, le chanteur est la voix qui s'exprime dans une chanson, celui qui serait susceptible de dire *je*. La fiction (et encore davantage la situation d'un interprète qui emprunte les mots d'un parolier) interdit d'associer librement le chanteur et le chanteur.

d'une chanson mais l'un des vers du refrain de « Respire », la chanson phare de l'album. En devenant l'enseigne de l'album, il change de contexte et de signification : il peut devenir une mise en garde du public vis-à-vis de l'album complet, qui, il est vrai, contient plusieurs chansons défaitistes. Là encore, si *tu* dans la chanson « Respire » désignait le destinataire particulier du texte¹¹, en s'imprimant sur la pochette il cible plus largement tout auditeur potentiel. De même dans l'album *A contresens* (2009), « La Rue Ketanou s'offre un jeu de mots de routard pour le titre de ce troisième opus studio. Titre signifiant qu'explicite avec bonheur l'ultime chanson dédiée à ces « Derniers aventuriers », sans-papiers de l'exil qui 'ont pris les frontières / A contresens' » (Daniel Pantchenko, *Chorus* 67, p. 74). Le contresens joue alors aussi bien avec le nom du groupe qu'avec la valeur engagée de certains textes. Même astuce encore dans le titre du dernier album de Tryo *Ce que l'on sème* (2009) : jeu de mots avec l'intention pédagogique du groupe, avec son intention écologique (rappelons-nous « L'hymne de nos campagnes ») mais surtout déformation de la première piste de l'album intitulée « Ce que l'on s'aime » et dans laquelle *on* fait référence à un couple et la tournure « ce que » à une exclamation¹², comme en témoigne ce dernier quatrain du dernier couplet :

J'aurais voulu parfois
Où t'étrangler au quatre vent
Te serrer dans mes bras
Ça je l'ai voulu souvent

Mais bien plus que la polysémie, la chanson titre sert de présentation et représentation au chanteur. Elle peut fonctionner comme un autoportrait plus ou moins fidèle : ce serait le cas de bien des titres adjectivaux (*Repenti* de Renan Luce, 2005 ; *Infréquentable* de Bénabar, 2008) qui désignent d'abord, en titre de chanson, le personnage-chanteur puis désignent nécessairement, devenus titres d'album, l'interprète en tant que personne sociale. L'image de l'artiste se nourrit et se sert du personnage

¹¹ « Écoute-moi petit / Je vais te raconter l'histoire de la planète » disent en substance les paroles de Mickaël Furnon.

¹² Dans « Ce que l'on s'aime », il faut entendre un constat étonné sur l'intensité de la relation amoureuse ; dans *Ce que l'on sème*, s'il s'agit d'une exclamation, le verbe « semer » est en emploi absolu et il vaut donc mieux comprendre la structure comme une proposition interrogative indirecte dans laquelle « ce que » est le complément essentiel du verbe transitif « semer ». Le titre de l'album serait à paraphraser ainsi : « voilà ce que nous voulons semer ».

ficatif qu'il avait créé dans cette chanson particulière, que celui-ci soit ou non taillé pour lui. Car, par un retour de manivelle, la chanson, qui a donné son titre à l'album peut, mieux qu'une autre pièce, apparaître comme une chanson à teinte autobiographique ou autofictionnelle. Le personnage du « Repenti » est forcément une projection fantasmée de Renan Luce, qui interprètera le rôle de son personnage jeune dans le clip vidéo et Bénabar cherche indéniablement à casser son image de gendre idéal et sentimental dans la chanson « Infréquentable ». Olivia Ruiz en *Femme chocolat* (2006) ou en *Miss Météores* (2009) ne semble *a priori* pas très crédible. Clarika propose en troisième piste de son cinquième album 2009 la chanson « Moi en mieux » où elle se rêve plus idéale à l'instar de la blonde dévêtue qui s'invite sur la pochette mais en tant que titre d'album *Moi en mieux* fait aussi entendre un accroissement de qualité dans sa vocation d'artiste. Evidemment, souvent, la chanson titre colle aussi bien au chanteur qu'au chanteur : *Enfant de la ville* de Grand Corps Malade (2008), *Gitan de Paname* de Balbino Medellín (2005), *La Louve* de Barbara (1973), *Seule* de Barbara (1981) s'affichent comme des désignations. Francis Cabrel que nous citons tout à l'heure, à l'instar de Renaud et Souchon, comme modèle de classicisme en matière de titration peut encore nous servir de référence avec son album de 1980 *Fragile* qui cherche à faire sentir la délicatesse du personnage et celle du créateur... Mais ce dernier exemple peut nous servir également de transition puisque dans l'album aucune chanson n'exploite ce titre¹³.

C'est donc au cours des années 90 qu'intervient l'idée d'offrir à l'album un titre significatif et différent de l'une des chansons qu'il contient. Nous dirions alors volontiers qu'il s'agit d'un titre exocentrique (c'est-à-dire dont la référence est choisie hors du centre, hors de l'album) par rapport à tous les cas précédents qui relèvent de l'endocentrisme. Qu'est-ce que cette technique apporte de plus ? Précisons d'abord qu'excepté les jeux de déplacement de sens que permettent les titres endocentriques, les exocentriques gardent sur les premiers les mêmes avantages avec, ce qui est évident, une plus grande liberté de choix : quand le titre endocentrique ne peut s'appuyer que sur les titres des chansons que l'album contient, le titre exocentrique, qui n'est plus enfermé dans cette auto-référence à but plus ou moins commercial, bénéficie de toutes les libertés. Aussi peut-il se choisir sur des critères infiniment variés : la référence littéraire comme *Dante* d'Abd Al Malik

¹³ Dorénavant, tous les albums que nous citerons ne se serviront pas, à notre connaissance, d'un titre de chanson.

(2009) ou *L'Un est l'autre* de Ridan (2009) ou le jeu de mots comme *En quête de sens* de Sinsémilia (2009) ou *L'Expédition* des Cowboys Fringants (2008). Ce peut-être très librement des détournements de formules clichés pour des premiers albums *Nul si pas découvert* de Gérard Genty (2009) ou *Jeunesse se passe* de Benoît Dorémus (2007). Notons tout particulièrement le cas de cet excellent album, promu par Renaud : Dorémus fait à la fois entendre le proverbe avec le verbe obligatif qu'on lui concède d'ordinaire, mais par ellipse, il ne reste que le constat douloureux et nostalgique. *Jeunesse se passe*, c'est une manière de rendre le public indulgent vis-à-vis des fautes de goût que pourrait contenir l'album (« Il faut bien que jeunesse se passe » donc Benoît Dorémus s'engage à mieux faire en acquérant de l'expérience) et aussi une enseigne thématique pour les allusions autobiographiques des différentes chansons¹⁴.

Mais l'avantage considérable du titre exocentrique, c'est qu'il ne se met pas en référence avec une seule des chansons de l'album. En n'établissant aucune relation privilégiée avec l'un des textes, il peut et doit forcément les englober tous et c'est en cela qu'il devient beaucoup plus proche d'un titre de recueil poétique que de recueil de nouvelles. Une étape supplémentaire dans la conceptualisation des albums s'est opérée avec ce besoin d'un titre autonome et original, qui le personnalise comme une somme homogène. L'attribuer, le choisir, cela demande de toute façon un effort de recherche, un souci de recul, une mise à distance de l'auteur interprète. Du côté des auditeurs, ce titre générique crée du mystère et met en activité une quête de sens, qui n'avait pas systématiquement lieu lorsque le titre était en référence avec une chanson. Par exemple, alors que les deux premiers albums d'Aldebert (*Plateau Télé* et *Sur place ou à emporter*) sont aussi le titre de l'une de leurs pièces, les deux suivants, *L'Année du singe* et *Les Paradis disponibles*, ne sont en liaison apparente avec aucun des textes qui les compose. Ce qui tend à prouver une passation de pouvoir entre les titres endocentriques qui restent très majoritaires et les titres exocentriques dont la fréquence augmente. Et il serait justement judicieux de citer les titres ingénieux de Bénabar, *Les*

¹⁴ Dans plusieurs textes, Dorémus utilise son propre prénom ou son surnom Benito, il évoque les étapes de sa maturation en tant que chanteur dans trois chansons qui sont numérotées et dont la dernière évoque la rencontre avec le chanteur Renaud, l'une des pistes s'intitule « 17 ans »... Tout ceci semble bien faire de ce premier album une sorte d'aboutissement créatif à travers lequel l'interprète chasse, tout en les louant, ses années d'apprentissage.

*Risques du métier*¹⁵ et *Reprise des négociations*¹⁶, comme des illustrations de cette recherche d'un sens unique et collectif pour les albums. Thomas Persen propose avec *Le Jour du poisson* (1997) une référence thématique à son album car, s'il ne s'agit pas d'un titre de chanson, toutes les pistes vont inclure un ou plusieurs animaux : chevaux, blattes, papillons... unité que le titre d'album conforte et ironise.

Comme il a mis l'auditeur en quête de sens, le titre exocentrique peut alors garder tout son mystère (ne faut-il pas y voir un geste libre et aléatoire ?) puisqu'il suffit qu'il dessine vaguement le contour de l'album et des chansons qu'il contient sans forcément permettre une interprétation symbolique affinée : *Bleu pétrole* d'Alain Bashung (2008). Beaucoup ont voulu y voir au moment de la sortie une enseigne qui prouvait que l'inspiration de Bashung (et celle de Gaëtan Roussel, principal concepteur des textes) sortait de l'introspection pour s'intéresser aux problèmes politiques et économiques de la planète, voire pour en dénoncer les aspects mercantiles : c'est donc accorder à ce choix du titre d'album une bien grande portée phatique. Bashung calme les ardeurs quand il rectifie les extrapolations journalistiques en rappelant que le « bleu pétrole » est une couleur, déjà un peu étrange, qui peut renvoyer à celle du ciel ou d'un rêve, presque une couleur de deuil pour celui qui savait cet album-là testamentaire.

D'ailleurs, ces titres exocentriques, et il faudrait ajouter *Non homologué* (1985), titre isolé et précurseur de Jean-Jacques Goldman, *Mes Chants* de Vincent Baguian (2000), *Chansons pour les pieds* de Jean-Jacques Goldman (2002), *Épures* de William Sheller (2004), *Les Chansons perdues* (2007) de Mick est tout seul, maître d'œuvre du groupe Mickey 3d, *La Porte-plume* (2007) d'Amélie-les-crayons, et bien d'autres¹⁷, ces titres peuvent sembler des emplois métatextuels dans lesquels l'artiste jalonne et balise sa car-

¹⁵ Pour un deuxième album solo dont on attend souvent les failles après la réussite du premier.

¹⁶ Pour un troisième album qui reprend l'échange avec le public.

¹⁷ Pour *Bijoux et babioles* (2008), Juliette se confie au magazine *Chorus* : « Non, il n'y a pas de fil conducteur, parce que ce n'est pas obligé. C'est un album de chansons. Son titre, *Bijoux et babioles*, dit bien que c'est une espèce de boîte à trucs ! » (n° 63, p. 176) Retenons, ce qui semblait évident, que le pluriel du titre vaut collectif, « boîte », mais en choisissant, au-delà de l'écho phonique en [b], les termes « bijoux » et « babioles », Juliette fait tout de même entendre la considération nuancée (vanité et fantaisie) qu'elle accorde à ses chansons.

rière ou la décrit par une formule métaphorique, telle qu'il se représente son parcours chansonnier au moment de la parution de ce morceau de son œuvre. L'utilisation assez fréquente du pluriel témoigne, comme pour les recueils de poésie, que ce titre cherche à décrire d'une manière globale les chansons que contient l'album. William Sheller intitule *Avatars* (2008) un album qui contient en première piste « Avatar 1 » et en dernière « Avatar 2 ». Pep's intitule *Utopies dans le décor* (2009) un album qui contient une chanson intitulée « Une utopie dans le décor ». Par cette relation, l'étiquette de l'album peut ressembler à une sorte d'« art poétique » ; en tous les cas, elle a quelque chose à voir avec un contrat esthétique que l'artiste passe avec son auditeur privilégié : l'album au titre célèbre de Juliette *Mutatis mutandis* (2005) pose l'énigme de sa traduction puis suggère des changements, des évolutions, que le public est convié à vérifier par une écoute attentive. En quelque sorte, le titre agit comme un programme de lecture à la manière du paradoxal *Trash Yéyé* de Benjamin Biolay (2007) ou de l'engageant *Crise de conscience* de Koolhaas (2009).

Et de fait, l'album agit aussi comme étape de référence dans la carrière complète de l'artiste : il permet de rendre cohérente et progressive la démarche créative du poète, exactement comme l'ensemble des recueils de poèmes d'un même artiste peut être étudié sous l'angle de la comparaison / confrontation. C'est l'impression que veut donner M. C. Solaar en titrant son septième et dernier album *Chapitre 7*, quand le précédent s'intitulait *Mach 6¹⁸* (2003), et l'antépénultième *Cinquième av* (2001). En titrant son dixième album *Volume 10* (2009), Marc Lavoine joue sur les différentes significations du mot « volume » : dixième tome, son intense, dimension plus large... Il cumule ainsi trois avantages que nous avons cités : beau en soi parce que polysémique, programmatique dans la mesure où il annonce un dixième niveau musical, métatextuel en jalonnant la carrière de l'artiste.

Plus facilement que l'endocentrique, le titre exocentrique peut recourir à des formules qui s'adressent directement au public : sommation, recommandation, prière... Ainsi en 1989, ce qui est précoce, Noir Désir donne à son album un titre provocateur et fondé sur un jeu de mots, qui semble déjà s'adresser au public : *Veillez rendre l'âme à qui elle appartient*. Un titre du groupe Amélie-les-crayons comme *Et pourquoi les crayons ?* (2004) fait au contraire entendre, dans un esprit ludique bien dans la veine des textes, l'une des questions que ne peut s'empêcher de se poser le public face au nom du groupe. D'une certaine manière, le titre d'album cherche indéniablement à entretenir ce dialogue avec le public, cette

¹⁸ Mach : unité de mesure liée à la vitesse du son.

« négociation », comme le dit Benabar. Allusifs, les titres d'album peuvent entretenir un dialogue épitextuel avec les auditeurs, avec les critiques : *Lysatz* (2008) est choisi comme un pied-de-nez à tous ceux qui voudraient ne voir en Julien Doré que l'interprète moulé par l'émission de télé-crochet *Nouvelle star*, seulement capable de se réappropriier des standards comme ceux de Dalida ou Madona ; *Comme si de rien n'était* (2008) décrit splendidement la situation cocasse dans laquelle se retrouve une Première Dame de France qui prétend faire encore anodinement son métier d'ACI sous le nom de Carla Bruni. Et rendons justice à Bertrand Dicale que nous citons au début de cet article, si le *Sujet libre* d'Art Mengo excitait sa curiosité, c'est qu'il y avait *a priori* à attendre une sorte de positionnement face à l'heureuse mode de l'album concept. Mode qui semble bien d'ailleurs le cas limite d'une unité et d'une homogénéité auxquelles peuvent et veulent aujourd'hui tendre les albums contemporains.

Par cette exigence d'une étape intermédiaire entre la chanson, texte court, et l'œuvre intégrale, souvent monumentale, par ce soin accordé à une couleur d'ensemble, à une unité thématique, à un stade d'inspiration, l'album, pièce maîtresse de la création artistique, permet à la chanson, œuvre culturelle, de jouir pleinement de son statut d'œuvre d'art.