

« Moi je préfère danser et me taire » : un engagement altermondialiste¹ désengagé?

JADE PRÉFONTAINE

Résumé : Malgré son appartenance l'étiquette manifestive (qui allie la fête et l'engagement), l'auteur-compositeur-interprète Tomás Jensen se fait aussi très cynique dans ses chansons, attitude qui paraît aux antipodes de celle du chanteur engagé traditionnel. Partant de ces constats, on postulera que la notion d'engagement, portée par des idéologies totalisantes, est aujourd'hui incompatible avec les modes de pensée postmodernes. À partir de cet antagonisme, les artistes engagés auraient créé une façon contemporaine d'envisager l'engagement. Le présent article se propose de questionner ces hypothèses en centrant son propos autour de Jensen pour dégager la nouvelle éthique de l'engagement qui s'y profile.

Après avoir connu une période durant laquelle la chanson engagée ne pouvait qu'être souverainiste, le Québec voit émerger de plus en plus de jeunes formations musicales qui présentent un engagement différent : social, environnementaliste ou anticapitaliste. Que l'on pense à Loco Locass ou aux Cowboys Fringants, ces groupes peuvent connaître une popularité certaine tout en présentant des discours militants. Mais la différence entre ces artistes et ceux de la génération qui les précède tient-elle seulement aux thèmes abordés ? N'y aurait-il pas dans cette nouvelle esthétique militante des divergences plus profondes, des questionnements ou des réserves qui l'inscriraient dans un nouveau paradigme de l'engagement ? Ces grandes interrogations ne seront pas le sujet principal du présent article (le projet serait trop vaste!), mais elles en constitueront en quelque sorte la toile de fond.

On s'intéressera plus modestement à la chanson « Le Cha-cha des bourreaux » (Jensen 2004) de Tomás Jensen, auteur-compositeur-interprète québécois d'origine argentine, car elle permet une réflexion intéressante sur la question. En guise de présentation, on pourra dire de Tomás Jensen qu'il

est vu par la critique journalistique québécoise comme un « chansonnier engagé » (Lamarche 2003) ou encore comme un « gitan altermondialiste » (*La Presse* 2005). La chanson à l'étude est tirée de son troisième album avec son groupe de musiciens-arrangeurs, les Faux-Monnayeurs. Cette pièce soulèvera quelques problématiques liées à l'engagement² et au désengagement, ce qui amène le chercheur à se poser un certain nombre de questions relatives aux façons contemporaines de s'engager et, pour l'artiste, d'engager son œuvre. On tentera d'expliquer la présence de cette transformation par la critique du militantisme traditionnel qu'opèrent les altermondialistes. La nouvelle éthique qu'ils proposent, transposée dans le domaine artistique, devient « manifestive ». Ce qualificatif, qui origine du titre d'une chanson du groupe Loco Locass (2000), allie les notions contradictoires de fête et de manifestation et sert également, dans le domaine journalistique, à caractériser la musique de Jensen. Malgré son appartenance à cette étiquette, Jensen se fait aussi très cynique dans ses chansons, attitude qui paraît aux antipodes de celle du chanteur engagé traditionnel. Partant de ces constats, on postulera que la notion d'engagement, portée par des idéologies totalisantes, est aujourd'hui incompatible avec les modes de pensée postmodernes. À partir de cet antagonisme, les artistes engagés auraient créé une façon contemporaine d'envisager l'engagement, le « manifestif », qui serait davantage concordant avec notre époque postmoderne. Le présent article se propose de questionner ces hypothèses en centrant son propos autour de Tomás Jensen. Ainsi, on verra d'abord comment Jensen inscrit son engagement dans et autour de son œuvre. Puis, on distinguera brièvement postmodernisme et postmodernité pour voir comment Jensen s'insère dans une ère postmoderne. On soumettra ensuite à l'analyse les tensions qui résultent de cette double inscription pour tenter de dégager la nouvelle éthique de l'engagement qui s'y profile.

« Le Cha-cha des bourreaux »

La chanson épouse la forme d'un cha-cha, danse d'origine cubaine qui se reconnaît surtout à la formule « quatre-et-un » (le fameux cha-cha-cha). La danse (dans ses différentes réalisations possibles : Carmagnole, rock and roll, java, twist, tango) est d'ailleurs thématisée dans toute la chanson, puisque chacun des personnages effectue un type de danse différent et que le fait de danser lui-même se substitue à tout discours. Les paroles sont constituées de trois couplets d'un huitain et d'un quintil chacun, dont le dernier est une sorte de refrain intégré qui subit des variations minimales d'un couplet à l'autre, car l'interlocuteur du « je » chansonnier ne sera pas le même. En

effet, le premier couplet, qui commence à la troisième personne, décrit les agissements d'un terroriste. Puis, le protagoniste intervient pour mettre en parallèle ce premier personnage avec le climat de répression dans lequel il évolue : « Danser c'était même interdit / Sauf si c'était au bout d'une corde ». Le refrain présente le protagoniste qui parle de cette contradiction avec un informateur de première main, un pendu. Le deuxième couplet reprend la même structure, décrivant d'abord un personnage peu sympathique, un « cow-boy [qui] donne des leçons aux autres races » et son milieu de vie tout aussi malsain, puisque son « État [est] un état proche de la mort ». Choqué, le protagoniste consulte le politicien le plus près de lui. Le troisième couplet commence par des réalités qui semblent tout aussi éloignées du protagoniste, mentionnant la dépression qui peut sévir chez les bourreaux. La solution à ce problème est pourtant de danser au son d'une musique joyeuse, ce qui entre en conflit avec le protagoniste lui-même : si son métier est précisément d'écrire des chansons joyeuses, il se fait alors indirectement complice de meurtres. À la suite de cette constatation, ce sont à ses musiciens que le protagoniste a recours. Par contre, que l'*alter ego* du chanteur s'adresse à « un pendu » ou à « [son] député » (et même à « [ses] associés »), il obtiendra invariablement la même réponse : « Moi je préfère danser et me taire ». C'est notamment par cette résignation apparente, véritable leitmotiv de la chanson, confrontée à la charge dénonciatrice de l'amorce des couplets que naissent des nœuds de tension particulièrement significatifs. Si l'aspect fataliste des paroles saute aux yeux (ou aux oreilles), il n'en va pas de même de l'aspect engagé, dont les références sont parfois plus codées.

En effet, dans le premier couplet, trois références intertextuelles font appel à des connaissances pointues au sujet de la Révolution française ou l'anarchisme français du siècle suivant. Aux fomentateurs moyen-orientaux, Jensen fait exécuter la « Carmagnole », une danse issue d'une chanson révolutionnaire devenue un hymne des sans-culottes : « Dansons la Carmagnole ! Vive le son du canon ! ». Cependant, c'est un autre air emblématique des sans-culottes que les musiciens de Jensen entonnent, celui de « Ça ira », et plus particulièrement le couplet qui claironne « Ah ! Ça ira, ça ira / Les aristocrates à la lanterne / Ah ! Ça ira, ça ira / Les aristocrates on les pendra ». Toutes ces chansons qui témoignent d'une forte politisation concourent à « s'donner l'air d'un Ravachol », qui était un militant et terroriste anarchiste de la fin du XVIII^e siècle en France, devenu presque un mythe pour les révolutionnaires. Ces allusions permettent de mesurer les connaissances et l'intérêt du parolier pour la Révolution française et les épisodes marquants de l'histoire contestataire européenne des trois cents dernières années. Dans le deuxième couplet, à mots couverts, on se déplace en Amérique, où la xénophobie et le

racisme d'un personnage qui rappelle étrangement George W. Bush, ce « cowboy » texan, fonctionnent également comme des segments politisés de la chanson. En filigrane, ces deux premiers couplets laissent apparaître des idées contre la peine de mort et en faveur de la liberté de penser et d'agir, puisque danser « au bout d'une corde » ou « sur des chaises / Mais sans musique pour se mettre à l'aise » sont des événements qui suscitent une réaction de remise en question par le protagoniste.

La remise en question ne mène pas à d'autres actions qu'au dialogue, et on a déjà soulevé la résignation contenue dans la réponse des interlocuteurs du « je » chansonnier. Le leitmotiv « Moi je préfère danser / Et me taire » insiste sur l'individualité, le plaisir immédiat et le silence, qui peut être complicité tacite ou renoncement à réagir. Par ailleurs, le chansonnier lui-même récite sa chanson d'une voix traînante qui connote l'acceptation passive de cet état de chose, ce que corrobore des énoncés comme « C'est quand même ça je vous l'accorde ». Même les musiciens de l'*alter ego* du chanteur semblent opter pour le statut quo lorsqu'on les interroge sur la question de la portée de leur musique. De la façon dont la chanson se conclut, peu leur importerait que la musique ait plus d'impact sur *le* moral que sur *la* morale de leurs auditeurs.

Cette chanson n'est pas unique en son genre dans la production de Tomás Jensen : plusieurs pièces reposent également sur des questionnements éthiques. Quant à l'engagement et au désengagement, ces deux pôles se retrouvent effectivement dans l'œuvre de Jensen, mais « Le Cha-cha des bourreaux » a ceci de particulier qu'elle met en conflit plus direct ces deux choix.

Jensen, chanteur engagé...

Il a été mentionné plus tôt de l'étiquette de « chanteur engagé » qu'ont accolée les journalistes à Tomás Jensen. L'auteur-compositeur-interprète est en effet reconnu pour ses actions revendicatrices ou contestataires : il prend d'assaut la clôture qui ceinturerait le Palais des congrès de Québec à la manifestation contre le Sommet des Amériques devant mener à la Zone de libre-échange des Amériques ; il donne de nombreux concerts de sensibilisation ou autres activités de financement pour des causes diverses (de la légalisation de la marijuana à la contestation des rencontres du G8 en passant par la revendication de l'aide du gouvernement provincial dans la gestion de la crise du logement). Il devient aussi le porte-voix de l'organisation non gouvernementale Greenpeace au Québec de 2004 à 2005. Du point de vue de l'organisation de sa musique, Jensen se considère aussi engagé parce qu'il fonde une coopérative de travail avec ses musiciens en 2002, la Coop Les Faux-Monnayeurs, qui

s'occupe alors principalement de la gestion de leur groupe. Sa musique, qui ne correspond pas au « moule » de l'industrie musicale d'ici (entendre : sa musique ne passe pas à la radio commerciale), contient également les traces de cette responsabilité sociale qu'il endosse pleinement. Le discours dans ses chansons se fait tour à tour anarchiste, féministe, environnementaliste, anticapitaliste. Les pointes engagées se font rarement directes pourtant : Jensen utilise plutôt l'ironie pour critiquer ses cibles de prédilection. Par exemple, « On danse on danse sur des chaises / Mais sans musique pour s'mettre à l'aise » est une façon très ironique d'évoquer la chaise électrique et, par extension, la peine de mort encore en vigueur dans nombre d'États de nos voisins du Sud. Ce moyen stylistique est une des caractéristiques de l'esthétique postmoderne et on verra à analyser l'usage contemporain de cette figure de style.

Mais quelque chose devient problématique lorsque l'on observe l'œuvre chansonnière de Jensen : la révolution n'y est pas la modalité principale, et le cynisme et le découragement sont également très présents dans son art. De plus, lorsqu'on l'interroge sur son engagement, sa réponse est paradoxale : « Je suis pour que les gens s'engagent mais je n'irai pas jusqu'à leur dire dans quel sens. C'est une question qui ne regarde qu'eux » (2004:14). Cette réponse semble ainsi typiquement postmoderne.

... en contexte postmoderne

Avant toute tentative de définition d'une esthétique, il est de mise de faire quelques précisions sur les termes employés ici. On s'accordera avec Léo H. Hoek (1986:43), qui fait la différenciation suivante parmi des notions qui sont souvent envisagées ensemble, dans une approximation qui sert mal la recherche :

La terminologie permettant de discuter les phénomènes culturels en question n'est pas encore bien établie : on trouve "postmodernité" à côté de "postmodernisme" et "postmoderne" à côté de "postmoderniste". Essayons d'y mettre un peu d'ordre en parlant de "postmodernisme" [] pour indiquer le courant littéraire et culturel atlantique, propre à une période historiquement déterminée (ca. 1950-1982) qui succède au Modernisme, tandis que "postmodernité" désigne le caractère de ce qui succède à la modernité, envisagée comme phénomène culturel transcendant ahistorique. L'adjectif "postmoderniste"

sert à désigner ce qui est propre au “postmodernisme” tandis que “postmoderne” est l’adjectif auprès de “postmodernité”.

Ainsi, Tomás Jensen naît durant l’époque postmoderniste, aujourd’hui révolue, mais il est influencé dans sa pratique artistique par des modes de pensée qui y sont reliés, que l’on nommera plutôt postmodernes. Ceux-ci reposent principalement sur la désillusion face aux grands récits modernes (que Lyotard nomme les « métarécits » ou « récits de légitimation »), ces projets devant mener à un progrès de l’humanité. Frances Fortier explique : « [L]e discours postmoderne est foncièrement *incrédule* : devant les *métarécits* et les visions *totalisantes*, il *doute*, *interroge*, toujours *sceptique* à l’endroit des autorités *légitimantes*, [discours qui cumule] en un refus systématique de la *synthèse*, de la *clôture* et de la notion de vérité » (1993:30. L’auteur souligne). L’être humain conçoit son univers (mais aussi sa personne) comme fragmenté, multiple, changeant, voire incohérent.³ Il est intéressant de constater avec Robert Dion (1993:92) que ces changements conceptuels sont devancés par une transformation d’ordre esthétique :

Aux États-Unis, les essais sur la faille des métarécits (Lyotard) et sur la contestation du projet moderne des Lumières (projet inachevé d’après Habermas) ont été devancés par un changement de *style culturel*, c’est-à-dire par une nouvelle manière de faire du nouveau (logique du *néo-*). C’est avant tout l’esthétique héritée des Lumières que rejettent, de façon viscérale parfois, les postmodernes américains ; est déniée, entre autres, la primauté du spirituel sur le matériel, de l’intellectuel et du conceptuel sur le matériel, de la forme sur la matière, du projet sur la réalisation, de l’unité sur la variété.

Plusieurs des caractéristiques de cette esthétique s’appliquent bien à la poétique de Tomás Jensen, notamment : l’indétermination (les ambiguïtés, les ruptures), la décanonisation (la délégitimation des codes dominants, le parti-pris pour l’hétérogène), l’ironie, l’hybridation et la carnavalisation (la polyphonie, le conflit des codes).⁴ C’est de cette façon qu’il peut mettre côte à côte un personnage évocateur de Bush fils et un autre rappelant Ben Laden en mettant l’accent sur leurs ressemblances : en plus de décanoniser des personnalités publiques et politiques, il réunit les contraires et se moque de l’importance qu’ils accordent à leur image, eux qui veulent « se donner l’air de » qui un Ravachol, qui une idole. Ces dénonciations politiques mènent pourtant à une conclusion équivoque : faut-il faire comme les personnages

de la chanson et opter pour le silence et le divertissement ? Ou, au contraire, conspuer ces personnes légères, relever ses manches et militer soi-même afin de changer les mentalités ? Ainsi, Jensen se fait un mot d'ordre de porter un regard amusé sur les travers de la société, mais également de garder plusieurs de ses morales dans une ambiguïté perpétuelle, le tout dans une forme qui déjoue les attentes de ses auditeurs.

Le postmoderne peut-il être militant ?

Jensen est un auteur-compositeur-interprète engagé, mais dont l'engagement n'est ni rectiligne, ni dogmatique, ni livré de façon claire dans ses chansons, qui cultivent au contraire l'ironie dans toutes ses dimensions critiques et polyphoniques comme dans l'exemple ci-dessus. Aussi, on peut se demander si quelqu'un qui présente des schèmes de pensée postmodernes peut pleinement adhérer à un « métarécit » comme celui sur lequel se fonde l'engagement. On pourrait aller chercher la définition d'un « métarécit » chez Lyotard, mais c'est finalement Marc Angenot, dans *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles*, qui fournit la définition la plus féconde pour cette analyse en parlant de grands récits comme d'idéologies totalisantes au programme utopique (Angenot, 2000:7).⁵ Il poursuit en affirmant :

Autour de ces doctrines se sont organisées, depuis l'aube du XIX^e siècle jusqu'à notre après-guerre, des croyances militantes investies dans une solution globale aux malheurs du temps, dans un remède ultime déduit du diagnostic des tares sociales et de leurs causes, croyances cherchant à dissiper le scandale inhérent au monde tel qu'il va.

Déjà, cette définition des idéologies militantes comme adhésion sans compromis à un grand récit pose problème en regard de ce qu'on a dit du postmoderne, qui connaît les désillusions majeures des mises en pratique de ces idéologies : le capitalisme engendre de nombreuses crises économiques et creuse l'écart entre les riches et les pauvres, le marxisme et le communisme fondent des régimes corrompus qui bafouent les droits humains, etc. Angenot explique encore : « [Les idéologies] se sont appuyées sur un axiome sans lequel aucune espérance terrestre ne semblait possible : que l'histoire est à la fois intelligible et maîtrisable, que la volonté éclairée et solidaire des hommes peut l'orienter et conduire l'humanité dans la voie du « progrès » » (2000:8). Cet espoir est nourri également d'une autre motivation que l'on retrouve

encore chez Angenot : « la certitude de posséder seuls la vérité des choses » (2000:8). Ainsi le militantisme de cette époque, centré autour des notions de progrès et de vérité, apparaît incompatible avec notre époque relativiste qui met à mal les notions d'unité, de transcendance, de progrès. Les grands récits modernes sont rejetés, militantisme compris. L'histoire ne nous enseigne-t-elle pas, comme le soulève Angenot, qu'il existe « un rapport entre l'ambition totalisatrice des grandes synthèses militantes et le *totalitarisme* des applications pratiques auxquelles elles ont abouti » (2000:14) ?

Une fois les grands récits militants disparus, que reste-t-il ? Marie-Pierre Turcot, auteure d'un mémoire sur le *moi* contemporain, affirme que, avec l'avènement de la postmodernité et la perte des projets rassembleurs qu'elle provoque, « les hommes se retrouvent seuls responsables du choix de leur vie et de leurs valeurs » (2002:40). C'est précisément l'universalité de toute hiérarchisation de valeurs qui est alors décriée et qui amène un nouveau type de conception morale : « Entre un éventail de valeurs équipollentes, l'être humain doit sélectionner et établir dans une hiérarchie personnelle les biens moraux qui fonderont sa morale » (Turcot 2002:40). C'est exactement le phénomène que Sophie Bertho décrit lorsqu'elle parle d'une « éthique diffuse de valeurs au choix » (1993:94). Devant cette perte des repères établis, comment s'engager ?

Qu'est-ce que le manifestif ?

Benoît Denis, dans son essai *Littérature et engagement*, rappelle avec justesse : « Les années soixante-dix présentent [] le profil singulier d'être un moment de grande mobilisation idéologique et de contestation radicale durant lequel il faut pourtant noter un très net recul de la littérature engagée. L'engagement paraît s'être déporté dans les pourtours de la littérature » (2000:295). L'affirmation n'est pas si étonnante à la lumière de ce qu'on a dit de la postmodernité et de l'intérêt pour les formes déclassées et l'hybride qui la caractérisent. Denis mentionne notamment « une contre-culture, souvent joyeuse et subversive » comme l'un des lieux d'émergence d'un discours engagé. Cette contre-culture, que l'on nommera ici « manifestive », trouve l'une de ses sources dans le mouvement social qu'est l'altermondialisme, qui lui-même découle du tiers-mondisme. En fait, précise Jean-Frédéric Lemay dans un article sur le sujet, « [i]l nous semble plus indiqué de considérer l'altermondialisme comme une «mouvance» plutôt qu'un mouvement, puisqu'il concerne plusieurs réseaux d'acteurs dont certains s'activent autour d'enjeux différents de ceux de la mondialisation » (2005:40). C'est ce qui explique, par exemple, la diversité

de provenance des participants aux Forums sociaux dont se dote le mouvement : associations syndicales, groupes environnementalistes, organismes de défense des droits humains, groupes communautaires de tout acabit... Cette multitude et cette disparité inscrites au cœur même de la (dés)organisation du mouvement en font probablement un des attraits majeurs en regard de la sensibilité postmoderne : le discours engagé n'a pas besoin d'être totalisant et peut même, au contraire, se faire polyphonique, c'est-à-dire que « dans chaque énoncé se superposent et se mêlent des discours divers porteurs de visions différentes » (Turcot 2002:31).

Tomás Jensen et ses Faux-Monnayeurs, comme d'autres groupes de cette époque, adhèrent au moins partiellement à l'altermondialisme et développent une esthétique « manifestive » qui concorde avec cette mouvance. L'ironie de Jensen touche d'ailleurs maintes cibles (la peine de mort, l'apathie sociale, la superficialité des médias, l'avarice et l'exploitation des gestionnaires de multinationales) dans ses chansons et inclut un formulaire de don à Greenpeace à même le livret du disque *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*. Le groupe participe à des spectacles en faveur de causes les plus diverses, souvent aux côtés d'autres groupes que l'on qualifie de « manifestifs ». Pour définir brièvement le manifestif (ou la manifestivité), on dira que c'est une esthétique qui fusionne l'engagement et la fête. On l'associe à plusieurs artistes qui peuvent configurer cette jonction de diverses manières. Chez Tomás Jensen, c'est surtout au moyen de l'ironie que la fusion opère, ironie qui énonce tout à la fois une critique et un idéal, ce que Pierre Schoentjes (2001:145) analyse de manière fort intéressante :

On notera en outre que l'ironie semble procurer à celui qui s'en sert un certain plaisir, qui ne provient pas nécessairement d'un quelconque sentiment de supériorité comme on le prétend habituellement, mais qui découle de la satisfaction d'évoquer ce monde idéal malheureusement inexistant mais que les mots ont le pouvoir de faire surgir brièvement.

Ainsi l'artiste, par ses déclarations ironiques, peut exprimer des doutes par rapport au monde qui l'entoure sans pour autant avoir à fixer un sens stable à sa parole ni à en être tenu comme seul responsable, puisqu'elle est également polyphonique. Jensen invite-t-il à danser de manière à se déculpabiliser des atrocités commises partout dans le monde ? Veut-il provoquer la colère des auditeurs qui se révolteront contre le cynisme des personnages de la chanson ? Énonce-t-il qu'il est utopique, voire impossible, de changer les mentalités ? Comme Candace Lang le souligne très justement dans l'article

« D'un enjeu polémique de la conception d'ironie » (Schoentjes 2001:308) :

Le propre de l'ironie telle que la conçoit le postmodernisme est d'inscrire en elle-même ses limites, de souligner que nos pensées et nos intentions nous échappent toujours par quelque côté. Dans cette perspective, la volonté de maîtriser le sens, que présupposerait la définition classique de l'ironie comme décalage entre la pensée et son expression, apparaît comme une illusion.

Les limites de l'engagement

Bien qu'on ne puisse maîtriser totalement le sens de la chanson « Le Cha-cha des bourreaux », on profitera des réflexions sur le postmoderne et l'engagement manifestif afin de mettre en lumière certaines des dynamiques au cœur de la chanson de Jensen. En mettant en scène deux personnages dans ses deux premiers couplets, le parolier institue une formule faite, dirait-on, de petits récits. Ainsi on rencontre d'abord (j'utilise le mot de Jensen) « l'infidèle » antioccidental qui complotte dans son régime répressif, puis le « cow-boy » du sud des États-Unis, raciste, qui se croit supérieur et qui, forgé par la culture populaire, capitalise sur son image, « dansant le rock'n'roll pour se donner l'air d'une idole ». Les deux personnages peuvent paraître comme complètement antagonistes, mais ils sont mis sur un pied d'égalité devant les lois de leur patrie respective qui n'a, ni l'une ni l'autre, aboli la peine de mort. Cette juxtaposition de termes opposés, comme l'Américain et l'Antioccidental ou l'engagement et le désengagement, reflète une acceptation de la multiplicité et de l'hétérogénéité que Turcot décrirait comme un « [dépassement des] oppositions binaires pour remettre les différents termes sur un même plan où les échanges sont possibles. Il ne s'agit pas de déplacer le centre en inversant la valeur des termes, ce qui revient à une polarisation inversée. Mais viser un équilibre, instable, entre les deux termes redéfinis » (2002:37).

D'un endroit à l'autre, le modèle se répète et les interlocuteurs de Jensen se rendent complices tacites de la violence et des meurtres étatisés. Même les « associés » de Jensen, ses Faux-Monnayeurs, qui devraient se sentir directement interpellés par la question posée assez crûment : « Qui aurait cru que les musiciens / Soient les complices des tortionnaires », se bornent à une non-réponse. Cette non-réponse n'en constitue pas moins une, l'art ayant part à des actes de barbarie à cause de l'individualisme exacerbé des êtres humains. Toujours par cette ironie un peu désillusionnée, Jensen écrit la chanson pour poser les limites de sa propre pratique : à quoi sert la chanson,

même dénonciatrice, si ses auditeurs ne font rien ? Pourquoi alors continuer de chanter et ne pas prendre soi-même les actions pour que le monde change ? L'auteur-compositeur-interprète est tout de même conscient de l'ambiguïté de sa position, comme il l'affirme lui-même en entrevue : « Comme je n'ai pas les couilles pour aller me planter en zodiac devant un baleinier, écrire des chansons est sans doute ce que j'ai de mieux à faire » (Poitras 2004).

Finalement, l'artiste semble souhaiter initier ses auditeurs à la pensée critique par ses chansons, ce qui peut aussi mener à un paradoxe que Valérie Lesage énonce lorsqu'elle qualifie la visée de Jensen : « Ce qu'il veut, c'est susciter la réflexion. Il n'a pas envie qu'on adhère à sa pensée ou à celle de n'importe qui d'autre sans prendre le temps de se questionner » (2004). Jensen se trouve alors dans une posture inconfortable, à vouloir rallier ses auditeurs à ne pas nécessairement l'écouter (sans poser de questions). Ironiste jusqu'au bout, sa volonté première est d'*interroger*. Il rejoint en cela le sens étymologique du mot « ironie », du grec *eirôneia*, qui signifie « interrogation » ou « action d'interroger en feignant l'ignorance » (Rey 1998:1883), cette dernière acception correspondant à l'ironie que Socrate pratiquait pour faire apparaître la suffisance de ses interlocuteurs. Benoît Denis fait de ces questionnements une donne de l'écriture contemporaine :

C'est en tout cas, dans le sillage de Barthes, le sens du travail de bien des auteurs qui écrivent aujourd'hui sous le coup des grandes déceptions idéologiques de l'« ère post-révolutionnaire » et qui ont choisi de dire, avec modestie, que la littérature n'a pas de certitudes à délivrer mais seulement des questions à poser, que l'engagement est toujours *manqué*, mais que c'est ainsi qu'il passe au plus près de la vérité (2000:297).

Conclusion

Après toute cette réflexion sur la dynamique d'engagement et de désengagement de la poétique jenseniennne, sur l'époque dont l'empreinte de la post-modernité est déterminante, sur le style manifestif, et l'interrogation comme stratégie engagée, non pas dans un projet social totalisant, mais, semble-t-il, dans un échange dialogique, que reste-t-il de ce nouveau paradigme de l'engagement que l'on souhaitait voir se profiler ? Peu de choses, finalement. Au risque de proposer une conclusion fataliste, on soulèvera que Jensen, en 2007, se sépare de ses comparses Faux-Monnayeurs et rejette l'étiquette de chanteur engagé que la critique lui avait accolée. Quel sens donner à ce rejet ?

L'engagement serait-il propre à la jeunesse ? Ou cet engagement impossible serait-il une posture trop inconfortable à tenir sur la longue durée ? En bons postmodernes, on laissera la question ouverte. ❁

Annexe

Paroles de la chanson « Le Cha-cha des bourreaux » (Jensen 2004)

Pendant qu' l'infidèle fait des plans
Pour anéantir l'Occident
Tout en dansant la Carmagnole
Pour s'donner l'air d'un Ravachol
Je crois bien que chez ses amis
Danser c'était même interdit
Sauf si c'était au bout d'une corde
C'est quand même ça, je vous l'accorde

J'en ai parlé
À un pendu
Il m'a répondu
Moi je préfère danser
Et me taire

Quand le cow-boy dans son Texas
Donne des leçons aux autres races
Tout en dansant le rock and roll
Pour se donner l'air d'une idole
Je crois bien que dans son État
- C'est un état proche de la mort
On danse on danse sur des chaises
Mais sans musique pour s'mettre à l'aise

J'en ai parlé
À mon député
Il m'a répliqué
Moi je préfère danser
Et me taire

Quand les bourreaux sont déprimés
On leur conseille de danser
La java, le tango, le twist
En trois minutes ils n'sont plus tristes
Même les pires assassins
Une chanson ça les libère
Qui aurait cru qu'les musiciens
Soient les complices des tortionnaires ?

J'en ai parlé
À mes associés
Ils m'ont répliqué
Nous on préfère danser
Et se taire

Notes

1. On décrira l'altermondialisme, à la suite de Jean-Frédéric Lemay, comme « un mouvement de mouvements agissant dans le champ contesté de la mondialisation, qui sont organisés en réseaux nationaux et transnationaux et qui mettent en oeuvre des actions localisées à petite échelle et des événements coordonnés aux niveaux national, continental et international » (Lemay 2005).

2. L'engagement, lorsque désigné dans cet article, sera compris comme le fait de prendre parti et d'intervenir publiquement dans les problèmes de son époque. Définition tirée du *Petit Larousse*.

3. Voir à ce sujet le mémoire de maîtrise de Marie-Pierre Turcot, 2002, « Le récit au fondement d'un moi entre modernité et postmodernité », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.

4. Tiré de Dion (1993., p. 93), qui emprunte lui-même ces caractéristiques à Ihab Hassan, 1987, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, p. 168-173.

5. « Convenons d'appeler *Grands récits*, les complexes idéologiques qui se sont chargés de procurer aux modernes une herméneutique historique totale, balayant les horizons du passé, du présent et de l'avenir – le programme *utopique* qu'ils comportent y formant la *pars construens* d'une édification cognitive qui part d'une critique radicale de la société. »

Références

- Angenot, Marc. 2000. *Les grands récits militants des XIXe et XXe siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*. Paris : L'Harmattan.
- Bertho, Sophie. 1993. « Temps, récit et postmodernité ». *Littérature* (Paris) 92:90-97.
- Denis, Benoît. 2000. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.
- Dion, Robert. 1993. « Une critique du postmoderne ». *Tangence* 39:89-101.
- Fortier, Frances. 1993. « Archéologie d'une postmodernité ». *Tangence* 39:21-36.
- Hoek, Léo H. 1986. « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernistes ». In *Littérature et postmodernité*, C.N.R.N., 14, sous la direction d'Aron Kibédi Varga, 31-44. Groningen, The Netherlands : Institut de langues romanes.
- Lamarche, Bernard. 2003. « Spectacles : Jensen en concert et sur disque ». *Le Devoir* 1^{er} mars :E7.
- Lemay, Jean-Frédéric. 2005. « Mouvance, altermondialisation et identité collective des organisations : les tribulations d'une association de commerce équitable ». *Anthropologie et sociétés*, 29(3):39-58.
- Lesage, Valérie. 2004. « Le point de vue de Tomás Jensen ». *Le Soleil* 20 septembre :B1.
- Loco Locass. 2000. *Manifestif*, Montréal : Audiogram, ADCD 10139. 1 disque compact.
- Jensen, Tomás, et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*, Montréal : GSI, GSIC-898. 1 disque compact.
- Poitras, Marie-Hélène. 2004. « Tomás Jensen: Société tu l'auras pas », *Voir* 9 septembre: 14.
- Presse, La. 2005. « Fête nationale : Le guide des festivités ». *La Presse* 23 juin :A14.
- Rey, Alain, dir. 1998. « Ironie », article du *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : *Dictionnaires le Petit Robert*, tome 2.
- Schoentjes, Pierre. 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris, Seuil.
- Turcot, Marie-Pierre. 2002. « Le récit au fondement d'un moi entre modernité et postmodernité ». Mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal.