

La chanson contemporaine engagée :
Manifestivité et altermondialisme dans l'oeuvre de Tomás Jensen

Jade Préfontaine

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle de la
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Janvier 2011

© Jade Préfontaine, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Jade Préfontaine

intitulé La chanson contemporaine engagée : manifestivité et altermondialisme
dans l'oeuvre de Tomás Jensen

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Marc André Brouillette, président

Dominique Garand, examinateur

Françoise Naudillon, examinateur

Sylvain David, directeur

Approuvé par:

Philippe Caignon

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

Dr Graham Carr

Doyen de la Faculté

21 avril 2011

RÉSUMÉ

La chanson contemporaine engagée :

Manifestivité et altermondialisme dans l'oeuvre de Tomás Jensen

Jade Préfontaine

Alors que les époques précédentes ont pu conjuguer chanson et engagement sur le mode de la contestation directe et violente ou sur celui de la nostalgie, la nouvelle génération adjoint l'idée de plaisir à celle de la revendication. L'objectif de ce mémoire est de traiter du lien entre chanson et politique, en interrogeant le potentiel politique de la fête. Le groupe musical Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs (et ses liens avec l'altermondialisme) constitue le cas de figure étudié. Le premier chapitre du mémoire est consacré à une étude des chansons de Tomás Jensen, qui sert d'esquisse à une définition du style « manifestif ». À la lumière de l'étude de l'œuvre, le deuxième chapitre analyse la posture qu'adopte Jensen dans le champ de la culture québécoise. La question qui sous-tend ce chapitre est : existe-t-il une posture manifestive ? Dans le dernier chapitre du mémoire, la perspective s'élargit pour lier la pratique de Jensen à la mondialisation. On y observe l'engagement s'étant développé en opposition au Sommet des Amériques pour mener à des réflexions sur le potentiel subversif de la fête et plus particulièrement sur le phénomène de l'engagement par la fête (ou « manifestivité »). L'ensemble du mémoire conduit à analyser les nouveaux paramètres de l'engagement à une époque où les schèmes de pensée postmodernes s'imposent dans les discours, ainsi qu'à observer précisément un segment peu étudié de l'imaginaire contemporain et, dès lors, à constituer une voie d'accès à la compréhension de la société dans son ensemble.

ABSTRACT

Contemporary socially committed *chanson* :
celebration and antiglobalization motifs in Tomás Jensen's work

Jade Préfontaine

This thesis analyzes a new way for *chanson* artists to commit (either socially or politically) through their work and behaviour : by celebration. The main hypothesis of the present work is that celebration has lost and regained its subversive power and that one of the best examples of this phenomenon can be observed in contemporary *chanson*, particularly in its opposition to economic globalization. The thesis is divided in three chapters. In the first, the songs of Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs are analyzed in order to define what could be called a “manifestive” (by intertwining celebration and protest motifs) style of *chanson*. In light of these remarks, the singer-songwriter's “posture” (the way the artist presents his or her public figure) is analyzed in the second chapter to determine if “manifestivity” contributes something specific to this posture. Finally, in the third chapter, the perspective is enlarged to embrace an entire movement : anti-globalization. The protesters can bring interesting thoughts about the subversive potential of celebration with respect to contemporary protest practices. This analysis leads to conclusions regarding the new parameters of social and political commitment in an era when postmodern thought continues to impose itself on contemporary discourse, as well as the precise observation of a rarely-studied facet of the popular imagination. Through these conclusions, this thesis seeks to provide a more accurate understanding of society as a whole.

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pas existé sans l'aide financière que m'ont accordée le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture. Pour écrire, il faut avoir d'autres soucis en tête que « Comment vais-je trouver l'argent nécessaire à mon épicerie ? »

En outre, pour toutes les formes de support que mon entourage m'a apporté, je me dois de remercier les personnes suivantes : Thomas Amans, Philomène Boyer-Villemare, Chantal Fréchette, Robert Fréchette, Sylvie Fréchette, Sylvain Gaillard, Bernard Ledoux, Joëlle Leduc, Maryse Perron, Jennyfer Philippe.

Nommer certaines personnes contraint nécessairement à oublier de mettre en valeur la contribution d'autres... J'insère donc un espace pour que toutes les personnes qui savent que je reconnais leur apport mais dont j'ai omis le nom ici puissent se sentir tout de même reconnues et appréciées : Merci, [] !

Merci, finalement, à mon directeur de recherches, Sylvain David.

Dédicace

À Chantal Fréchette,

Celle qui m'a appris à m'indigner devant les injustices,
Celle qui m'a légué la passion du chant et de la musique,
Celle, surtout, qui m'a transmis l'amour des mots.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction		p. 1
Chapitre 1	Un style manifestif ?	p. 14
	Analyse de la chanson « C'est pas nouveau »	p. 16
	Poétique manifestive	p. 43
Chapitre 2	Une posture manifestive	p. 70
	La mise en scène de soi	p. 72
	La critique journalistique	p. 85
	Synthèse posturale	p. 111
Chapitre 3	Altermondialisme et fête	p. 116
	Effet de groupe	p. 116
	Effet de groupes	p. 121
	Québec 2001	p. 134
	La résistance artistique au Sommet	p. 145
	La fête	p. 160
Conclusion		p. 169
Bibliographie		p. 179
Annexe		p. 195

INTRODUCTION

Le groupe de rappeurs québécois bien connu Loco Locass développe en 1999 l'idée du « manifestif », qui donne d'ailleurs son nom à leur album. Le mot-valise ainsi créé à partir des mots « manifestation » et « festif » adjoint les idées de revendication, de contestation et de fête, voire de plaisir.

Cette idée sera reprise lorsque plusieurs groupes seront systématiquement présentés dans les médias avec les deux mêmes adjectifs utilisés conjointement : « festif » et « engagé » comme si ces qualificatifs allaient de pair. Cette même étiquette de groupes « festifs engagés » témoigne d'une configuration particulière de l'esthétique et de l'éthique au sein de la pratique de ces formations. De ce nombre, on dégage notamment La Chango Family, Polémil bazar, et Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs. Je me concentrerai ici surtout sur ce dernier groupe.

Au tournant des années 2000, alors que la plupart de ces groupes en sont à leurs débuts, l'altermondialisme est un mouvement social qui s'avère prépondérant, surtout auprès des jeunes. Le Sommet des Amériques tenu à Québec en avril 2001 au sujet de la Zone de libre-échange des Amériques, mais aussi – et surtout – la vague déferlante de protestations qu'il a engendrée, est un bon exemple de ce phénomène ainsi que de la polarisation des idées qu'il génère. Les manifestations anticapitalistes qui s'y déroulent prennent parfois la forme de carnivals, et des formations musicales s'y donnent en spectacle. Il semble donc y avoir une certaine convergence de groupes émergents et d'une position engagée, donc intégrant une dimension politique dans une ambiance joyeuse.

Problématique

Dans le cadre de ce mémoire, je me demanderai plus précisément de quelle façon les artistes conjuguent aujourd'hui la chanson et l'engagement. Alors que les époques précédentes ont pu le faire sur le mode de la contestation directe et violente (par la voie des musiques rock et punk) ou sur celui de la nostalgie (par celle de la chanson rive-gauche), la nouvelle génération adjoint l'idée de plaisir à celle de la revendication. Que cette posture amène-t-elle de nouveau à l'acte d'engagement ?

J'analyserai le phénomène « manifestif » en m'interrogeant précisément sur la possibilité d'accorder une dimension politique à la fête, comprise (à la suite de Jean Duvignaud) comme un véritable « acte social » de la vie collective¹ qui peut apparaître par des motifs (dans les oeuvres, par exemple) ou comme célébration à part entière. Cette rencontre des plans esthétique et éthique amoindrit-elle la cause à défendre en la reléguant à la légèreté ? Ou, au contraire, la revendication sur un mode joyeux ne convoque-t-elle pas des fonctions sociales de la fête trop souvent occultées dans le monde moderne, comme la contestation, la dissidence, le renouvellement ou la transformation ?

Je souhaite ainsi décrire précisément la configuration entre esthétique et éthique des pratiques chansonniers de certains groupes contemporains, tout particulièrement de Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs, afin d'illustrer par un exemple concret le phénomène de la manifestivité en rapport avec les tensions majeures de notre époque, plus spécifiquement celles qui découlent de la mondialisation et de sa contestation².

¹ « Or, les interprétations [de la fête] que nous connaissons intègrent la fête à la vie collective pour en faire un acte social, de dérèglement ou de transgression, sans doute, mais un acte qui ne déborde pas le cadre de l'expérience commune. » Duvignaud, Jean. 1992. *Fêtes et civilisations suivi de La fête aujourd'hui : essai*, Paris, Actes Sud, p. 208.

² La mondialisation est une tendance des gouvernements à valoriser le libre-échange en incluant

Cadre théorique

Il n'existe pas d'étude directement liée au sujet de la chanson et de la manifestivité. Par conséquent, il a été nécessaire d'interroger des réflexions connexes, notamment au sujet de l'engagement en littérature et de la sociologie de la fête afin de bien circonscrire cette notion. Il existe cependant nombre d'études consacrées à la chanson en tant que telle, lesquelles seront également convoquées.

a) Engagement

L'un des auteurs incontournables lorsqu'il est question du lien entre la littérature et l'engagement est Jean-Paul Sartre. L'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* a légué une vision marquante d'obligation morale pour l'auteur. Celle-ci responsabilise énormément (voire cantonne) l'écrivain dans un rôle d'éveilleur de conscience et de détonateur de l'action chez le lecteur. Cette position très intransigeante sur l'obligation politique de l'écrivain a amené de nombreuses personnes, dont Georges Bataille, à dénoncer toute forme d'enrôlement de l'écrivain et de son œuvre. Paradoxalement, en refusant l'engagement de l'écrivain tel que le décrivait Sartre au nom d'une littérature nécessairement inutile, ces critiques consolident davantage la définition sartrienne de l'engagement.

volontiers les acteurs économiques et en amoindrissant la voix des acteurs sociaux : « La "mondialisation" est un processus historique qui [...] évoque l'intégration croissante des économies dans le monde entier, au moyen surtout des courants d'échanges et des flux financiers. » Services du Fonds monétaire international. 2000. « La mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter ? », [en ligne], document consulté le 16 décembre 2010 à l'adresse : <http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm#II>

Ce phénomène s'illustre à merveille par les négociations du projet de la Zone de libre-échange des Amériques, de 1995 à 2005 et provoque une forte contestation. Voir à ce sujet Brunelle, Dorval et Christian Deblock. 2000. « Les mouvements d'opposition au libre-échangisme dans les Amériques et la constitution d'une Alliance sociale continentale », *Nouvelles Pratiques sociales*, vol. 13, n° 2.

Plus récemment, de nouvelles réflexions sur les liens qui unissent littérature, engagement et politique ont réussi à relativiser l'importance de cette définition en prenant en compte les différents sens qu'a pu prendre ce mot et les diverses occurrences dans l'histoire de la littérature d'auteurs qui se sont impliqués socialement ou politiquement. En effet, Benoît Denis, dans son essai *Littérature et engagement*, évoque une diversité de figures d'écrivains qui prennent part aux débats de leur époque (Pascal, Voltaire ou Hugo), tout en replaçant leurs conceptions dans leur contexte de production. Pour ce faire, il pose une distinction entre « littérature engagée », qu'il réserve aux auteurs du XX^e siècle, et « littérature d'engagement » à laquelle peuvent s'adonner des écrivains de toutes les époques, pour qui l'engagement n'était pas chargé du sens qu'il a acquis au XX^e siècle, notamment grâce à des gens comme Jean-Paul Sartre. Denis présente également les conceptions qui font suite à celle de Sartre : comment, dans les années cinquante et soixante, des écrivains comme Robbe-Grillet, Simon et Sarraute n'engagent pas leur œuvre, mais souhaitent pouvoir prendre position publiquement sur des sujets politiques, comme le droit à l'insoumission durant la guerre d'Algérie³. Puis, à partir des années soixante, Barthes a déplacé l'angle selon lequel un écrivain engageait son œuvre nécessairement par les idées qu'il y mettait en proposant que l'écrivain s'engage en subvertissant la forme qu'il investissait pour écrire. Mais cette conception mène également à une impasse : tout nouveau langage finit par s'instituer et devient la convention à subvertir pour les écrivains ultérieurs⁴. L'ouvrage se termine par quelques exemples plus contemporains (jusqu'aux années 1980) d'écrivains qui posent des questions par la littérature, mais qui ne peuvent véritablement s'engager.

³ Denis, Benoît. 2000. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, p. 283-284.

⁴ *Ibid.*, p. 289.

Marc Angenot, pour sa part, livre une réflexion très intéressante dans son ouvrage *Les Grands Récits XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*⁵. Il y décortique les principales idéologies des deux derniers siècles pour identifier un semblable discours : le monde va mal et les problèmes sont de divers ordres, mais une seule solution permet de tous les régler, soit celle de la doctrine en question (positivisme, socialisme, etc.). La démarche d'Angenot permet d'aborder l'engagement (ou le militantisme) selon l'organisation de ses discours (un « canevas argumentatif et narratif récurrent⁶ ») et, appliquée dans le cadre de ma recherche, de mettre en lumière la spécificité du discours militant du jeune XXI^e siècle.

b) Chanson

Un groupe comme Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs se classe difficilement dans les étiquettes habituellement accolées au terme « chanson »⁷. Les chansons qui font l'objet d'études sont généralement des chansons « à texte » de la génération « rive-gauche ». Montand, Brel et Ferré figurent parmi les œuvres les plus étudiées. Le Québec n'y fait pas exception, comme Jacques Julien le souligne très justement : « [...] la chanson à texte a été surévaluée, au point de se donner comme la totalité de la production québécoise⁸ ». Cette préférence a aussi engendré une certaine mode de publication des textes de chansons indépendamment de leur support musical, à l'instar de textes poétiques. Cette pratique, qui a généralement pour but de redorer le blason des textes de

⁵ Angenot, Marc. 2000. *Les Grands Récits militants des XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 214 p.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ Parmi lesquelles on retrouve notamment (mais non exclusivement) : « chanson à boire », « chanson populaire », « chanson traditionnelle », « chanson à texte ».

⁸ Julien, Jacques. 1993. « Essai de typologie de la chanson populaire » in Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, refonte de deux ouvrages, *Les airs de la chanson québécoise* (1984) et *La chanson en question(s)* (1985), Montréal, Triptyque, p. 75.

chansons, relève aussi d'un schème de pensée qui place le texte de chanson comme supérieur à l'ensemble de la chanson, et surtout à ses composantes de musique et d'interprétation (performance). Le danger d'un tel morcellement de la chanson, qui place le texte au sommet de la hiérarchie, est la tendance à appliquer directement des méthodes d'analyse littéraire à un objet plus complexe qui demande un tout autre traitement.

Toujours selon Jacques Julien :

Bien qu'il y ait, par la chanson à texte, un tuilage entre la littérature et la chanson populaire, les instruments de la théorie littéraire ne sont pas transférables l'une à l'autre sans un renversement de perspective. La chanson populaire contemporaine ne relève pas de la production lettrée artisanale. Il s'est toujours agi d'une production culturelle basée sur un texte fait de paroles et de musique, dont la réalisation est la performance publique⁹.

Le chercheur français Stéphane Hirschi est l'un des premiers littéraires à prendre la chanson comme objet d'étude constituant un tout et sans faire l'économie d'une solide lecture de ses dynamiques musicales et performatives. Dans sa thèse de doctorat (qui a été remaniée et publiée sous le titre *Jacques Brel : chant contre silence*), Hirschi développe d'ailleurs une méthodologie propre à la chanson, qu'il nomme « cantologie ». Cette dernière comprend la prise en compte de deux éléments spécifiques à la chanson : son organicité et sa médiateté. Le caractère organique de la chanson est la reconnaissance d'une multitude de composantes (texte, mélodie, arrangement, performance) qui forment un tout cohérent excédant la somme de ces parties. Une telle vision de la chanson évite d'associer trop rapidement la chanson à la poésie et évite également le défaut de plusieurs analyses de la chanson : la non-prise en compte de la musique, et plus particulièrement de la voix. Le deuxième élément spécifique, la médiateté de la chanson, est celle qui rend possible la reproductibilité de la performance grâce aux techniques phonologiques et

⁹ *Ibid.*, p. 76.

électroniques modernes. Cette médiateté fait de chaque chanson, liée obligatoirement à son support, un document. Dès lors, les performances les plus réussies peuvent être élevées au statut de monuments et constituer des œuvres d'art¹⁰. C'est de cette façon qu'Hirschi habilite la chanson au rang d'art à part entière, non moins « majeur » que la poésie et la musique.

Avant lui, le linguiste et sémioticien de formation, Louis-Jean Calvet, dans un ouvrage intitulé *Chanson et société* (1980), s'est intéressé à la sociologie de la chanson. Calvet décortique avec minutie plusieurs aspects signifiants de la chanson, de sa conception à sa commercialisation, en incluant sa diffusion et sa performance. Il analyse, en plus du texte et de la musique sous leurs formes écrites, l'impact des accents toniques et mélodiques sur les inflexions idéologiques contenues dans la forme de la chanson, mais aussi les conceptions sous-tendues par la position physique du chanteur par rapport à ses accompagnateurs musiciens lors de la performance sur scène.

Dans les deux cas, la prise en compte de tous les aspects de la pratique chansonnière est déterminante : sa performance (enregistrée ou non), la composition de la musique et l'étude des arrangements tout autant que des paroles guident l'analyste, et évitent les écueils associés à l'isolement d'un seul aspect d'une chanson qui pourrait simplifier à outrance le sens qui peut lui être donné par le fait même de le départir de toutes ses interactions signifiantes.

Cela dit, peu d'auteurs ont traité des liens entre chanson et politique. Dans plusieurs cas, ils l'ont fait avec les mêmes biais énoncés plus haut, ne traitant que du texte de chanson; dans d'autres, en ne mentionnant que la biographie du chanteur. Les études

¹⁰ Hirschi, Stéphane. 1995. *Jacques Brel : chant contre silence*, Paris, A.-G. Nizet, coll. « Chanteurs – poètes », p. 37.

qui existent sur le sujet de l'engagement contemporain en chanson sont fragmentaires. L'ouvrage *la Chanson francophone engagée : essai*¹¹ constitue tout de même un bon point de départ, quoique ces études de cas isolés ne soient pas portées par un portrait global.

c) Fête

Deux pensées différentes et complémentaires sur la fête viendront, dans le troisième chapitre de ce mémoire, étayer la réflexion amorcée dans les chapitres précédents et caractériser plus particulièrement la fête contemporaine, celle que la manifestivité fait surgir et qui n'est pas sans lien avec le mouvement social altermondialiste¹². Alors que l'une est plutôt historique, l'autre se situe plutôt dans le champ sociologique.

L'historien Jacques Heers présente un travail de recherche fouillé quant aux célébrations du Moyen Âge et de la Renaissance, à leur déroulement, à leur portée sociale et à leurs origines. Il analyse plus en profondeur la Fête des fous et le carnaval. Je retiens de sa pensée, notamment, que toute fête est inextricablement liée à son contexte social : « La fête ne se dissocie jamais d'un contexte social qui la secrète, lui impose ses élans et ses couleurs¹³. » Son travail me permet également de nuancer certaines déclarations des militants eux-mêmes qui établissent des parallèles entre leur manière de manifester « festivement » et les pratiques du carnaval médiéval, desquelles Heers trouve que certaines personnes ont surévalué le potentiel subversif : « Mais, au total, cette critique

¹¹ Bizzoni, Lise et Cécile Prévost-Thomas (dir.). 2008. *La chanson francophone engagée : essai*, Montréal, Triptyque, 185 p.

¹² « [...] la mouvance altermondialiste nous semble 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, Jean-Frédéric. 2005. « Mouvance altermondialisation et identité collective des organisations : les tribulations d'une association de commerce équitable », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 3, p. 40.

¹³ Heers, Jacques. 1983 [2007]. *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Pluriel », p. 30.

reste verbale, de situation ; elle ne prend pas du tout l'allure d'une révolte, ni même d'une grave remise en cause ; elle conduit simplement aux fantaisies du Carnaval¹⁴. »

Je compléterai la réflexion sociohistorique de Heers par celle, riche et touffue, de Jean Duvignaud¹⁵. Celui-ci conceptualise la fête avec une approche pluridisciplinaire qui fait intervenir la sociologie, la psychanalyse, la philosophie, la sémiologie et la littérature. Il choisit de « lire » les fêtes particulières (manifestations diverses du concept de fête, comprise comme « cette part non sociale de la vie sociale¹⁶ »), d'en tirer des interprétations selon, notamment, ce qu'elles transgressent. En effet, pour Duvignaud, la fête constitue nécessairement une transgression, de par son fonctionnement même : « La fête implique une irruption hors du système constitué, une découverte des instances qui agissent sur l'homme en dehors de la prégnance des institutions qui le maintiennent dans un ensemble structuré¹⁷. » C'est ainsi qu'il analyse avec minutie les interactions de cette fête avec l'idéologie ou l'utopie.

Entre les fêtes que décrivait Heers et les fêtes contemporaines, les différences sont marquées, puisque la société elle-même s'est transformée. Duvignaud caractérise ainsi les fêtes contemporaines :

Le démembrement de l'idée de fête en doctrines multiples condamne celle-ci à la relativité. Mais à une relativité toujours contestée et jamais admise. C'est dire que l'on assistera désormais à des *fêtes en miettes* [l'auteur souligne]. Éparpillement d'autant plus notable qu'il concerne tous les pays européens : la fête cesse de vouloir réaliser l'impossible utopie, ou plutôt elle le cherche parfois, mais avec une maladresse dérisoire¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵ Duvignaud, Jean. 1991 [1973]. *Fêtes et civilisations suivi de La fête aujourd'hui : essai*, Paris, Actes Sud, 259 p.

¹⁶ *Ibid.*, p. 258.

¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹⁸ *Ibid.*, p. 152.

La fête, selon Philippe Muray, s'instaure même en système qui, en plus de régner dans toutes les sphères de la société, évacue la logique, aplanit les différences et pourfend ses détracteurs sensés. En somme,

L'abolition de la distinction entre temps festif et non festif programme toutes les autres abolitions de différences, tous les renversements de frontières, toutes les suppressions de distances et de hiérarchie [...]. Il n'y a plus que le désaccord avec ces conditions qui puisse être légalement attaqué. Et n'importe quelle personne remettant en cause cette merveilleuse *logique du même* [l'auteur souligne], dans quelque domaine que ce soit, doit s'attendre à d'immédiates levées de boucliers puis à un ostracisme définitif¹⁹.

Sans nécessairement souscrire à toutes les thèses de Muray, je remarque une crainte de la sur-festisation du monde, incluant la contestation. Cela alimentera ma réflexion sur l'engagement, notamment pour questionner l'efficacité réelle de la manifestation festive alors même que cette caractéristique peut sembler futile et dénuée de sens.

d) Synthèse

De ces panoramas critiques, je retiens qu'il est nécessaire d'étudier l'œuvre pour y trouver des signes de l'engagement, comme le montre Sartre. En même temps, Benoît Denis lance l'idée selon laquelle il faut également prendre en compte les gestes de l'artiste et ses prises de position publiques, donc que l'engagement de l'œuvre est indissociable de l'engagement de l'auteur. Calvet, quant à lui, illustre l'importance d'une bonne compréhension du champ sociologique dans lequel évolue l'artiste, car ce champ peut moduler sensiblement l'engagement d'un individu. Ces considérations sont essentielles pour saisir la démarche ici employée : il s'agira d'analyser le contenu –tant musical que textuel ou vocal– des chansons de Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs

¹⁹ Muray, Philippe. 2000. *Après l'Histoire II : essai*, Paris, Belles Lettres, p. 194.

pour y déceler les indices d'engagement de l'œuvre. Ensuite, la position de l'auteur-compositeur-interprète, de ses déclarations sur l'engagement jusqu'à ses actions plus militantes, serviront également à qualifier son engagement. En outre, seule une mise en contexte dans le champ de la musique engagée, mais aussi de toute la contestation altermondialiste, saura nuancer adéquatement ces prises de position. La théorie de la fête, avec la pensée de Jean Duvignaud, permettra de jeter un éclairage différent et original sur cet engagement artistique.

Objectifs et résultats attendus

L'objectif de ma recherche est de traiter du lien entre chanson et politique, en m'interrogeant sur le potentiel politique de la fête. L'œuvre de Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs fournira l'essentiel des exemples. Le lien de ce groupe avec l'altermondialisme sera le cas de figure étudié pour approfondir la problématique choisie.

Je pose les hypothèses suivantes :

- que les chansons de Tomás Jensen sont utiles pour comprendre les représentations contemporaines de l'engagement ;
- que la fête peut être porteuse d'une subversion qui la rend politique ;
- que la mouvance altermondialiste est le lieu qui donne le mieux à voir l'interaction entre fête et subversion aujourd'hui.

L'ensemble du mémoire servira à observer précisément un segment peu étudié de l'imaginaire contemporain et, dès lors, à constituer une voie d'accès à la compréhension de la société dans son ensemble.

Description de la méthode

Le premier chapitre du mémoire sera consacré à une étude des chansons de Tomás Jensen, qui servira d'esquisse à une définition du style « manifestif ». Dans ce dessein, on convoquera la méthodologie de la cantologie telle qu'élaborée par Stéphane Hirschi (et précédée par Louis-Jean Calvet) pour une chanson spécifique. Il s'agira d'analyser tour à tour les éléments constitutifs de la chanson (le rythme, la mélodie, l'harmonisation, l'instrumentation, le travail de la voix et des intonations, les paroles, la performance), afin de rendre compte de l'*interaction* de toutes ces données de manière à éviter de prioriser le texte dans l'ensemble organique que constitue la chanson. Je m'intéresserai à la poétique des chansons, en postulant que les éléments musicaux et performatifs concourent tout autant que le texte à mettre en scène une histoire ou un personnage (fût-il Jensen lui-même). J'ouvrirai l'analyse aux autres chansons de Jensen pour postuler que cette poétique est manifestive.

Dans le deuxième chapitre, à la lumière de l'étude de l'œuvre, je tenterai de comprendre la posture – soit la manière dont un auteur présente sa personne publique²⁰ – qu'adopte Jensen dans le champ de la culture québécoise. Je dépouillerai les différents articles de journaux le concernant pour voir de quelle façon le discours des journalistes place Jensen à un certain endroit de la scène artistique (à la jonction de la « joie de vivre » et d'un style bohème [de l'artistique] et du social ou de l'environnemental, donc une position « manifestive »). Puis, j'analyserai de quelle façon Jensen réagit à cette position, soit par ses déclarations, soit par ses actions, soit par ses œuvres. La question qui sous-tend ce chapitre est : existe-t-il une posture manifestive ?

²⁰ Selon la définition que Jérôme Meizoz en fait dans Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 210 p.

Dans le dernier chapitre du mémoire, j'élargirai la perspective pour lier la pratique de Jensen à un phénomène sociopolitique, soit la mondialisation. À l'instar d'Angenot, j'analyserai le discours des groupes musicaux au sujet de leur propre engagement. Je m'interrogerai également à savoir pourquoi les groupes sont surreprésentés dans les milieux militants contemporains. J'essaierai de comprendre les représentations liées à la mondialisation, mais aussi à la vision contemporaine de l'engagement et de la contestation en détaillant l'engagement s'étant développé en opposition au Sommet des Amériques tenu à Québec en avril 2001. Ces différents points de vue amèneront à des réflexions sur le potentiel subversif de la fête et plus particulièrement sur le phénomène de l'engagement par la fête (ou « manifestivité »), par son contexte d'émergence, par sa signification et par son importance dans la société actuelle.

L'ensemble du mémoire me conduira à analyser les nouveaux paramètres de l'engagement à une époque où les schèmes de pensée postmodernes s'imposent dans les discours et où l'ironie et le sarcasme, voire le cynisme, règnent. Dans ce contexte, le manifestif apparaît comme une fête qui contre la spectacularisation du pouvoir, qui moque tout en conservant une ambiguïté et qui permet donc de militer son en relativisant son propre militantisme. Cette configuration ne se fait pas sans heurts, et j'espère cerner tout à la fois les forces et les faiblesses de cette modalité de l'engagement contemporain.

CHAPITRE 1

*« J'haïs les gens qui ont du feeling
qui accordent de l'importance aux signes
et j'en suis²¹ »*

Le présent chapitre offrira d'abord l'analyse d'une chanson de Tomás Jensen intitulée « C'est pas nouveau²² ». Celle-ci permettra de mettre en lumière les caractéristiques les plus fécondes pour étudier le style « manifestif » de l'auteur-compositeur-interprète. Ainsi, dans une seconde partie du chapitre, ces catégories seront détaillées et précisées à l'aide d'exemples puisés dans tous les albums de Jensen.

Le choix de la chanson « C'est pas nouveau » ne s'est pas fait à la légère. Il a fallu d'abord faire un inventaire de toutes les chansons de Jensen qui, à la première écoute, semblaient conjuguer engagement et festivité, pour quelque raison que ce soit. Ces raisons formèrent ensuite une sorte de banque de critères qui présidèrent au choix final de la chanson à analyser en détail. En effet, « C'est pas nouveau » contient beaucoup de traits de la chanson engagée à la Jensen (critique du pouvoir, de l'économie et d'autres travers sociaux) et au moins autant de traits plutôt festifs (des rythmes rapides, de nombreux jeux de langage et des brisures stylistiques ludiques). Afin d'assurer l'analyse la plus fine possible et compte tenu de mes connaissances langagières, les chansons dans

²¹ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. « Les abrutis » in *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*, Montréal, GSI, GSIC-898. 1 disque compact, 48 minutes.

²² Chanson tirée du troisième opus de Jensen et des Faux-Monnayeurs, 2004, *op. cit.*

une langue autre que le français ont été écartées.

L'analyse de la chanson a demandé certaines connaissances en littérature et en musique pour parvenir à recueillir le plus grand nombre d'informations pertinentes. Dans un premier temps, les paroles furent analysées en fouillant la structure, les thèmes, les jeux de mots, les références et leur polysémie. Là ne s'arrête pourtant pas l'analyse, puisque « [...] la rencontre entre les mots et les notes, dont nous avons dit qu'elle pouvait être source de conflit, peut être productrice de sens ou d'effets de sens, qu'il s'agisse de la mise en valeur de la rime ou du renforcement de l'expression générale des sentiments²³. » Ainsi, dans un second temps, l'analyse s'est progressivement étendue aux composantes extra-littéraires de la chanson : la scansion de ces paroles, le rythme, les pauses, les accents toniques, la ligne mélodique, l'instrumentation, la structure musicale de la chanson dans son ensemble, etc. Chaque nouvelle composante peut renforcer ou contredire les effets de sens textuels, ce qui prouve que leur prise en compte est essentielle pour prétendre interpréter le sens d'une chanson. Il en va même de la spécificité du genre chanson :

Si donc, dans une chanson, l'inscription sur une *cadence* de la voix de l'interprète, pulsation, expression de corporéité, peut paraître à certains une entrave, une limite à la quête poétique, l'analyse cantologique préfère l'entendre comme un moteur, le seul réceptacle possible d'une temporalité comptée et concrète au coeur – dans son essence – de la parole poétique. [...] sans la présence sensible d'un air fredonnable, d'une pulsation et de formes de répétitions destinées à dilater la matière précieuse de cet air compté, on aboutit soit au genre aristocratique de la *mélodie*, illustré par Fauré ou Debussy, soit au *poème chanté*, comme lorsque Ferré met ses notes au service de Verlaine ou Rimbaud [...]²⁴.

Mais la question de la présentation des données se pose inévitablement : comment rend-on compte d'une chanson dans son organicité et sans prioriser l'une de ses

²³ Calvet, Louis-Jean. 1981. *Chanson et société*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », p. 27.

²⁴ Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », p. 70.

composantes par rapport aux autres, qui plus est lorsque la formation du chercheur est d'abord littéraire? Je prendrai le parti de présenter les données recueillies dans un ordre linéaire, celui de la chanson. Ce ne serait pas le seul ordre possible, d'ailleurs les retours en arrière et les anticipations pourront être nombreux pour rendre compte des effets d'écho ou d'amplification de sens que chacune des composantes peut apporter. Ce sera toutefois la meilleure façon de faire dialoguer les différents éléments de la chanson entre eux, afin de faire résonner le sens le plus possible et de rendre compte de l'organicité de la chanson sans hiérarchiser une composante par rapport à une autre.

ANALYSE DE LA CHANSON « C'EST PAS NOUVEAU »

Commençons par décrire quelques caractéristiques formelles globales. Musicalement, la chanson possède les contours harmoniques d'un jazz-swing aux allures vaguement tziganes. Les paroles chantées cadrent dans la tradition de la chanson « à texte » française que Brassens représente parfaitement et qui fait entre autres alterner couplets et refrains. Le style de mélodie ainsi que l'interprétation de Jensen emprunte d'ailleurs beaucoup à Brassens, à cause notamment de cet air parlé-chanté qui caractérise la mélodie et à une certaine légèreté dans l'interprétation, une sorte de détachement joyeux et bonhomme. Le rythme est très rapide et correspond à peu près à 148 pulsations par minute, ou « 148 à la noire ». Précisons aussi que la chanson est composée de mesures 4/4²⁵, un rythme quasi-omniprésent dans les musiques rock et pop. Si le style que Jensen et ses musiciens empruntent pour cette chanson allie habituellement les tonalités mineures à des sonorités joyeuses, on verra comment cette tradition chansonnière sert à merveille le propos de la

²⁵ Le rythme 4/4 est composé de mesures contenant quatre temps de noires. C'est un rythme binaire puisqu'il y a un temps faible par temps fort. Dans ce cas, les temps forts (ou accentués) sont les premier et troisième temps.

chanson et compte sans doute parmi les racines de la « manifestivité » analysée ici. Il s'en dégage à la première écoute une impression de chanson à danser, de joie de vivre et d'une vague invitation à ne pas se « prendre la tête » :

C'est pas nouveau
C'est pas la peine
De prendre ton gun
Y a jamais rien de bon qui en sort²⁶

Introduction : des tensions latentes

Si nous définissons l'introduction comme les mesures qui précèdent l'entrée de la voix du chanteur²⁷, elle se déploie ici sur huit mesures. Le chanteur introduit sa chanson par une tension colorée de joie, tension que l'on retrouvera durant toute la pièce. Les trois premières mesures consistent en un roulement de caisse claire pouvant connoter différentes situations, dont l'attente, le suspense, l'entraînement militaire²⁸. Ce roulement, bien que devenu un cliché de la musique populaire rock, contribue à ouvrir la chanson avec une certaine tension. À la quatrième mesure, la basse fait son entrée, entamant une ligne descendante (de la sous-dominante²⁹, *si* bécarre, à la tonique, *fa* dièse, en passant

²⁶ Les paroles de la chanson se trouvent en annexe de ce mémoire.

²⁷ Bien que Jensen soit un auteur-compositeur-interprète, lors de l'analyse on pourra décomposer ses fonctions et parler de Jensen tantôt en tant que parolier, tantôt en tant que compositeur, et, bien sûr, en tant que chanteur. Hirschi relève justement cette « [...] différence évidente à rappeler, dans le cas d'un auteur-compositeur-interprète, entre le créateur des chansons – le chansonnier, dit-on au Québec – et leur interprète : la chanson est écrite et fixée sur une partition [...], mais l'interprète peut changer d'humeur au fil de ses concerts ». Hirschi, 2008, *op. cit.*, p. 46.

²⁸ Au sujet de l'importance de l'instrumentation dans l'analyse de la chanson, je pourrai citer rapidement Louis-Jean Calvet : « Mais le principal facteur de changement entre la *chanson écrite* et la *chanson chantée* reste l'orchestration, c'est-à-dire cet habillage qui, pour le disque ou pour la scène, va venir donner une couleur musicale à la mélodie de départ. L'orchestrateur, qui décide d'utiliser tel ou tel instrument, à tel ou tel moment, joue un rôle fondamental, rôle esthétique bien sûr, mais aussi rôle sémantique [...] », Calvet, *op. cit.*, p. 101.

²⁹ Cette nomenclature tient compte de la relation d'une note à une note de référence (la tonique) dans une gamme. La note « principale » (on pourrait aussi dire le « premier degré » de cette gamme) est donc appelée tonique. Les degrés 3 et 5 portent aussi des noms distinctifs : dominante pour le degré 5 (car c'est, avec la tonique, le degré le plus important dans la musique occidentale) et médiante pour le degré 3 (il est à égale distance des degrés 1 et 5). Le degré 2 se nomme sus-tonique, le degré 4, sous-dominante, le degré 6, sus-dominante et le degré 7 porte le plus souvent le nom de sensible, car, situé un demi-ton sous la tonique, il agace l'oreille et appelle une résolution qui sera la tonique. Dans une

par la médiane, *la* bécarre, qui fait que l'on perçoit le caractère mineur³⁰ de la pièce) que l'on reconnaîtra plus tard comme celle du refrain. Le registre grave des instruments (et qui plus est lorsqu'il est associé à une ligne mélodique descendante et mineure) correspond aussi, en musique occidentale du moins, à une atmosphère grave, sombre et inquiétante³¹. Au même moment commencent à retentir le tintement sec et aigu d'une cymbale, ponctuant rapidement chacun des temps, et un duo de cuivres de registre aigu se complétant dans un motif répétitif. L'un des instruments, celui au timbre le plus aigu, joue autour de la tonalité en affirmant partiellement son aspect mineur, puisque celle-ci est jouée en alternance avec la médiane mineure (*la* bécarre) et la sensible (*mi* dièse)³². Le second, d'abord plus discret (les deux instruments inverseront le rapport de force qu'ils entretiennent à leur entrée en scène), joue sensiblement la même ligne, mais une quarte³³ plus basse : c'est ici la dominante (*do* dièse) qui alterne avec la sous-tonique (*mi* bécarre) et la sous-dominante (*si* bécarre). De cette façon, les notes plus stables, qui affirment la tonalité (*fa* dièse et *do* dièse), oscillent avec des notes plus instables. Le rappel constant de la médiane mineure fait qu'on ressent l'aspect sombre de la tonalité mineure et de la menace qu'elle traduit, mais elle est contredite au moins en partie par la

gamme mineure traditionnelle, les degrés 3, 6 et 7 sont abaissés d'un demi-ton. Conséquemment, le degré 7 n'est plus à un demi-ton de la tonique, mais à un ton. Il peut alors porter le nom de sous-tonique. D'autres types de gammes mineures (mélodique et harmonique) conservent la sensible à cause de la tension qu'elle permet d'apporter.

³⁰ Une gamme mineure est une gamme dont les distances entre les notes sont organisées différemment de la gamme majeure. Elle crée généralement chez l'auditeur (du moins l'auditeur occidental) une atmosphère de tristesse, de mélancolie.

³¹ Tel est en tous cas le résultat d'une étude de réception menée par Calvet en 1978-1979 : « 60 % des enquêtés trouvent que plus la mélodie est aiguë, plus elle est gaie et justifient souvent leurs réponses comme s'il s'agissait d'évidences : "c'est plus haut, donc plus gai", "le deuxième est triste parce qu'il est plus grave", etc. », Calvet, *op. cit.*, p. 25.

³² Il existe bien des types de gamme mineure qui rétablissent la sensible, telle que la gamme mineure mélodique et la gamme mineure harmonique, mais elles ont quand même pour effet de « brouiller les cartes » de la tonalité.

³³ Une quarte juste est un écart de deux tons et demi entre deux notes : de *fa* dièse au *do* dièse plus bas, il y a deux tons et demi de différence.

sensible, qui, sans évoquer la joie associée à la gamme majeure, vient rendre l'atmosphère plus incertaine en gardant une tension entre le mode majeur et le mode mineur. Si l'atmosphère dominante demeure la menace, les sonorités claires et moqueuses du duo formé par les cuivres allègent l'ensemble. Ces instruments parachèvent ainsi le portrait alarmant entamé par la caisse claire et soutenu aussi par la basse. Le tout s'amplifie et crée une spirale angoissante masquée d'un air joyeux qui culmine dans un coup de cymbale juste avant l'entrée de la voix, à la mesure neuf.

Premier couplet : de la guerre comme décision politique simpliste

Dans ce couplet, on verra que de nombreux jeux de mots servent à décrire une situation somme toute déplorable : l'incapacité des politiciens à prendre en compte toutes les dimensions sociales et politiques lors de temps de crise, préférant user d'une solution de rechange rentable économiquement, la guerre. Il s'en dégage un air de cynisme que la musique joyeuse vient rehausser. Au moment où le couplet commence, l'instrumentation est réduite à la batterie, la guitare, la basse et un clavier qui soutiennent rythmiquement et harmoniquement le chanteur. « Je sais bien³⁴ que quand tout se complique / On fait économie d'politique' », dit-il. Dès le début, le chanteur³⁵ plonge l'auditeur dans une vérité connue, un état de fait, presque une résignation : les gouvernements ne font pas appel à la politique, à leur capacité d'influencer le cours des événements par des lois ou des mesures sociales en temps de crise, « quand tout se complique ». Le rythme en noires des

³⁴ On notera d'une apostrophe en italique (') les respirations prises par le chanteur, qui ne correspondent pas à la coupure des vers telle qu'inscrite dans le livret.

³⁵ Le chanteur est un concept de narratologie adapté à la chanson : il s'agit du « narrateur » en chanson. Le terme apparaît chez Stéphane Hirschi : « "chanteur", notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur* [l'auteur souligne], à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant. » Hirschi, 2008. *op. cit.*, p. 20.

trois premiers mots, qui se détachent sur chacun des temps de la mesure, met l'accent sur cet état de fait, vu comme une évidence. Les mots « Je » et « bien » tombent d'ailleurs sur les temps forts de la mesure, mettant en lumière à la fois la subjectivité du chanteur et sa bonne connaissance du phénomène, son intonation résignée lorsqu'il y fait référence. Les mots suivants, décrivant ce fameux état de fait, déboulent, d'autant plus qu'ils s'amorcent sur une levée³⁶ et qu'ils sont chantés sur des croches. Un peu plus loin, l'usage du pronom personnel indéfini (« on ») traduit l'impersonnalité des gouvernements. La remarque soulève aussi cette tendance qu'ont les gouvernements plus conservateurs à lier plus étroitement l'économie et la politique, à intervenir le moins possible dans le social pour laisser libre cours à l'entreprise, faisant passer les intérêts financiers avant ceux de la majorité de la population. La formulation qu'emploie le parolier, que l'on devine cynique, donne aussi la fausse impression que la politique est trop complexe, et que les politiciens eux-mêmes la mettent de côté lorsque « les choses se compliquent », préférant la simplicité de la science économique à la complexité du modèle politique, lequel intègre trop de données : nations, entreprises, société civile, etc. Cet air narquois se devine également grâce à des éléments musicaux : la ligne mélodique fait correspondre les croches qui ne tombent pas sur les temps avec des accents toniques. Elles sont aussi chantées plus haut que celles qui tombent sur les temps de la mesure. Ce déséquilibre entre l'accentuation du texte et celle du rythme crée un effet de déstabilisation qui se traduit par une mise en danger de la crédibilité du texte chanté, d'où l'air de cynisme qui s'en dégage. Les cuivres ponctuent cette affirmation, comme ils le feront plusieurs fois au cours des couplets. Leur montée et descente successive peut évoquer les hauts et les bas des tensions sociales, politiques, économiques, qui

³⁶ On parle d'une levée lorsque la phrase musicale précède le temps de la mesure.

connaissent aussi un parcours sinusoïdal, à l'instar des montées et descentes des taux de chômage, des taux de participation aux élections, des prix des actions en bourse.

« C'est d'bonne guerre' et bien plus efficace / Pour remettre le monde à sa place' ». Jensen utilise ici une expression qui signifie « sans hypocrisie ni trahison³⁷ », mais qui utilise un adjectif qualificatif posant un jugement de valeur. Les guerres peuvent ainsi être « mauvaises » ou « bonnes », ce qui est un oxymore. Le chanteur met d'ailleurs l'insistance sur ce dernier mot (« guerre ») : juste avant un silence, chanté plus fort que le reste et d'une durée plus longue que les autres notes, il accentue le lien entre la guerre et l'économie politique, et indique que les jeux de mots se poursuivent. Placée ainsi par rapport à la phrase qui précède, elle associe plus étroitement les intérêts économiques à la guerre au nom d'une valeur : l'efficacité. Le phrasé mélodique reprend à peu de choses près celui des deux premiers vers, à la différence des trois premières notes. Au lieu de centrer autour de la dominante (en utilisant les degrés 4-2-5), « C'est d'bonne guerre » mise sur la médiane (en empruntant les degrés 3-1-3). En ayant une finale moins aiguë et moins conclusive, et en revenant à son point de départ, cette ligne mélodique vient renforcer l'aspect résigné que prennent les paroles. En effet, l'expression s'utilise souvent par un perdant qui félicite son adversaire d'avoir triomphé en reconnaissant le mérite de ce dernier, et en sous-entendant que cette victoire a été acquise sans tricherie. Le parolier vante-t-il les mérites des gouvernements ? C'est sans compter l'ironie du chanteur, qui fait bien remarquer que les politiciens évitent eux-mêmes la politique. Ils mettent plutôt la guerre et l'économie à contribution afin de « remettre le monde à sa place » de façon « efficace ». D'une manière un peu littérale, on peut comprendre de cette expression que

³⁷ Robert, Paul. 2008 [1967]. *Le Nouveau Petit Robert 2009 de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1199.

le monde est à l'envers, en désordre, puisqu'il faut le « remettre à sa place ». Mais cette expression bien québécoise signifie également faire taire une personne, lui signifier qu'elle n'est pas au bon endroit ou qu'elle s'émancipe trop, souvent avec une certaine violence verbale. Plusieurs sens du mot « monde » se combinent ici pour participer à la polysémie du texte : les personnes, la société, mais aussi l'espace planétaire, voire l'univers. Il y a dans cette tournure d'une part l'idée que la guerre aura raison de tous ceux qui sont en désaccord avec la pensée dominante et, d'autre part, celle que cette activité « économique » (la guerre) est censée mettre de l'ordre dans le système mondial, instaurant la loi du talion. L'idée sous-jacente à une telle phrase est que le monde a une « place » définie et que des dirigeants peuvent le contraindre à la prendre et elle implique un rapport de force des gouvernements se soustrayant à la politique pour recourir à l'efficacité de la guerre et des retombées économiques qu'elle génère sur le système planétaire et les gens qui l'habitent. On imagine aussi que la place laissée à la contestation ou à la revendication par ces dirigeants est inexistante. Rythmiquement, l'instabilité est palpable, dans cet équilibre entre des croches, un triolet de noires et un retour aux croches. De ces trois parties, la première est la plus stable, celle où il est d'ailleurs question d'une vertu semblable, l'efficacité : la ligne mélodique en croches bien réglées qui descendent du *si* (4^e degré) au *sol* (2^e degré) rend le côté terre-à-terre de cette qualité. Le mot « remettre », lui, brise la chaîne. En effet, son rythme ternaire³⁸ contraste avec le rythme qui était alors binaire. L'accentuation trahit aussi un malaise : la syllabe « re- » tombe sur le temps fort, mais n'est accentuée en français que lorsqu'on veut donner de l'importance à la valeur itérative du mot « re-mettre ». L'accent tonique

³⁸ Un rythme ternaire est un rythme pour lequel il y a deux temps faibles (non accentué rythmiquement) pour chaque temps fort (accentué rythmiquement).

habituel du mot, « -met- », est au contraire situé sur un temps faible et sur une note moins aiguë (un *fa* dièse) que les syllabes qui respectivement le précède et le suit (deux *la* bécarré). La dernière syllabe ne devrait pas être accentuée du tout : située sur un temps faible et en finale d'un mot dont l'accent est sur la pénultième syllabe, elle réussit à se distinguer en étant plus aiguë, donc, mais aussi parce qu'elle revient sur la même note que la première syllabe du mot, et qu'elle connote ainsi, au moins musicalement, le retour à la normale, à la case départ. Dans la troisième partie de ce vers mis en musique, « le monde à sa place », l'alternance entre la tonique (*fa* dièse) et la médiate (*la* bécarré) se poursuit et trouve sa résolution, bizarrement, sur une note non conclusive, la sus-tonique (*sol* dièse). Même les accents toniques se cherchent et ne concordent avec les accents musicaux que sur la dernière note, pour le mot « place », qui semble avoir trouvé la sienne. Ces éléments sont d'autres indices musicaux qui trahissent le cynisme du chanteur : l'insistance sur le verbe « remettre » et les connotations d'itérativité qui tournent en rond dans cette joute économique-politique perpétuelle mettent en lumière la vanité de l'opération. Dans ce couplet, comme à d'autres moments durant la chanson, le chanteur ne doit pas être pris au premier degré, car la plupart de ses déclarations sont ainsi des antiphrases. Ici, les cuivres ponctuent la voix et amènent au refrain dans une descente vers la tonique.

Refrain : de l'inutilité de la violence virile

Le refrain agit très souvent comme un commentaire du couplet et, en cela, il peut varier un peu de sens à chacune de ses apparitions. Ici, à sa première occurrence, on y perçoit principalement une dénonciation du discours social qui pousse à associer la masculinité et

la violence. « C'est pas nouveau' / C'est pas la peine' / De faire ton homme' ». La résignation que l'on percevait subtilement dans le premier couplet s'actualise manifestement dans le refrain. Dès les premières notes, on perçoit dans la continuité de ce style un peu parlé-chanté et dans le ralentissement de la ligne, qui se termine sur des noires (« nouveau »), puis sur une noire pointée (« peine »), les intonations de la résignation, voire du défaitisme. Le son « s » qui entame le refrain est traîné jusqu'à la note de départ, trahissant la désolation de cet état de fait. Quelque chose gronde d'ailleurs dans l'accompagnement, alors que la basse augmente de volume par rapport aux autres instruments dès le début du refrain et que les cuivres tiennent de longues notes avec un léger vibrato. Linguistiquement, on remarque l'absence de l'adverbe de négation « ne », un effet d'oralité qui s'explique au moins partiellement par le fait qu'il s'agit d'une chanson, et donc d'une communication essentiellement orale. De plus, les locutions en présence sont elles-mêmes utilisées telles quelles dans la vie de tous les jours. Si « C'est pas nouveau » a le goût amer de la résignation, « C'est pas la peine » induit carrément une renonciation que complète « de faire ton homme ». La masculinité, en tant que genre que peuvent performer les hommes comme les femmes³⁹, est introduite en plein milieu du refrain. « Faire [son] homme » est l'expression qui, dans l'enfance, est l'extrême opposé de « faire sa tapette, sa feluette ». Elle a souvent été utilisée (et l'est encore parfois) par les pères dans l'éducation de leurs garçons. Il s'agit de conserver un sang-froid

³⁹ « L'attribution même de la féminité à des corps de femme [*female bodies*], comme s'il s'agissait d'une propriété naturelle ou nécessaire, intervient à l'intérieur d'un cadre normatif dans lequel l'assignation de la féminité aux femmes [*females*] est un mécanisme de la production de genre lui-même. Il est établi que les termes tels que "masculin" et "féminin" ont des acceptions variables ; ces termes ont tous une histoire sociale ; leurs significations changent radicalement suivant les frontières géopolitiques et les contraintes culturelles qui définissent qui imagine qui et dans quel but. Que le terme soit récurrent est intéressant ; pour autant la récurrence n'indique pas qu'il se réfère à une chose toujours identique mais plutôt que l'articulation sociale du terme dépend de sa répétition, laquelle constitue une dimension de la structure performative du genre. ». Butler, Judith. 2006. *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, p. 22-23.

exemplaire dans toute situation, de réprimer ses émotions (et particulièrement la peur ou la tristesse), d'être dur, intransigeant, voire violent... en clair, il s'agit de se conformer à stéréotype masculin, dont Sylvester Stallone (dont il sera question plus loin) serait un digne représentant. Le chanteur invite donc ici, dépouillé du cynisme du premier couplet, à abandonner cette posture archétypale, à baisser les bras, à éprouver de la désolation en ce qui a trait à la situation décrite au premier couplet et... à cesser de se battre.

La deuxième partie du refrain s'ouvre sur une répétition : « C'est pas nouveau' / C'est pas la peine' / De prendre ton gun' ». Ce redoublement accentue d'autant l'effet de résignation décrit précédemment, mais elle a aussi pour effet d'établir une quasi-équivalence entre les phrases « faire ton homme » et « prendre ton gun ». La rime est mauvaise (le dernier son entendu est respectivement un « m », puis un « n ») et cette vague assonance met en valeur le deuxième terme, le « gun ». Le refrain reprend le cliché selon lequel la violence (et, notamment, la violence armée) fait partie de la nature humaine, ou à tout le moins des caractéristiques essentielles de la gent masculine. Le parolier choisit le terme anglais « gun », opposé aux équivalents français « arme » ou « fusil ». Le mot anglais a l'avantage d'avoir une lettre initiale bien marquée, sourde et menaçante, presque onomatopéique tant elle peut évoquer la détonation. Le chanteur se sert de ce son, car il met énormément d'énergie articulatoire à cet endroit précis. Le référent culturel « gun » rappelle, dans le contexte québécois, la culture états-unienne, réputée être plus violente et laisser un accès beaucoup plus aisé aux armes à feu. La « prise » du gun est une image menaçante, mais peut être tant l'offensive que la réaction à un stimulus de peur ou de colère. Elle peut ainsi être le symbole du refus de la résignation, d'une volonté d'agir pour changer les choses établies. Le parolier rejette et

décourage cette attitude jugée inutile. Musicalement, la ligne (*si* bécarre, *la* bécarre, *sol* dièse, *fa* dièse, respectivement les degrés 4, 3, 2 et 1) est elle-même répétitive : déjà utilisée plus tôt par la basse, elle est presque systématiquement utilisée dans le refrain. Seul changement : les fins de phrases « De faire ton homme » et « De prendre ton gun » se voient ajouter un *sol* dièse (2^e degré de la tonalité, non conclusif) pour leur note finale, histoire de garder un certain suspense et montrer par des moyens mélodiques que la phrase-clé du refrain n'est pas encore arrivée.

« Y a jamais rien de bon qui en sort' » est un nouveau jeu de mot à partir d'une expression figée que l'on réactualise. En effet, comme lieu commun de la conversation, cette phrase signifie qu'une chose est essentiellement dommageable, nuisible. L'utilisation des armes à feu est évidemment considérée comme néfaste, mais le lieu commun est désamorcé, car, littéralement, jamais rien de bon ne peut sortir d'un fusil, puisqu'il n'en sort que des projectiles⁴⁰. Par association, le parolier invite aussi à se réaliser comme homme d'une autre façon que celle qui a été dominante jusqu'à présent et à éviter de fonder son essence sur la violence. Musicalement, le phrasé est tout à fait approprié pour une conclusion, une morale. Le rythme de cette phrase parlée-chantée est calqué sur la forme la plus établie de sa prononciation dans la vie de tous les jours, avec syncopes et notes plus rapides. La phrase débute avec une certaine ampleur sur un arpège, puis la suite tourne autour de la tonique pour finalement s'y poser. Après leur longue suite de notes tenues avec crescendo et decrescendo, les cuivres effectuent une descente qui se

⁴⁰ Le fusil est un motif qui revient dans d'autres chansons de Jensen. Il est présent notamment dans la chanson « ... y el papa Noel », qui énumère aussi des villes qui ont connu des bouleversements politiques et militaires majeurs et des criminels ou des personnages politiques terrifiants. C'est cependant le chanteur qui tient l'arme dans « Manifeste » (« On met le doigt sur la gachette ») et dans « Rions » (« J'ai ri avec un fusil à la main »). Ce symbole très ambigu trouve sa formulation la plus achevée dans la chanson « Les abrutis » : « J'hais ceux qui votent par dépit qui devraient voter avec un fusil et j'en suis ». La force du fusil et sa simplicité d'utilisation provoquent en tous les cas un malaise évident chez le parolier.

termine sèchement sur un staccato⁴¹ accompagné de la batterie.

Deuxième couplet : de l'injustice inhérente à l'usage de la violence

Dans cette partie, Jensen extrapole l'avenir en continuité avec le présent, c'est-à-dire que les personnes qui ont recours à la violence et qui sont celles à blâmer continueront de jouir d'une certaine impunité. Comme dans les couplets précédents, il ne manquera pas de garder un air léger et joyeux. Le deuxième couplet reprend la forme du premier, et même le contenu, du moins pour le début, puisque les trois premiers mots sont les mêmes, sur un rythme assez lent, en appuyant donc bien chacun de ceux-ci. L'accent n'est par contre pas le même, puisque le « je » est un peu décalé par rapport au premier temps, alors que le chanteur met beaucoup d'énergie articulatoire sur le mot « bien » qui tombe tout de même sur un temps fort (le troisième de la mesure) et sur une note aiguë et importante : la dominante (*do* dièse). Le chanteur insiste alors davantage sur « bien » que sur « je », ce qui donne un éclairage différent à la phrase : c'est moins la subjectivité du parolier-chanteur qui prend la parole, mais le fait que sa connaissance a une certaine qualité. « Je sais bien 'qu'on n'sait rien de demain / Mais on peut prédire ça c'est certain' ». Une voix, un peu hors-champ par rapport au chanteur, acquiesce d'ailleurs (« Ah ouais ! ») aux seuls trois premiers mots, sans même avoir entendu l'affirmation qui suit. Le ton de voix que ce commentateur adopte semble possiblement caustique lui aussi. Dans ce couplet, l'assonance présente dans le premier vers (la répétition du son « in » : « bien », « rien », « demain ») met l'accent d'abord sur la formule comique adoptée pour dire que l'on ignore ce que l'avenir nous réserve, avec la contradiction : « Je sais bien qu'on ne sait rien ». Le parolier simplifie un concept abstrait (l'avenir) par un mot plus concret, plus

⁴¹ Le staccato est une manière de jouer une note en la faisant la plus courte possible.

commun : « demain », et le chanteur retarde le début du mot (le mot précédent, « de », dure une croche pointée plutôt qu'une croche), le projetant davantage dans l'avenir, mais ce qui a aussi pour conséquence de précipiter le mot « demain », qui arrive plus vite qu'on ne le pense, puisque la première syllabe déboule sur une double-croche. Les mots « on ne sait rien de demain » sont chantés sur une ligne mélodique descendante et non conclusive (de la sous-dominante, *si* bécarre, à la sus-tonique, *sol* dièse), comme pour accentuer l'incertitude liée à l'avenir. Le parolier se sert pourtant de cette introduction prudente pour faire l'inverse, soit faire des extrapolations, des prédictions. Le pronom personnel indéfini employé (« on ») a parfois la valeur de « toute personne excluant celle qui prend la parole », et, en cela, il pourrait exprimer la diversité des fonctions des personnes qui offrent des prédictions : astrologues, devins, économistes, politologues, actuaires, environnementalistes, etc. La note sur laquelle est chantée ce « on » est une noire, donc plus longue que les autres notes, ce qui met l'accent sur ce pronom sujet. La seule certitude, opposée à toutes les prédictions, réside dans notre capacité à énumérer les possibilités (« on peut prédire, ça c'est certain »). À cet endroit, les accents toniques tombent bien sur les temps, mais les contre-temps sont mis en valeur par des notes plus aiguës, ce qui donne un équilibre précaire à cette ligne, puisque beaucoup de gens chantent plus fort les notes aiguës, sans se soucier ni des accents rythmiques, ni des accents toniques. Après une longue alternance entre des *fa* dièse (degré 1) et des *la* bécarre (degré 3, mineur), cette phrase se conclut sur une note non conclusive, le *sol* dièse (degré 2), ce qui rajoute une incertitude mélodique à l'expression textuelle de cette même idée. La ponctuation des cuivres est ici toute sur la même note, exprimant musicalement la prévisibilité de certaines données ou l'aspect répétitif de l'Histoire.

« Les coups d'bottes', les bombes les coups de trique / Vont tomber loin d'ceux qui les méritent' ». La prévision du chanteur concerne la violence et elle s'appuie probablement sur les faits de l'actualité politique. Les bottes susmentionnées réfèrent probablement à celles de l'armée. Ces pieds violents assaillent des opposants qui sont au sol, donc en position très inférieure à celle des militaires : l'injustice latente de cette situation d'agression est déjà contenue dans les tout premiers mots de cette prévision. Le rythme exprime aussi l'élan du coup de pied, puisque le début de ce vers commence sur la levée du deuxième temps et se prolonge au-delà du temps, reléguant ainsi le mot « coup » au contretemps juste avant le troisième temps. De cette façon, le mot « bottes » arrive avec une triple insistance, tant celle, mélodique, qui le place un peu plus aigu que le mot précédent, que rythmique, puisqu'il arrive sur le troisième temps, un temps fort, et que le chanteur appuie ses sonorités percussives, bien descriptives de l'action décrite (les « coups » que donnent ces bottes). Les bombes, quant à elles, désignent un type d'arme qui participe au massacre aveugle. La « trique » que le parolier mentionne enfin est un bâton utilisé pour frapper et matraquer, une arme contondante prisée tant par les forces de l'ordre que par les manifestants et les révolutionnaires voulant requérir à la force. En argot, « avoir la trique » signifie « être en érection », ce qui allie le désir masculin à un mode de violence, comme le faisait le refrain également. Les accents toniques tombent ici exactement sur les temps : « bottes », « bombes », « trique », et ces accents sont précisément les mots les plus violents de cette phrase. Habituellement, le plus grand justificatif de la violence et de la guerre est lorsqu'elle vient rétablir la justice et la paix, mais toute cette accentuation des éléments violents contraste avec ce qui en est dit : ils « vont tomber loin d'ceux qui les méritent ». Autrement dit, celui qui commande la

violence et en est responsable devrait en être la victime, et il y a une injustice intrinsèque à l'usage de la force. Rythmiquement, la phrase est ici plus inégale, notamment à cause du motif de croche pointée suivie d'une double-croche, qui sonne narquois, comme si on avait ainsi accès au son triomphant de ceux qui méritent les bombes, mais qui les évitent miraculeusement. Une alternance des sons percussifs [b], [t] et [k] rend phonétiquement la violence physique décrite, agressive jusque dans l'articulation de leur expression verbale. La ponctuation des cuivres est ensuite beaucoup plus solennelle, voire funèbre et s'effectue surtout en descente. Difficile, en fait, de la nommer « ponctuation » dans ce cas, puisqu'elle accompagne le refrain jusqu'à l'avant-dernier vers de celui-ci.

Refrain : de l'aspect funeste de la violence

Le couplet précédent colore beaucoup le refrain, ou, à l'inverse, le refrain a l'air d'un commentaire sur le deuxième couplet : « C'est pas nouveau... », dans lequel on sent poindre une suite : « ... et c'est regrettable ». L'accompagnement de cuivres funèbres y est pour quelque chose, autant que la juxtaposition des textes de ces deux éléments. Les cuivres mettent en relief la phrase « Y a jamais rien de bon qui en sort » puisqu'ils se taisent lorsque le chanteur la prononce. Vers la fin de cette phrase, ils reviennent en soutenant la sus-tonique (*sol* dièse) pour finalement conclure le refrain et mener au troisième couplet sur la tonique dans un staccato qui pourrait aussi trahir de la violence.

Troisième couplet : de la posture à la mode, stéroïdée ou révolutionnaire

Le troisième couplet traite davantage des postures que peuvent adopter les hommes, entre le colosse aux gros bras et le révolutionnaire romanticisé. On verra que Jensen use d'une

figure de rhétorique provocante pour marquer que, médiatisation et commercialisation aidant, les idéologies sont réduites à néant, ou presque, et que le Che vaut bien Rambo comme modèle, comme si porter le gaminet à l'effigie de Che Guevara garantissait en soi une certaine posture révolutionnaire et « cool ». « Tu vois bien ' qu'on ne manque pas d'exemples / Le Che ou Stallone quelle différence ' » : le troisième couplet marque une différence importante par rapport aux deux autres : le parolier change le pronom sujet en plus de changer le verbe de « savoir » à « voir ». Dans cette ère de l'image, où le style, le look et l'apparence ont la priorité sur l'être, le verbe qui débute le couplet réfère lui aussi à la vision : « Tu vois bien », plutôt que l'anaphore qui s'était esquissée jusqu'alors en « Je sais bien ». Le changement de syntagmes induit un autre léger déplacement de perspective qui rapproche davantage le couplet du refrain, qui s'adressait déjà directement à l'auditeur. Pour mettre encore plus l'accent sur cette variation, le chanteur-compositeur pose ce « tu » sur un *do* dièse, la dominante, interpellant avec plus de force l'auditeur. En continuant d'analyser les pronoms en présence, on peut constater que le chanteur effectue un rapprochement encore plus grand avec son auditeur : il s'associe à lui, en s'incluant dans un « on », un pronom qui a la valeur d'un « nous » plus souvent qu'autrement au Québec. Les exemples dont il parle sont énumérés d'un même souffle. Le premier nom évoqué est celui d'Ernesto « Che » Guevara. Ce médecin devenu guérillero révolutionnaire marxiste a milité pour Cuba et était un proche de Fidel Castro. Il a pris les armes pour renverser le pouvoir cubain de Batista. Le second, « Stallone » fait fort probablement référence à Sylvester Stallone, un acteur, scénariste et réalisateur états-unien connu pour ses films comme *Rocky* et *Rambo*. L'apparence qu'il prend dans ce dernier film (pantalons à motif de camouflage, camisole, lunettes fumées) est par la

suite copié par les guérilleros et les terroristes partout dans le monde. D'ailleurs, le nom de « Stallone » signifie « étalon », avec tout l'étalage de masculinité que cela peut comporter. Le look de Che Guevara a lui aussi été repris par les guérilleros un peu partout dans le monde. Leur image à tous les deux a été immensément commercialisée et ils servent d'« exemples » à la jeunesse, malgré la charge de violence que Stallone, particulièrement, peut incarner. Voilà en quelque sorte des exemples de « héros de guerre », avec tout l'aspect ambigu que prend cette formule à la lumière d'une chanson qui dénonce l'usage de la violence. Leur deux noms sont bien mis en évidence avec leur rythme ternaire dans une chanson autrement plutôt binaire. Leur importance symbolique telle que définie par le rythme est à peu près égale : alors que le Che commence la mesure sur le premier temps, bien fort, l'accent du mot « Stallone », sur la syllabe finale « -lone » tombe sur le troisième temps, un autre temps fort. D'un côté, Stallone et le Che présentent beaucoup de points de ressemblance, mais ils sont aussi fort différents, ce que le chanteur cache volontairement (ce pourrait être un effet voulu de provocation). La formulation « quelle différence » est précisément un effet rhétorique pour signifier que les différences n'existent pas, ou sont insignifiantes. Pourtant, alors que Guevara est un héros réel, historique et attesté, Stallone n'est que l'interprète de personnages fictifs. Leur position dans le spectre idéologique est quasi opposée : alors que l'un est plutôt de gauche, pourfendant la dictature, l'autre glorifie le patriotisme aveuglé (sauf peut-être dans le premier film de la série des *Rambo*, où il a une position plus critique face à cette patrie). L'amenuisement de cette différence fondamentale fait en sorte que le chanteur semble détaché, ignorant des faits, voire même indifférent à ces héros, ne voyant que l'apparence un peu militaire. Différentes pistes d'interprétations découlent de cette

attitude : les idéologies se perdent dans la mémoire collective, ne laissant que l'image, sapant toute authenticité. Les cuivres ponctuent de manière discrète, diminuant beaucoup le volume sonore.

« Si t'as pas ' le T-shirt ou l'poster / T'es pas un vrai révolutionnaire ». On peut remarquer ici l'usage des mots anglais « T-shirt » et « poster » pour désigner les chandails et affiches. Ces mots sont l'indice de la prédominance d'une certaine culture marchande d'origine plutôt états-unienne. Selon ces vers, les indices de mise en marché d'un produit (ici, le Che et Stallone) deviennent des pré-requis, des preuves d'engagement obligées, des conditions sine qua non des militants de tout acabit. La possession prime sur l'état, comme dans la doctrine capitaliste, qui s'applique jusque chez les révolutionnaires pour créer une situation des plus absurdes. Le chanteur pose une différence entre « vrais » et « faux » révolutionnaires et on peut s'interroger à savoir quel est le plus faux : celui qui se prétendrait tel, mais qui n'aurait pas les possessions nécessaires pour afficher ses opinions ? Ou celui qui s'identifie au révolutionnaire parce qu'il en aurait tous les attributs essentiels (à savoir, T-shirt et poster) ? Le Che, transformé en images sur des éléments promotionnels, est complètement dépersonnalisé, dés-historicisé, vidé de sa substance, relégué à une sorte de Rambo exotique parce qu'il arrive du Sud et qu'il parle espagnol. La médiatisation aidant, il devient un produit de commercialisation que tous peuvent arborer en ignorant tout de ses combats ou revendiquer en révolutionnaires sans véritablement lier le geste (ou même le verbe) à la parole. Jensen nous met sur la piste dès le début du couplet, par son choix du verbe « voir » : la vision est le sens qui prévaut, l'apparence seule compte, quitte à réduire la vie et les combats de Che Guevara à une seule image un peu romanticisée. Le ton du

chanteur est ironique, et on sent l'antiphrase dans cette affirmation à l'emporte-pièce. Les moyens musicaux viennent appuyer cette interprétation, puisque le rythme en croche pointée et double-croche vient, comme à d'autres moments dans la chanson, donner une couleur narquoise à toute la phrase. Tout de suite après avoir dit cela, Jensen chante un « Wo! » qui glisse de la dominante (*do* dièse) vers la tonique aiguë (*fa* dièse), comme quelqu'un qui vient de dire une énormité qui touche juste. Les cuivres avaient déjà commencé à ce moment une descente en notes détachées sur les contre-temps qui amènent, avec le cri de Jensen, à une transition que l'on nomme habituellement « bridge », ou « pont ». Il s'agit d'un morceau contrastant, souvent instrumental dans le cas d'une chanson, mais qui peut aussi trancher par son rythme, par sa tonalité ou d'autres éléments qui diffèrent du reste de la pièce⁴².

Pont musical : parenthèse ludique

Le pont musical de « C'est pas nouveau » s'amuse à déjouer l'auditeur en faisant s'enchaîner des morceaux inégaux de styles musicaux différents : du jazz à la valse, puis aux références *heavy metal*, à cause de la guitare distordue. Ces tensions stylistiques servent à relancer la tension amorcée dès l'introduction et qui prenait ensuite la forme d'une tension entre la rigolade et le cynisme défaitiste, tant dans la musique que dans les paroles ou l'interprétation. Le pont musical, donc, commence par un ensemble de quatre mesures dont les trois premières sont lentes et graves, la basse tenant sa ligne mélodique descendante sur chacun des temps de la mesure. Les cuivres, à l'unisson pour cette partie,

⁴² Hirschi décrit ainsi le pont : « La fonction de la plage musicale (ou *pont*) [...] apparaît alors clairement : son *effet d'attente*, en donnant consistance à l'air, suspend le temps, suscite une pause avant l'inéluctable, retarde l'indicible [...]. Son rôle s'oppose donc à celui du couplet, puisqu'elle en entrave la progression dynamique, ralentissant en quelque sorte l'approche de la fin ; mais elle s'oppose aussi bien sûr aux refrains, dont on a vu que la dimension statique préfigure l'immobilité du silence final. », Hirschi, 2008, *op. cit.*, p. 54-55.

tiennent une note longue sur les deux premiers temps et demi de chaque mesure, puis esquissent quelques croches pour revenir à une nouvelle note tenue. Ce rythme donne l'impression d'une valse un peu brisée. La batterie fait entendre ses cymbales de temps à autre, dans ce qui semble un ordre aléatoire. Puis la quatrième mesure s'effectue sur un air beaucoup plus léger, aigu et presque moqueur. La basse semble d'ailleurs se taire pour cette mesure. La batterie continue à donner un air ternaire au pont puisqu'elle fait alterner un coup de caisse claire à deux coups de cymbales. Les cuivres donnent l'air aigu, puisqu'ils montent pratiquement d'une octave pour offrir leur ponctuation à ce que joue la batterie. Le motif lent du début du pont musical reprend ici de plus belle, mais cette fois les cuivres ne sont plus à l'unisson, même s'ils conservent l'homorythmie⁴³. La reprise du motif léger du pont musical serait identique à la première, si ce n'était d'un son de la guitare, gonflé par la distorsion, qui rugit au moment où les cuivres entrent et qui sonne à l'oreille comme le moteur de la voiture vrombissante d'un chauffard enragé. Si l'on continue à collecter les stéréotypes virils présents dans la chanson, on peut voir dans ce départ en lion l'indice de la rage au volant, ou du lien entre la puissance du moteur automobile et le désir de puissance masculin. Pour les huit prochaines mesures, la guitare distordue se fait toujours entendre, mais les autres instruments reprennent comme s'il s'agissait d'un couplet : batterie bien présente et tenant le rythme, basse tenant sa ligne descendante. Les cuivres assurent comme une transition en jouant quelques notes durant les deux premières mesures de cette section pour ensuite s'éteindre. Ils laissent ainsi toute la place à la guitare, qui effectue un solo de distorsion durant au total six mesures. Cette distorsion connote la musique rock récente, voire hardcore, à laquelle on accole souvent

⁴³ L'homorythmie est le fait de conserver le même rythme pour deux voix ou plus dans une pièce musicale.

un stéréotype de virilité. En un sens, cette parenthèse musicale peut sembler comme la lutte intérieure de l'homme chez qui cohabitent et se disputent différentes tendances : la mélancolie, la légèreté, l'agressivité... Le solo est toutefois assez ludique : le guitariste, au lieu de privilégier la virtuosité (comme c'est la coutume de le faire lors d'un solo), cherche surtout à faire du bruit, et se moque dès lors du solo de guitare typique.

Quatrième couplet : des traîtres humains et de leur mort inévitable

Dans le quatrième couplet, Jensen discute de la condition humaine sous un angle plutôt fataliste. Les êtres humains sont des traîtres souvent malheureux, et, malgré qu'il en aime quelques-uns, tous mourront un jour. Malgré cette charge contre l'humanité, l'interprétation de Jensen et les arrangements musicaux restent plutôt légers, rapides, quasi insoucians. « Je sais bien ' que nous sommes tous des traîtres / Même si des gens heureux j'en connais ' ». À ce moment, le chanteur effectue un retour à l'anaphore « Je sais bien ». L'auteur traîne longtemps le son « j », comme pour accentuer ce retour de sa subjectivité. Une voix supplémentaire commente d'ailleurs le retour de cette formulation par un « Ah! » aigu, éraillé, terrorisé, qui conserve le timbre un peu métallique des cuivres ou de la *steel guitar*. Il préfigure l'aspect plus fataliste de ce couplet. Puis, dans les paroles, un nouveau changement de perspective apparaît : le « nous », élargissement logique de cette chanson qui avait commencé en évoquant le « je », puis le « tu ». De politique, le constat devient aussi plus social. La ligne « que nous sommes tous des traîtres » se chante sur une mélodie descendante, affichant ainsi le défaitisme de cette accusation collective. Les « traîtres » mentionnés sont possiblement de la trempe de ceux évoqués au paragraphe précédent, c'est-à-dire de personnes qui n'affichent pas leur

allégeance, qui cachent leur identité derrière des possessions matérielles... Dans une perspective politique, les « traîtres » sont ceux qui complotent pour nuire à leur pays, donc ceux qui préfèrent leurs intérêts face à ceux de la nation, de la société dans son ensemble. Ici aussi, le constat en est un de résignation devant une réalité inévitable et négative (le mot « traître » étant par définition assez péjoratif). Puis l'auteur désamorce partiellement cette accusation en atténuant : « même si des gens heureux j'en connais ». Le mot « même » devance le premier temps et cela le met en évidence, surtout qu'il dure jusqu'à la première croche de la mesure suivante. Cette atténuation est partielle et bancale, puisque, rythmiquement, les accents toniques « gens » et la dernière syllabe du mot « *heureux*⁴⁴ » tombent à contre-temps, ce qui donne un effet déstabilisant à cette affirmation. De plus, sur le plan littéraire, la formulation laisse entendre que les traîtres sont souvent malheureux, à cause de la locution conjonctive de subordination « même si », qui amène l'idée d'une concession par rapport à l'énoncé précédent. Ces personnes arrivent donc, étonnamment, à être heureuses malgré leur état de « traîtres ». La formulation trahit également le malheur du chanteur, puisqu'il connaît des gens qui le sont, mais lui ne semble pas faire partie de ce groupe. Toujours d'après cette formulation, les « gens heureux » sont une denrée rare, puisqu'il semble que ce n'est pas tout le monde qui en connaisse. Le « j'en », chanté longuement sur une noire⁴⁵, laisse entendre que le chanteur connaît un nombre appréciable de ces « gens heureux » si exceptionnels. Les cuivres ponctuent en donnant d'abord un son aigu et assez court, qui se décode comme s'ils prononçaient « Hein ! » puis, après une courte pause, ils reprennent dans une

⁴⁴ Je souligne, pour la mettre en évidence.

⁴⁵ Dans une pièce où la plupart des notes sont chantées en croches et en double-croches, la noire fait office de valeur longue, d'autant plus lorsqu'elle soutient un mot qui ne porte pas l'accent tonique habituel du français.

descente qui finit aussi par un son aigu, poursuivant cette apparence de commentaire étonné.

« Ça veut rien dire ' j'en aime peut-être / Mais la mort viendra les balayer ' ». La première partie de cet énoncé (« Ça veut rien dire ») est une relativisation, bien qu'il soit difficile de déceler ce qu'elle relativise : le fait que le chanteur connaisse des gens heureux ? Le fait que tout le monde est un traître ? Le fait qu'il existe des traîtres heureux ? La relativisation se fait sur un rythme plutôt lent (qui favorise la réflexion), alors que la plupart des notes sont articulées sur des valeurs de noires (toutes sauf le verbe « veut »), dont les deux dernières tombent sur les deux derniers temps de la mesure. La seconde partie (« j'en aime peut-être ») est, elle aussi, ambiguë : le pronom relatif « en » remplace-t-il les « gens heureux » du vers précédent ? Ou alors, les « traîtres » avec lequel rime « peut-être » ? Et pourquoi, dans tous les cas, le chanteur ne semble-t-il pas sûr de ses propres sentiments ? Plusieurs explications peuvent être avancées, mais cette ambiguïté sert la polysémie du texte. Il aime ainsi certains de ces traîtres, indépendamment qu'ils soient heureux ou non, ce qui permet de dire que certains traîtres sont aimables, malgré cette caractéristique négative. Cette déclaration se fait dans une descente pas tout à fait conclusive que complète la phrase « Mais la mort viendra les balayer ». L'alternance entre les *fa* dièse et les *la* bécarré peut rappeler l'aspect fragile de toute vie humaine, qui vacille à un rien tant elle est éphémère. La conjonction « mais » introduit une opposition, ici entre le statut de « vivants » des traîtres, aimables ou non, heureux ou pas, et leur future mort, inévitable. Comme dans beaucoup de chansons de Jensen, la mort est la seule certitude, à cause de son inéluctabilité pour les simples mortels que sont les êtres humains. Cette certitude prend la forme, dans cette chanson, d'un indicatif futur simple,

bien affirmatif, qui ne laisse place à aucun doute. Cette mort est personnifiée, car elle « balaiera » les traîtres, réifiant les corps humains réduits en poussières à balayer de la surface de la Terre. Le chanteur insiste sur ce mot, « mort », le chantant dans une syncope qui démontre rythmiquement son imprévisibilité, puisqu'elle devance le deuxième temps ou est retardée par rapport au premier temps, selon la perspective que l'on emploie. Il met du poids dans l'articulation même du mot qui est aussi plus long que les croches qui l'entourent (il a la valeur de deux croches). C'est une montée des cuivres sur des contre-temps qui mène au refrain, précédé d'un coup de cymbale.

Refrain : de l'inutilité de s'entretuer

Le refrain prend ici des airs de réflexion sur la vie et la mort : ce n'est pas nouveau que les êtres humains meurent, ce n'est pas la peine de se tuer ou de s'entretuer pour cela. Dans la première partie du refrain, il ne reste d'ailleurs que la voix du chanteur et la contrebasse : la mort a balayé tous les autres instruments. La contrebasse est d'ailleurs l'un de ceux qui connotent le plus, dans la musique contemporaine, la mort. Les cuivres et les cymbales effectuent leur entrée juste avant la reprise de « C'est pas nouveau », ils sourdent en crescendo jusqu'à « de prendre ton gun ». C'est a cappella que le chanteur complète le refrain : « Y a jamais rien de bon qui en sort » est lancé sans aucun support instrumental, rappelant la solitude inhérente de cette aventure qu'est la mort. La conclusion en tire aussi plus de force, et plus de poids symbolique. En contrepoint, les cuivres reprennent ensuite moqueusement ce thème avant que la batterie ne fasse entendre trois battements qui amènent au dernier couplet.

Cinquième couplet : de la perpétuation des maîtres

Le dernier couplet est probablement le plus faussement joyeux, le plus cynique. Jensen reprend la réflexion sur la mort où il l'avait laissée, et s'intéresse à ce qui se passe ensuite. Le constat est terrible : les pauvres iront engraisser les jardins des riches et puissants qui continueront de mener le monde grâce à leur florissante progéniture, mais toujours chanté dans la joie et l'allégresse, utilisant l'antiphrase pour sembler dire que cette conclusion est une bonne chose, et menant ainsi la tension à un paroxysme. « Tu vois bien ' qu'on ne meurt pas pour rien / Un jour on va nourrir les jardins ' » Pour le dernier couplet, un chœur s'ajoute en complément de la voix du chanteur. Il s'agit de voix d'hommes assez aiguës, qui chantent un motif répétitif sur un « a » extrêmement clair, si clair qu'il semble facétieux. Le motif chanté donne l'impression d'une ascension impossible, alors que le début est une alternance de *fa* dièse (degré 1) et de *la* bécarre (degré 3) qui ressemble au début d'un arpège non terminé (il y manquerait le degré 5, *do* dièse). Après la troisième tentative, le chœur abandonne et se laisse dériver sur la sensible (ou degré 7), le *mi* dièse⁴⁶. Le parolier revient au paradigme de la vision introduit au troisième couplet et l'adresse également à l'auditeur. Le rythme est lent, très carré (trois noires bien appuyées par la diction du chanteur) et donne un air moralisateur à la fin de la chanson. Après un refrain angoissant où la mort était au rendez-vous, Jensen essaie de se faire rassurant quant au sens de cette mort : loin d'être absurde, elle permet au corps de se recycler en compost qui servira à « nourrir les jardins ». L'adverbe de négation « ne », qui était absent ou élidé durant les négations du reste de la chanson, est ici complet et témoigne d'un rehaussement du niveau de langage, d'une joute entre la littérature et l'oralité de la

⁴⁶ Il ne s'agit pas du *fa* bécarre, car il ne s'agit pas de la tonique abaissée d'un demi-ton, mais bien du degré 7, *mi*, qui, pour être à un demi-ton de la tonique (*fa* dièse), doit être haussé d'un demi-ton, d'où *mi* dièse.

chanson. La littérature ne triomphe pas totalement, puisqu'il est quand même tout discret et passe vite lors de la double-croche qui le porte. À l'inverse, le mot « jour », sur sa longue noire, qui plus est sur le premier temps de la mesure (un temps fort), est mis en évidence également par l'interprétation du chanteur (il fait un petit crescendo⁴⁷) et introduit une nouvelle prédiction : « un jour on va nourrir les jardins ». Musicalement, le « jardin » semble l'endroit où l'on se pose après l'incertitude du jour de notre décès, puisque le bout de phrase qui la précède alterne entre les *fa* dièse et les *la* bécarre et disperse les accents toniques sur des temps faibles (la dernière syllabe de « nourrir » tombe sur le « et » du troisième temps de la mesure), ce qui crée une grande instabilité, alors que le mot « jardin » est celui qui élude cette hésitation, se posant sur un *sol* dièse, entre les deux notes, sur un temps fort (le premier temps de la mesure suivante). Le chanteur trahit sa conception terre-à-terre de l'existence humaine, qui exclut (ou omet?) l'âme, ou la division entre le corps et l'esprit. C'est une philosophie qui admet une certaine part d'absurdité à la vie, puisque les êtres humains (ce « on », unit le « je », le « tu », et probablement tous les autres traîtres), bons ou méchants, finiront par mourir et par engraisser la terre, sans qu'il y ait rétribution pour les bonnes actions. Les humains tentent de s'élever, mais comme le motif chanté par le chœur d'hommes, ils échouent et s'écrasent. Malgré tout, cette philosophie est d'une certaine façon héritière d'une vision chrétienne de la mort, selon laquelle « né de la poussière, tu retourneras à la poussière⁴⁸ ». C'est aussi une vision plutôt écologiste, puisque c'est la nature qui a le dernier mot. À cet endroit, où les cuivres auraient retenti (selon le modèle établi des autres couplets), ce sont seulement les voix d'hommes et les autres instruments qui combleront le silence de Jensen.

⁴⁷ Terme de musique signifiant « augmenter progressivement le volume » d'une note, d'un groupe de notes, voire d'un passage en entier.

⁴⁸ *Genèse*, 3:19.

« Des maisons ’où sont nés tous les maîtres / Où naîtront tous ceux qui restent à naître ’ » La ligne mélodique isole le segment « des maisons », mettant en évidence son rôle de lien entre les deux phrases : à la fois complément du nom « jardins » (les jardins des maisons) et complément circonstanciel de lieu du verbe naître (les maîtres sont nés dans des maisons). L’emploi du mot « maître » induit un rapport de hiérarchie, puisque, s’il y a des maîtres, il existe aussi leurs subordonnés. Ces personnes ne sont pas clairement identifiées, mais la formulation sous-entend que les « traîtres⁴⁹ », ces personnes qui meurent et se décomposent dans les jardins, semblent inférieurs aux maîtres. L’opposition entre ces personnes puissantes et les pauvres s’appuie aussi sur une division symbolique de l’espace : les plus pauvres sont relégués dans les jardins, soit à l’extérieur, sans abri, pour y mourir, alors que les riches, les maîtres, possèdent des maisons, y naissent et forment une lignée, comme la fin du couplet le mentionne. L’éclairage mis sur ces maîtres qui « restent à naître », la voix du chanteur monte ici jusqu’au *do* dièse et se fait sautillante grâce au motif rythmique de croche pointée et double-croche. La lignée de naissance de maîtres appuie la dimension défaitiste de la chanson : le pouvoir paraît irrémédiablement héréditaire, car il se transmet de génération en génération de familles omnipotentes, comme la nature elle-même se reproduit, sans régulation autre que l’ordre « naturel » des choses. Le chœur d’hommes, au ton particulièrement narquois, symbolise entre autres l’attitude hautaine et moqueuse de ces « maîtres » devant le désespoir des personnes qui leur sont inférieures, en hiérarchie du moins.

⁴⁹ La consonance entre les deux mots (« maîtres » et « traîtres ») accentue d’ailleurs cette opposition symbolique.

Finale : de l'inutilité de la révolution armée

Le chœur d'hommes assure une continuité entre le couplet précédent et ce refrain, ce qui accentue l'aspect commentaire que prend le refrain. La division entre les personnes puissantes et les autres, leurs semblables qui naissent d'autres familles, n'est pas nouvelle. Est-ce une raison pour faire la révolution, prendre les armes et tout détruire? Non, semble conclure le chanteur, puisque « y a jamais rien de bon qui en sort ». Cette conclusion se répète d'ailleurs trois fois, mais ce sont les voix d'hommes qui terminent la chanson avec un bref roulement de tambour.

POÉTIQUE MANIFESTIVE

L'analyse détaillée de la chanson montre que plusieurs éléments (musicaux, textuels et performatifs) sont porteurs d'une charge sociale, voire politique⁵⁰. Comme dans plusieurs chansons, c'est le refrain qui donne la piste la plus importante quant au sens de la chanson : il s'agit dans ce cas de la non-nécessité de la violence, ce qui en fait en quelque sorte une chanson pacifiste. Comme dans « Le Déserteur » de Boris Vian, qui traite également de cette question, mais sous un autre angle, une certaine résignation apparaît dans les paroles et la mélodie principale. Jensen procède à une dénonciation résignée des faits : les guerres actuelles font fleurir l'économie (premier couplet), et elles risquent de se poursuivre dans un avenir rapproché (deuxième couplet). D'autres s'y opposent en faisant la révolution armée et ils se font récupérer par la marchandisation de toutes choses (troisième couplet), alors que la plupart des individus sont des traîtres, de simples mortels (quatrième couplet) et que les puissants semblent défier la mortalité en créant une lignée

⁵⁰ Pris tant au sens global de « vivre-ensemble », tant au sens plus restreint qu'on lui accorde parfois : qui a trait à la gouvernance des États.

de transmission héréditaire des pouvoirs (cinquième couplet). Chaque couplet traite d'un niveau inclus dans le suivant, comme les cercles concentriques autour d'un caillou lancé à l'eau, et élargit d'autant le sens à accorder au refrain qui les lie. Jensen accuse d'abord les politiciens de miser trop souvent sur la violence, qui est une voie « simple », mais il fait un constat plus large : la violence physique ne règle rien, et il étend ce constat jusqu'aux réflexions métaphysiques sur le sens de la vie et de la mort dans un monde où tout un chacun s'entretue. Pris en lui-même, le texte dénote une vision du monde sombre et Jensen semble cynique, voire défaitiste. C'est sans compter d'autres éléments, qui ont trait tant au rythme qu'au jeu des instruments ou à l'interprétation de Jensen. En effet, la musique dynamise l'ensemble, ironise, se moque. La chanson défile à toute vitesse, affichant un rythme très rapide (près de 148 pulsations à la minute en moyenne, ou « 148 à la noire », ce qui correspond environ à *vivace*, vif, ou *presto*, rapide, en musique dite « classique »). Si ce tempo peut donner une apparence d'urgence, il peut très bien aussi inviter à la danse et à la fête, ainsi que le font la voix vive et moqueuse du chanteur et l'aspect ludique de certains instruments, les cuivres en particulier. Cette joie de vivre que le chanteur conserve malgré tout et sa persévérance à répéter plusieurs fois le message qu'il veut livrer : « Y a jamais rien de bon qui en sort [de la violence physique, des armes] » invitent à réformer plutôt qu'à révolutionner, à repenser le genre masculin (et la conception sociale qu'on en a) plutôt qu'à tout détruire. Elle n'est pas sans rappeler le leitmotiv d'un autre groupe de la même vague que Jensen, la Chango Family : « Joyeus'ment désespéré ».

En quoi cette chanson est-elle « manifestive »? Les chansons de Jensen ne sont pas toujours composées de parts égales d'engagement et de festivité. Certaines sont plus

directement revendicatrices, alors que d'autres invitent à la fête sans que le message soit apparent. D'autres encore (des chansons d'amour par exemple) ne paraissent ni très engagées socialement, ni très festives au premier abord. Comment alors qualifier ce style? Après l'écoute de toutes les chansons des différents albums, il est possible de trouver de grands axes de cette « manifestivité » qui colore toutes les chansons de Jensen, y compris les ballades amoureuses. Aucun de ces traits n'est en soi représentatif de la manifestivité dans son ensemble, mais leur grande récurrence et leur agencement participent de ce style. Les catégories ainsi formées peuvent relever davantage de la thématique (critique du pouvoir, parti pris féministe et écologiste, voies d'engagement hors-normes) ou de la musicalité (diversité des rythmes), alors que d'autres incorporent plus notoirement l'entrelacement de toutes les composantes du genre « chanson ». On relève ainsi, dans le désordre :

- 🎬 Une certaine forme de critique du pouvoir politique et économique
- 🎬 Un parti pris féministe et écologiste
- 🎬 Des voies d'engagement personnelles, misant sur un mode de vie alternatif
- 🎬 Le ludisme des paroles et de la musique
- 🎬 L'ironie (voix protéiforme)
- 🎬 L'interculturalisme (diversité des rythmes)

Lesquels de ces traits sont les plus manifestes dans la chanson « C'est pas nouveau » ? Tous, jusqu'à un certain point, ce qui justifie l'exemplarité de cette chanson. Les premières catégories dont il sera question ont une prise plus directe sur le texte et les autres, sur des aspects musicaux ou interprétatifs, mais souvent ces catégories transcendent chacune des composantes de la chanson.

Critique du pouvoir politique et économique

À travers tous les albums de Jensen avec les Faux-Monnayeurs, les paroles (et l'ensemble des autres composantes) de plusieurs chansons présentent une certaine vision du pouvoir et de l'économie qui conserve une cohérence et dont les motifs s'enrichissent mutuellement. La chanson « C'est pas nouveau » est particulièrement représentative de la critique de ces systèmes inter-reliés. Comme on a pu le voir dans l'analyse, Jensen semble relativement défaitiste par rapport au pouvoir en place, omnipotent, n'acceptant aucune contestation (les maîtres gouvernent la planète et font taire ceux qui s'y opposent, « pour remettre le monde à sa place »), et se relayant de génération en génération (ils défient même la mort : « Des maisons où sont nés tous les maîtres / Où naîtront tous ceux qui restent à naître »). Les pauvres gens restent des traîtres malheureux qui terminent leur vie en compost dans les jardins de ces puissants. Le pouvoir politique est principalement visé, tant à cause de sa simplification excessive de la société dans sa façon de gouverner que dans le fait qu'il s'acoquine souvent avec les géants de l'économie et de la finance, perpétuant cette oppression au lieu de la contrebalancer. La guerre devient alors la solution à plusieurs problèmes complexes, permettant tout à la fois à un État dominant de régir le système mondial, mais de le faire de surcroît dans une certaine prospérité économique à court terme.

Ce type de critique revient sous plusieurs formes. L'une des plus courantes, chez Jensen, est de composer l'histoire d'un personnage de tyran sanguinaire, comme dans « Le Sultan⁵¹ » et « Le Souverain⁵² ». Dans ce type de chanson, un personnage est présenté,

⁵¹ Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

⁵² *Ibid.*

soit par lui-même (un chanteur arrogant), soit par un chanteur omniscient, soit par un chanteur contestataire de ce riche. Ce personnage se réserve le droit de vie ou de mort sur ses sujets, tout en vivant dans le luxe et l'opulence. Dans « Le Sultan », le chanteur énumère les possessions du sultan, qui incluent de plus en plus d'éléments inquiétants au fil de la chanson, laissant entendre que le sultan aurait des tendances anthropophages et sadiques :

Dans les cuisines du Sultan
On garnit et on charcute
On empale et on pique
On désosse
Des moutons
Des belles filles, des beaux garçons

Différentes pièces du palais du sultan sont ainsi décrites, de la chambre où des concubines se baignent dans « des bains de sang », aux salons dans lesquels trônent des machines de torture.

Mais la chanson se termine également sur une note pessimiste par rapport au genre humain dans son ensemble : les mendiants et les commerçants qui voudraient être à sa place ne feraient probablement pas mieux, et même ses opposants les plus vertueux ne le délogeront pas de ses pouvoirs. Dans « Le Souverain », le chanteur se délecte, devine-t-on dans l'interprétation, de son omnipotence en énumérant tous ses pouvoirs et toutes ses fonctions possibles :

Je suis le souverain
Ni rires, ni pleurs sans mon désir
Ni riches, ni pauvres sans mon empire
Je suis le magicien
Je suis le médecin
Je suis le souverain

Le souverain en question contrôle tout, de la fertilité des femmes (« Ni fille, ni mère sans ma passion ») jusqu'aux réalités les plus immatérielles ou délicates (« Ni rêve,

ni trêve sans mon accord »), en passant par le droit de vie ou de mort (« Ni mort, ni vie sans ma folie »). Il s'auto-proclame « le seul chemin », « l'unique refrain », « l'ange-gardien » mais aussi « le sac-à-vin », « le vrai de rien » et « l'semblant de tout », alliant comiquement ivrognerie et autres défauts au despotisme. C'est une chanson qui se présente avec une certaine violence dans le nombre impressionnant de dissonances, de rythmes rapides, de cris. Les figures de pouvoir absolu dans les chansons de Jensen sont ainsi inquiétantes, violentes et impitoyables.

D'autres chansons, très semblables dans leur style, présentent des personnages très riches. Ces chansons satiriques peuvent être incluses dans un ensemble plus grand de chansons contestant l'argent, la spéculation et les inégalités sociales que cette survalorisation de l'argent apporte. Dans « Les Milliardaires⁵³ », Jensen énumère les possessions des riches (dont des éléments qui deviennent absurdes, comme « des milliards de bras droits » : on comprend bien que le chanteur fait référence à ses adjutants, mais la formulation réactualise le sens propre, et on se demande bien ce qu'un seul homme ferait d'un milliard de bras droits...), et il en relativise certaines (« Les milliardaires ont des milliards de neurones / Comme les autres hommes ») pour conclure à leur inutilité : « Les milliardaires, à quoi ça sert? ». À l'inverse, Jensen a une chanson concernant le manque d'argent, « J'ai plus un radis » (que j'aborderai plus loin dans l'analyse) et une sur le crédit, « Pour la peine⁵⁴ ». Cette dernière raconte adroitement l'histoire d'un couple dont la relation tout entière se fonde sur l'argent, de leur rencontre au suicide de l'un des amants. « Qui doit n'a rien à soi » rappelle le refrain de manière très dansante. Les envolées arabisantes et le rythme rapide en font presque oublier

⁵³ Jensen, Tomás. 2000. *Op. cit.*

⁵⁴ Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

l'aspect tragique des paroles. La chanson rappelle que parfois, des gens laissent s'infiltrer les valeurs économiques dans toutes les sphères de leur vie, jusqu'à la sphère personnelle et amoureuse, ce qui les perd. « Les Faux-Monnayeurs⁵⁵ » peut aussi entrer dans ce groupe de chansons contestant la valeur que l'on donne à l'argent : « [Les Faux-Monnayeurs] savent que le bonheur n'est pas dans les billets / [...] / C'est juste des histoires pour endormir les gens ». Ces personnages sont des contestataires de la société et ils s'organisent pour détourner le système à leur profit. « Les Faux-Monnayeurs » est aussi le nom que Jensen donne à son groupe de musiciens. Dans le troisième album, une des chansons s'intitule « Pauvres riches⁵⁶ ». Elle fait état de la manipulation que mènent principalement les médias, mais aussi de plusieurs phénomènes de la société actuelle : culte de l'image et du corps, tueries et guerres régies par des profiteurs qui érigent leur fortune sur les cendres laissées par les guerres (notamment sur les terres devenues infertiles). Chacun des couplets se termine sur une sorte d'envoi : « Pauvres riches », toujours répété, et, après le troisième et dernier couplet, il ajoute : « Mais plus pauvres les pauvres pauvres », car chacun en société est affecté par les phénomènes auxquels il fait référence. La chanson semble traiter de la perte de la richesse intellectuelle au sein de l'élite assoiffée d'argent, qui résulte en moins de réflexion et plus de spectacle dans les médias, moins d'analyse des situations conflictuelles même au niveau international, les politiciens se bornant à suivre des procédures et à énoncer des formules creuses pour éviter d'agir et moins de pensée à long terme concernant le développement.

Jensen donne également voix au chapitre aux industriels malintentionnés, dans la chanson « Monsieur Cigare⁵⁷ ». Il s'agit, à demi-mot, d'une conversation entre le chanteur

⁵⁵ Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

⁵⁶ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

⁵⁷ Jensen, Tomás. 2000. *Op. cit.*

et un dirigeant industriel dans un contexte onirique. M. Cigare est riche (« Une bague en or dans son sourire / Une bague au doigt : le sceau de l'Empire »), étroit d'esprit (« Le chemin de la vie / L'est pas tordu, l'est drette / Comme la trajectoire / D'une balle perdue / Elle cherche pas à savoir / Si elle meurt, si elle meurt / Ou si elle tue »), il ne pense qu'au temps présent, à l'action et pas aux conséquences, tandis que son comparse, M. Charbon, dicte une discipline de travail rigide qui oblige à souffrir pour faire profiter l'économie (« Travaille, travaille encore / De l'aurore à l'aurore / De l'aurore à l'horreur »). Le chanteur cherche des points de ressemblance avec ces magnats industriels, arguant que le sommeil, les rêves font se ressembler les êtres humains. À la fin de la chanson, il se résigne à constater que leur ressemblance sera dans la mort, tant leurs divergences d'opinion sont grandes, tant la vision de la vie pour l'un est celle de l'enfer pour l'autre. L'industriel, tout aussi despote que le souverain absolu, s'oppose à la contestation de son pouvoir.

Il est intéressant de remarquer la plus forte récurrence de chansons critiquant l'économie et le pouvoir dans l'album qui suit immédiatement la tenue du Sommet des Amériques à Québec, en 2001. On y reviendra ultérieurement dans le troisième chapitre pour parler du mouvement social qu'est l'altermondialisme.

La chanson « Le Cortège⁵⁸ », présentée en trois volets tout au long de cet album, *Pied-de-nez*, est très intéressante dans sa façon de présenter une critique multiforme des principaux symboles de pouvoir. Dans « Le Cortège », le chanteur montre une fausse naïveté à l'égard de symboles de pouvoir qu'il a renversés, littéralement. Dans le premier, le chanteur s'adresse à un policier. La scénographie sonore⁵⁹ donne l'impression qu'il tape à

⁵⁸ Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

⁵⁹ Lacasse, Serge. 2000. *'Listen to My Voice' : The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat, University of Liverpool, 251 p.

la machine les mots qu'il prononce. Il essaie de se défendre en arguant qu'il « roulai[t] à peine à cent vingt kilomètres heure », puis à s'excuser en disant : « Vous étiez le premier sur ma trajectoire ». Ses regrets ne s'expriment que pour des possessions matérielles, soit les vêtements portés par ledit policier: « Je suis désolé pour votre uniforme / Inutilisable ». Le ton est alors encore assez candide. Dans le deuxième, il s'adresse à un juge devant décider de la culpabilité du chanteur qui, vraisemblablement, s'est fait arrêter au moment du Sommet des Amériques : « Je n'avais pas vu les barrières de sécurité / Devant la foule affalée ». Il raconte que son regard a croisé une affiche proclamant : « Soyons impossibles exigeons le réel ». Puis, la formulation laisse deviner que le chanteur aurait tué quatre policiers par la façon dont il s'excuse à leur général :

Monsieur le général
Je sais que j'ai perturbé votre chevelure
Ainsi que le cortège
En l'honneur de ces quatre jeunes et brillants officiers

Dans le troisième, le chanteur s'adresse au Premier ministre et ironise en disant « Nous aurions pu être bons amis / Qui sait? » et énonce « un seul regret »... celui d'avoir raté la femme, les enfants, la limousine et le château de ce dernier. Puis il demande au croque-mort de lui être reconnaissant de lui avoir fourni « [t]ant de clients de qualité ». La forme de ces chansons surprend : entre 34 secondes et 2 minutes et demi, chacune est très courte, dans un style parlé-chanté avec une instrumentation très réduite. Elles surprennent aussi par leur contenu, et par la violence assumée qu'elles déversent à l'endroit des symboles de pouvoir, comme un exutoire à une frustration accumulée. En définitive, c'est vis-à-vis du croque-mort que le chanteur s'avère le plus respectueux, lui qui représente une force inéluctable, peut-être la seule qui ne discrimine pas ceux qu'elle emporte.

Un parti pris féministe et écologiste

Si Jensen critique fortement le pouvoir et la répartition inégale des richesses, il propose aussi d'autres valeurs. Contre les dirigeants, souvent des hommes, qui détruisent la planète à leur propre profit immédiat, Jensen propose à la fois des valeurs féministes et écologistes.

Pour ce qui est du parti pris féministe, la chanson « C'est pas nouveau » agit comme un repoussoir de l'attitude machiste. Sans directement proposer un modèle masculin positif clair (les « traîtres » qui sont « heureux » ne peuvent pas exactement prétendre à ce titre), Jensen dénonce ceux qui associent le fait de prendre les armes à un trait déterminant de l'identité masculine profonde. En filigrane et parallèlement à sa critique du modèle Rambo, il vise aussi ceux qui adoptent une posture rebelle vidée de ses actions, de sa moelle, voire de ses idées, comme c'est le cas avec la marchandisation de la figure du Che.

L'attitude environnementaliste paraît aussi, particulièrement lors de la finale de la chanson. Le chanteur admet, non sans un certain sourire en coin dans la voix, que toute vie humaine n'est pas vide de sens si elle sert, après sa mort, à engraisser la terre : « Tu vois bien qu'on ne meurt pas pour rien / Un jour on va nourrir les jardins ». Le parolier laisse-t-il transparaître ses propres idées lorsqu'il sous-entend ici un parti pris en faveur de la nature, au détriment des êtres humains? C'est en corrélant ces observations avec les paroles des autres chansons de Jensen qu'il est possible d'en dégager une attitude environnementaliste.

Le meilleur exemple de cet écologisme me semble la chanson « Manifeste⁶⁰ ».

⁶⁰ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

Dans cette chanson, plusieurs agissements sont attaqués : les tests sur les animaux, les champs de mines dans les pays du tiers-monde, les pesticides, les abattoirs, les organismes génétiquement modifiés et le clonage humain... Voici un exemple de la véhémence de cette charge :

On manipule
La génétique
Sans gêne
Sans se poser de problèmes
Que des problèmes économiques
Sans éthique
Sans étiquette
On brevète
On met en éprouvette
Et qui c'est qui paie la note?
C'est la planète

Dans la dernière partie de la chanson, le chanteur relativise cette déclaration en précisant que le genre humain se détruit lui-même en détruisant son habitat, la Terre. La chanson s'intitule « Manifeste » tant pour l'aspect apparent de toutes les actions répréhensibles que pour leur dénonciation dans une forme de chanson-manifeste. La chanson peut aussi justifier les manifestations qui tentent de réfréner la tendance auto-destructrice que les industries, notamment, ont catalysée. De plus, c'est la chanson d'ouverture du disque « Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs » : elle donne le ton au disque entier. Dans le livret, l'introduction à la chanson « Maldade⁶¹ » est du même acabit : « Chante pour oublier la méchanceté de ces gens, tout petits, qui mangent la moitié des deux hémisphères : le nord, le sud ou les deux de nos têtes... Chante pour oublier leur méchanceté, et danse pour comprendre la beauté des êtres heureux ». Cette introduction permet de comprendre comment les opposants au « capitalisme homicide » se sentent surpassés (leur cerveau dévoré, une image forte de cannibalisme) par des

⁶¹ Jensen et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.* Chanson qui suit « Manifeste ».

forces malveillantes. Chanter et danser leur permet de garder une attitude positive : on y reviendra dans la prochaine catégorie.

D'autres chansons abordent l'écologie et l'environnement dans un registre plus comique. Par exemple, « Les salades⁶² » est une espèce de chanson d'amour végétarienne, dans laquelle le chanteur décrit les agissements de son amante et lui par des expressions culinaires. Toujours dans le registre comique, « Le coin de la rue⁶³ » n'est pas tant une chanson environnementaliste, mais une chanson sur la fascination que peuvent exercer les éléments naturels (entendre, la météo) sur les gens. L'environnement est ainsi, pour Jensen, source de plaisir et de rire, même s'il est menacé par le je-m'en-foutisme des industries lourdes. La chanson « Le Vent du Nord⁶⁴ » thématise aussi un élément naturel (ici, le vent). Dans cette chanson pourtant, le vent, et plus précisément le vent du Nord, symbolise la mort (alors que c'était le jardin dans « C'est pas nouveau »). Le constat est le même : les êtres humains, peu importe leur provenance géographique et leur condition sociale, sont appelés à mourir un jour.

Comme il l'énonce aussi dans « C'est pas nouveau », la mortalité étant la condition de l'homme, tuer son prochain n'a aucun sens. Dans quelques chansons, il rappelle que ce sont souvent des hommes qui commettent de telles actions et qu'il y aurait là un paradigme à changer. Le parti pris féministe (anti-machiste, si l'on veut) est rarement au premier plan chez Jensen, mais il existe une chanson de son répertoire qui fait état de la domination masculine : « iL⁶⁵ ». La chanson est construite à partir d'un constat : le mode impersonnel d'un verbe n'est pas impersonnel et surtout pas neutre du tout. Le parolier

⁶² Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

⁶³ Jensen, Tomás. 2000. *Op. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

oppose ainsi les verbes pleuvoir et pleurer, car s'il pleut toujours au masculin, le verbe pleurer se conjugue souvent au féminin, en tous cas dans une conception où les hommes ne devraient pas montrer leurs sentiments. Ainsi, le premier couplet montre la mobilité du verbe pleuvoir, car la pluie tombe sur pratiquement toutes les villes. Le deuxième souligne la violence que peut avoir la pluie, et, à demi-mot, le parolier fait référence à l'expression « pleuvoir des bombes ». Dans le troisième couplet, le chanteur montre la grande diversité d'emploi du pronom impersonnel et conclut « il fait ce que ça lui chante ». À la fin de chacun des couplets, il oppose le seul emploi au féminin qui s'en rapproche un peu : « Mais elle / Elle ne peut que pleurer ». Le refrain s'ouvre sur une vision, une hypothèse : « Si elle pouvait pleuvoir / Ça changerait l'histoire », mais il remarque aussi que souvent la femme est confinée à l'intérieur, surtout pour les tâches ménagères, ou s'occupe des autres, par exemple en fleurissant la tombe d'un être cher. La suite du refrain varie lors de ses deux occurrences, mais elle concerne le même fait : il y a peu d'héroïnes dont on consigne le nom dans les livres d'histoire et trop souvent on considère que les femmes ne peuvent être que victimes, car statistiquement ce sont les hommes qui commettent le plus de violence. À l'instar de « C'est pas nouveau », la chanson laisse entendre que, trop souvent, ce sont les hommes qui sont l'auteur de violences. Mais elle conclut aussi que les femmes devraient pouvoir pleuvoir, donc exercer une diversité de fonctions, incluant celles qui semblent réservées aux hommes. La chanson s'intitule d'ailleurs « iL » et il faut porter une attention à la typographie pour voir que ce titre contient un « elle » majuscule.

Voies d'engagement

De toutes ces critiques et ces positions idéologiques, on ne tire pas nécessairement de voies d'engagement claires. Pourtant, Jensen offre dans ses chansons un modèle de vie qui semble mieux convenir à ses valeurs et qu'il propose à ceux qui pensent comme lui que l'argent n'est pas tout et que l'environnement est important.

La chanson « C'est pas nouveau » n'est pas des plus caractéristiques quant à cette catégorie. La chanson étant très ironique et moins personnalisée que d'autres, elle laisse moins entrevoir de voies d'engagement. Le refrain, pourtant, amène à penser le genre masculin d'un autre point de vue que de celui de la violence. Mais, là encore, les pistes de solution ne sont pas détaillées.

La chanson « L'échapper belle⁶⁶ » est davantage représentative de cette caractéristique. Dans cette chanson, le but avoué de l'artiste est de faire l'éloge de la fuite. Il invite l'auditeur à danser, à faire fi des lois et des interdits, à rire des maîtres, à bien vivre (« prends tes aises, elles sont à toi »), quitte à fuir si les responsabilités l'assaillent de toutes parts. Il cite d'ailleurs Robin des bois comme exemple à suivre, lui qui s'adresse à la « racaille », dans laquelle il s'inclut. « Si tu peux allonge ton chemin / Fais des zigzags dans ton destin / Cours ta chance, cours les dangers », conclut-il, ce qui est une grande invitation à faire un pied de nez au système capitaliste tel qu'il est. Si le capitalisme érige la productivité en loi suprême, Jensen invite alors à combattre ce système en faisant l'éloge de l'improductivité, qualifiée ici de « fuite ». Le complément indirect du titre, ce à quoi la racaille doit échapper belle, représente d'ailleurs chacun des systèmes politiques et économiques que Jensen pourfend : le système judiciaire, les maîtres de toutes sortes, les banquiers, les industriels riches. Le parolier incite à jouir de

⁶⁶ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

la vie pendant qu'on l'a, même si (ou surtout si) on ne cadre pas dans le système de valeurs en place dans la société.

En général, l'attitude prônée par Jensen est de chanter, rire et danser en étant conscients de notre mortalité. Comme dans l'introduction à la chanson « Maldade », où chanter et danser deviennent des actions de résistance à une fatalité qui prend une apparence bien humaine. Ces actions festives deviennent aussi des éléments de bonheur, ou du moins permettent de ne pas sombrer dans la déprime. La chanson « Rions » invite tout autant à rire en toutes situations. Le chanteur y énumère toutes les situations où il a ri, incluant « en songeant au monde idéal ». Ces situations sont tour à tour tragiques, triviales, ironiques et moqueuses. Le refrain, en plus de mêler rire et larmes, rappelle la fonction ontologique du rire : « Si le rire est le propre de l'homme / Rions rions rions pour nous refaire une beauté ». Le rire « laverait » ainsi l'être humain de ses bêtises : c'est pourquoi il est si essentiel à la vie, et on verra dans une section suivante la part de lion que Jensen laisse à l'ironie dans son œuvre. Pour ce qui est de la danse, « Le cha-cha des bourreaux⁶⁷ » sous-entend qu'elle n'est pas suffisante seule. La chanson présente un chanteur qui est témoin de diverses situations qu'il lie à la danse : les terroristes qui veulent « anéantir l'Occident », un « cow-boy dans son Texas » (lire, le président George W. Bush) qui fait persister des situations de ségrégation raciale, des bourreaux dont le moral est rehaussé par une chanson dansante. La danse a alors un statut ambigu : les tortionnaires la pratiquent, mais l'interdisent parfois aussi, « sauf si c'est au bout d'une corde ». À chaque fois, le chanteur s'inquiète de la situation et en parle à des personnes ressource (un pendu, son député et ses associés, c'est-à-dire les Faux-Monnayeurs), mais tous ont la même réponse évasive : « Moi je préfère danser / Et me taire ». Ce faisant, ils

⁶⁷ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

ont une attitude de complices tacites de situations injustes, même s'ils adoptent un des mots d'ordre de Jensen. Ainsi, si le parolier prône dans plusieurs chansons la danse et le chant comme voies d'engagement, il rappelle que ce message n'est pas à prendre à la lettre, car il faut aussi agir pour changer les attitudes et, éventuellement, les comportements pour bâtir un monde plus juste.

Les trois dernières sections closent un pan des catégories, celles touchant plus directement la thématique et certains traits dominants des paroles. Elles vont aussi de pair, dans une certaine mesure, car la critique des systèmes politiques et économiques (disons même du capitalisme dans son ensemble), amène l'artiste à considérer d'autres valeurs, en particulier l'écologie et le féminisme, valeurs pour lesquelles il s'engage, mais par des voies d'engagement hors normes : improductivité, chant, danse et rire. Toutes ces actions festives sont autant de façons pour les artistes de conscientiser et d'agir pour tenter de changer le monde.

Ludisme

Force est de constater que tant les paroles que la musique sont ludiques chez Jensen. Les jeux de mots sont très nombreux et ils témoignent d'un emploi ludique des mots et de la langue. Dès le début de la chanson « C'est pas nouveau », et même s'il s'agit de sujet sérieux et de dénonciations importantes concernant les agissements des politiciens, Jensen déjoue les mots, fait entendre les expressions galvaudées en les déjouant et en leur redonnant un sens fort. La finale du refrain contient un bon exemple de cet usage : « C'est pas la peine de prendre ton gun / Y a jamais rien de bon qui en sort ». Les instruments, ici les cuivres particulièrement, revêtent un aspect ludique lorsque, par

exemple, ils répètent une mélodie chantée par Jensen et imitent moqueusement ce dernier par leur phrasé et leur sonorité (sans compter les fois où ils le font vocalement, comme lorsqu'un musicien commente d'un « Ah ouais!?! » les paroles de Jensen). C'est le cas à la fin du troisième refrain, alors que le chanteur venait de terminer un refrain introspectif commentant l'éphémérité de la vie humaine, les cuivres ajoutent une note comique pour alléger l'ensemble. L'aspect ludique permet ainsi de moduler les aspects plus sérieux. Il est possible de s'amuser de toute chose, semblent rappeler voix et instruments à ces moments, de traiter de sujets sérieux sans perdre le sens de l'humour, fut-il cynique.

D'autres chansons de Jensen affichent un traitement ludique, du rire qui retentit au début de « La Boucherie⁶⁸ », sur le premier album, *Au pied de la lettre*, à la chanson du troisième album intitulée justement « Rions⁶⁹ ». Souvent, ce rire est mêlé à des sentiments négatifs, comme la tristesse ou l'angoisse : dans « La Boucherie », par exemple, le chanteur craint la cruauté des employés de la boucherie locale et le rire qui le précède semble être celui de la bouchère, rire que l'on interprète a posteriori comme un rire de cruauté. Dans la chanson « Rions », le chanteur énumère des situations dans lesquelles il a ri. Aux situations plus triviales s'ajoutent des rires coupables (« J'ai ri quand les tours⁷⁰ se sont écroulées »), des rires redoutables (« j'ai ri avec un fusil à la main »), des rires angoissés (« J'ai ri en voyant qu'rien n'avait de sens / J'ai ri en comprenant l'sens de la vie »), des rires méchants (« J'ai ri en cassant des œufs sur les gens »), des rires intéressés (« J'ai ri en amassant du capital⁷¹ »). Le refrain lie encore plus étroitement rire et larmes :

« J'ai pleuré de rire, j'ai ri à en pleurer » et évoque la possibilité que le rire soit le propre

⁶⁸ Jensen, Tomás. 2000. *Op. cit.*

⁶⁹ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

⁷⁰ Il s'agit très probablement ici des tours du World Trade Center, qui se sont effondrées à la suite d'une attaque terroriste le 11 septembre 2001.

⁷¹ Il pourrait s'agir ici tant de capital symbolique (renommée de Jensen) que de capital financier (les revenus que ses disques ont générés).

de l'homme, invitant l'auditeur à rire « pour se faire une beauté », donc pour racheter les moins bonnes actions, pour maquiller ses intentions et parer de ludisme toute situation. La mort n'est jamais bien loin, et le refrain de cette chanson se termine sur : « Rira bien qui mourira le dernier ». La faute volontaire met davantage l'accent, mais d'une façon comique, sur le fait que la mort met un terme à tout, incluant le rire. Un autre aspect que peut revêtir le ludisme chez Jensen est la multiplication des jeux de mots, ce qui a souvent pour effet de multiplier les lectures du sens de la chanson. Tel est le cas, notamment, de la chanson « Plus un radis⁷² », dans laquelle le parolier décline, avec moult comparaisons et métaphores alimentaires, sa situation économique peu reluisante. Un rire est également inclus dans cette chanson, lorsque le chanteur s'exclame : « Est-ce les gens chrétiens qui rendent l'argent divin ? / Non non non les Jean Chrétien ne rendent rien », donnant à cet endroit une dimension politique aux jeux de mots qui foisonnent dans la chanson. Les instruments peuvent également se mettre à contribution pour relancer le ludisme des chansons. C'est le cas ponctuellement à de nombreux endroits, et de façon plus notoire dans la chanson « Le coin de la rue », pendant laquelle l'un des instrumentistes se sert de percussions vocales inusitées tout au long de la chanson au thème trivial, soit les conditions météorologiques. Le type de voix que le chanteur utilise à certains moments peut aussi relever d'une interprétation ludique, par exemple lorsqu'elle se fait nasillarde (comme dans « Le Cortège⁷³ ») ou gonflée tout en roulant les « r » (comme dans le début de la chanson « La Boucherie »). Ainsi, ce sont tous les éléments de la chanson qui, à certains moments, connotent le ludisme et colorent tous les messages, même les plus sombres, d'une certaine joie de vivre.

⁷² Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

⁷³ *Ibid.*

Ironie

Ludisme et ironie sont deux composantes de l'humour. Elles se distinguent en cela que le ludisme est le fait de vouloir jouer avec toute chose (le langage, la voix, l'instrumentation), et que l'ironie est davantage railleuse, provoquant l'humour moins par le jeu dans une attitude désinvolte que par les antiphrases et les moqueries⁷⁴. Leur distinction n'est cependant pas toujours limpide. Aussi, dans la chanson « C'est pas nouveau », le solo de guitare inclus dans le pont musical est-il davantage ludique, le guitariste semblant s'amuser à faire du bruit et à faire résonner cette distorsion, par jeu, ou est-il plutôt ironique, le guitariste raillant le conventionnel solo de guitare rock du « bridge » en évinçant volontairement la dextérité? Heureusement, d'autres exemples sont plus facilement identifiables, telle la manière dont le parolier assimile Che Guevara à Sylvester Stallone, qui peut être hors de tout doute qualifiée d'ironique. En effet, en aplanissant les différences fondamentales entre le personnage historique et l'acteur hollywoodien, le chanteur réduit plus ou moins le héros révolutionnaire de l'Amérique latine à un monsieur muscle patriotique. Plusieurs autres paroles de la chanson sont ainsi des phrases qui affirment quelque chose pour montrer son énormité et démontrer, *a contrario*, le bien-fondé de l'envers de l'énoncé ou d'autres significations et nuances. Deux autres situations, notamment, sont ainsi décrites d'un point de vue ironique dans la chanson : les relations politiques et le sens de la vie. Dans le premier couplet, le chanteur évoque la simplicité de recourir à l'économie en temps de crise, pour entre autres

⁷⁴ Pierre Schoentjes illustre cette différenciation par les conseils de Max Jacob : « Pas d'ironie ! Elle vous dessèche et dessèche la victime ; l'humour est bien différent : c'est une étincelle qui voile vos émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse. [...] L'humour est attendri et charmant. ». Jacob, Max, cité par Pierre Schoentjes. 2001. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », p. 137.

« remettre le monde à sa place » : on sent qu'il s'agit d'une critique de la politique simpliste, des guerres stratégiques et des restrictions aux manifestations. De la même manière, dans le dernier couplet, le parolier indique qu'on « ne meurt pas pour rien » si on engraisse les jardins des maîtres qui le resteront pour l'éternité par l'entremise de leur progéniture. À cet endroit encore, il est juste de penser que le parolier veut précisément faire entendre que le système profite à ceux qui naissent dans la bonne famille, s'appuyant ainsi sur une injustice fondamentale.

D'autres chansons du répertoire sont aussi pleines d'antiphrases, mais une seule est construite tout entière sur cette figure de style : « J'ai gravi les collines d'Athènes⁷⁵ ». Le chanteur est alors un personnage vantard, fat et prétentieux qui a voyagé, mais qui a aussi une attitude désinvolte et irrévérencieuse à l'égard des symboles de culture. Il se vante, par exemple, d'avoir « pissé sur des pierres anciennes », d'avoir « bouffé un MacDo sur l'île du Triton » et d'avoir « lu tout Marcel Prout [sic] résumé par [son] chien ». Il est aussi très fier d'avoir « un avis sur tout », énumérant nombre de traités et de phénomènes de société importants (la mondialisation, les accords du Pérou, l'ONU, le sommet à Kyoto, le sommet à Rio, les accords du GATT, l'OTAN, le Watergate, le Koweït et l'Irak), mais se gardant bien d'esquisser la moindre ligne d'opinion... Un autre procédé ironique est celui d'inclure à la liste un élément beaucoup plus trivial (les sitcoms), venant relativiser l'importance de tous les autres sujets « sérieux ». Cette attitude qu'affiche le chanteur montre les revers de la mondialisation, qui permet entre autres aux êtres humains de voyager plus facilement, ouvrant les frontières des pays à des gens irrespectueux des lieux, inconscients de leur chance. La finale de la chanson permet de lier ce chanteur irrévérencieux au personnage de M. Cigare, celui dont les idées

⁷⁵ Jensen, Tomás. 2000. *Op. cit.*

représentent l'enfer pour le chanteur de la pièce à laquelle il donne son titre. Lui aussi possède « des enfers blindés », qu'il oppose aux « paradis en pagne » de l'auditeur. Ces paradis simples et exotiques rappellent l'idéal de vie qu'évoque Jensen dans plusieurs autres chansons, soit une vie improductive, riante et dansante, ce qui confirme que le « je » employé dans cette chanson ne peut directement être rapporté à l'auteur. « Je m'en vais au Diable⁷⁶ » est une chanson du même acabit, où le chanteur décide de faire affaire avec le Diable, car « son entreprise marche bien »... même si cela signifie de mener des gens à une mort atroce.

Ainsi, ludisme et ironie font partie des moyens humoristiques (tant au niveau du texte que de l'interprétation ou de la musique) pour apprécier la vie malgré les diables du capitalisme. Ils servent aussi parfois à démasquer des attitudes néfastes ou impropres, et en cela, le rire de Jensen (on pourrait même généraliser : le rire manifestif) est plus qu'un simple rire superficiel ; par des jeux de mots habiles, par des antiphrases acides, il agit comme un éveilleur de consciences.

Interculturalisme

L'interculturalisme est une caractéristique qui, comme les catégories précédentes, lie plus directement chacune des composantes de la chanson, tant la musique que le texte, pour ne nommer que celles-là. Qu'est-ce que l'interculturalisme? Il existe plusieurs mots pour désigner le mélange de cultures, dont multiculturalisme et interculturalisme. Les deux ne décrivent pas tout à même le même modèle de mélange, aussi est-il pertinent d'effectuer ici une petite distinction qui ne rendra certes pas compte de la complexité de ces concepts, mais qui permettra du moins de comprendre l'usage qui en est fait ici. La

⁷⁶ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

conception circonscrite ici s'inspire directement des réflexions de Robert Vachon⁷⁷, mais d'autres acceptions sont possibles et parentes, comme celle, abondamment citée, de Gérard Bouchard et Charles Taylor⁷⁸. L'interculturalisme, ou pluralisme culturel, est une attitude d'acceptation des cultures en reconnaissance de leurs différences, voire de leur non-compatibilité et s'oppose ainsi à une hiérarchisation de ces cultures ou un aplanissement des différences. On parle d'interculturalité puisqu'il y a un dialogue entre les cultures (sans qu'on réduise non plus la culture à une identité étatique, une ethnie ou une nationalité), une interconnexion « sans tomber dans l'homogénéité, le dénominateur commun, l'unité de métissage ou l'inclusivisme⁷⁹ » et une harmonie organique et créatrice qui est possible « dans et à cause des différences culturelles⁸⁰ ». L'unité culturelle n'est donc pas, en soi, un idéal indispensable à l'interculturalisme. Ce dernier est une façon d'appréhender la culture qui admet aussi que plusieurs cultures peuvent cohabiter à l'intérieur même de chaque personne, sans qu'une d'elles soit considérée comme dominante.

Concrètement, dans « C'est pas nouveau », on remarque plus facilement l'interculturalisme par la diversité des rythmes et la tension créatrice qui naît de leurs différences juxtaposées, mais elle est présente tant sous cette forme que sous une forme plus subtile et plus profonde. Le pont musical de la chanson est d'abord un excellent

⁷⁷ Robert Vachon a été directeur de l'Institut Interculturel de Montréal, un organisme de recherche-action sur le rapprochement interreligieux, interculturel et interracial, de 1970 à 1979. Il est aussi professeur d'éthique, de philosophie et de sociologie.

⁷⁸ http://www.radio-canada.ca/nouvelles/National/2008/06/10/003-bouchard_reax.shtml

⁷⁹ Vachon définit plus loin l'inclusivisme comme « une culture qui s'arrogerait le droit d'assigner à chaque culture autre, sa place à l'intérieur d'une culture globale ».

⁸⁰ Vachon, Robert. « Le mythe émergent du pluralisme culturel et de l'interculturalisme de la réalité », conférence donnée au séminaire I *Pluralisme et Société. Discours alternatifs à la culture dominante*, organisé par l'Institut Interculturel de Montréal, le 15 février 1997 et disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.dhdi.free.fr/recherches/horizonsinterculturels/articles/vachonpluralism.htm>. Consulté en ligne le 24 août 2009.

exemple de la dynamique interculturelle, dans lequel la valse, même brisée et atypique, vient dialoguer avec le jazz et même une parodie de hard rock. Aucune de ces influences musicales n'est englobée par l'autre, et il en résulte une tension qui rejoint la tension structurante de la chanson, au sens où celle du pont musical est à l'image de la tension qui fait coexister joie et défaitisme cynique toute la chanson durant, dans chacune de ses composantes. C'est un signe de pluralisme culturel, car ces deux attitudes face à la belligérance cohabitent en symbiose dans la chanson sans que l'une ne domine l'autre. Il faut aussi se rappeler que la culture transcende ce que l'on nomme parfois ce petit ensemble restreint à un « secteur » bien mince (artistique, principalement), et peu représentatif du « mode intégral de vie, d'être et d'agir⁸¹ » que la culture acquiert dans son sens fort. C'est pourquoi de telles attitudes sont parties intégrantes de la culture de Jensen, de sa vision du monde, de son pluralisme individuel, au sens où Jensen lui-même est traversé par plusieurs cultures sans qu'elles ne soient réductibles à un métissage unificateur et simpliste.

Ces mêmes exemples d'interculturalisme se retrouvent dans plusieurs autres chansons de Jensen, dans lesquelles cohabitent rock, chanson d'inspiration française, québécoise ou autre, jazz, samba, cha-cha-cha, musiques folkloriques aux sonorités tziganes, balkanes, etc. La part très grande que prennent les musiciens – eux-mêmes d'origines variées – aux arrangements et à la mise en musique du texte peut expliquer cette grande pluralité musicale.

Une autre manifestation d'interculturalisme courante dans l'œuvre de l'auteur-compositeur-interprète est le plurilinguisme. Que ce moyen serve à tenter de traduire une réalité dans une autre langue, avec les concepts d'une autre façon d'appréhender le monde

⁸¹ Vachon, *loc. cit.*

(ce qui est connu sous l'adage « traduttore traditore »), ou que les paroles en une langue viennent compléter des paroles d'une autre langue, comme si chacune servait à décrire des réalités essentiellement différentes, toutes les variations plurilingues chez Jensen procèdent d'une attitude interculturelle. La chanson « Mundo », en plus de profiter d'une variété de rythmes de cultures différentes, fait se mélanger les langues (français, espagnol et portugais) selon toutes sortes de géométries. La chanson commence par une occurrence du refrain, une sorte de diptyque linguistique, faisant se succéder français et espagnol. Puis, les couplets s'enchaînent, d'abord plutôt en français, mais avec des insertions en espagnol, puis de plus en plus en portugais, la structure linguistique de la chanson faisant vraiment dialoguer ces différentes langues l'une avec l'autre. « Moins on en sait, mieux c'est », énonce d'abord le chanteur, cachant une antiphrase qui s'interprète mieux à la lumière de son complément hispanique : « La mentira no cuesta nada y más grande más lucrativa⁸² ». Le parallèle entre le savoir et le mensonge laisse à penser que la chanson traite notamment de la désinformation. Les couplets français concernent d'ailleurs ce que l'information juste et adéquate amènerait comme changement dans les comportements et les attitudes des gens. Ceux en espagnol dénoncent le rôle des policiers, qui entretiennent les mensonges et les obligations sans explication. Ces couplets reprennent le même modèle pour changer de perspective et dire que la vie est complice, elle, des consciences et des chansons sans explication. Le titre, lui, est tiré des couplets en portugais et fait référence au « mouvement momentané du monde » que l'on doit tenter de comprendre et qui semble avoir partie liée à l'altermondialisation. Au-delà même du message contenu dans le texte, de la musique et de l'interprétation, le choix de la langue dans lequel est livré le message importe et, dans ce contexte, fournit véritablement un cadre dialogique,

⁸² Traduction libre : « Le mensonge ne coûte rien et plus il est grand, plus il est lucratif. »

une sorte de métaphore de l'union et du partage de différentes cultures dominées des continents américains. C'est ce que fait l'interculturel : il co-présente des éléments de cultures différentes, dans une harmonie sans métissage, mais non sans tension.

Mort

Dans la majorité des cas, c'est à la Faucheuse que Jensen donne le dernier mot, ce que la formule du refrain de « Rions » exprime bien : « Rira bien qui mourira le dernier ». Le parolier peut alors souhaiter mettre de l'avant une dimension philosophique (« Le Vent du Nord »), dramatique (« Pour la peine ») ou spectaculaire (« Monsieur ») de la chanson. Après tout, comme Jensen l'énonce dans la chute de « L'échapper belle » :

T'auras beau préparer ta fin
Elle te surprendra c'est certain

« C'est pas nouveau » constitue l'un des cas d'exception, alors qu'elle laisse entrevoir la progéniture des puissants qui défie la mort. Seule « Un seul à la fois » relativise la mort sur un registre amoureux, alors que le chanteur imagine sa vie dans l'au-delà, à la recherche de son amour. Dans « Demain j'm'en vais au Diable », c'est véritablement sur le registre comique que les escrocs vivants capitalisent sur leurs futures basses actions en Enfer. Mais, pour l'essentiel et pour citer Jensen,

C'est pour chacun le même sort
On passe de bâbord à tribord
Et je suivrai le Vent du Nord
Lorsqu'il emportera mon corps
Rien ne l'arrêtera
À l'heure du trépas⁸³

Conclusion

⁸³ Jensen, Tomás. 2000. « Le Vent du Nord », *Op. cit.*

Chacune des catégories énoncées ci-haut, qu'elle soit de l'ordre de la thématique (critique du pouvoir, parti pris écologiste et féministe, valorisation d'un mode de vie alternatif, mort), de la forme (humour, ironie) ou de leur synthèse (interculturalisme), a été étayée par des exemples tirés des chansons de Tomás Jensen. Cela pourrait donner au lecteur une fausse impression que le travail effectué concernait uniquement la poétique chansonniers de cet auteur-compositeur-interprète. Or, il n'en est rien. Deux remarques s'imposent ici.

La première est que les catégories énumérées formulent la première hypothèse de définition de la manifestivité : soit un style musical qui, par chacune de ses composantes, intègre des éléments à la fois festifs et militants selon une certaine configuration. De nombreux groupes et auteurs-compositeurs-interprètes du tournant des années 2000 peuvent se classer sous cette étiquette. Même si l'on se restreint à l'univers de la francophonie, la liste est longue sans même prétendre à l'exhaustivité : Aut'chose, Babylon Circus, la Balconade, Bénabar, Bérurier Noir, la Chango Family, Colectivo, les Colocs, les Cowboys Fringants, Debout sur le zinc, Dobacaracol, les Goules, les Hurlements d'Léo, Ivy & Reggie, LéOparleur, Loco Locass, Manouche, Manu Chao, Mes Aïeux, Mononc'Serge, les Négresses Vertes, les Ogres de Barback, Oztara, Pépé et sa guitare, Polémil bazar, la Rue Kétanou, Sanseverino, les Têtes raides, La Tordue, Tryo, Zebda... Certes, Jensen exploite à sa façon ces traits stylistiques pour former sa propre poétique, mais les poétiques uniques et parentes de tous ces artistes forment un style commun que l'on nommera « manifestivité », pour l'union de la manifestation et de la festivité, dont la dénomination doit énormément au titre du premier album de Loco Locass, *Manifestif*. On aura l'occasion d'élargir la problématique à quelques-uns de ces groupes dans le troisième chapitre.

La seconde remarque que je ferai ici est que les chansons militantes de Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs se font plutôt minoritaires au sein de leur production ou, à tout le moins, relativistes. Les thématiques que le parolier aborde sont plutôt multiples et la manière de les aborder varie également d'une chanson à l'autre. Parfois, la musique entre en contradiction par son rythme et ses sonorités avec le texte de Jensen et son débit lorsqu'il le chante. Comment se fait-il alors que Jensen est qualifié très souvent d'artiste « engagé » et de « festif » ? Peut-être est-ce parce que les médias se trouvent coupables d'une certaine réduction de l'oeuvre, réduction qui opère lorsqu'ils présentent tant les chansons que le chanteur. Le prochain chapitre en fera la démonstration.

CHAPITRE 2

« *J'haïis les révolutionnaires de salon et j'en suis* »
Tomás Jensen, « *Les abrutis*⁸⁴ »

« *Je ne crois pas que les choses aillent si mal
qu'on soit obligé de les prendre à la blague.* »
Quino, *Le club de Mafalda*, p. 8.

Qu'est-ce qu'une posture?

Jérôme Meizoz, dans *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*⁸⁵, développe la notion de « posture » importée par Alain Viala dans le domaine de la littérature. Alors que, pour Viala, la posture désigne uniquement la façon d'occuper une position dans le champ littéraire, Meizoz élargit le concept pour y adjoindre la dimension textuelle, ce qui permet d'analyser avec plus de flexibilité les prolongements et les contradictions au sein d'une même posture, mais aussi de repenser autrement la relation d'un auteur à son oeuvre. Cette dernière comporte ainsi des éléments de présentation de soi qui contribuent à la posture de son auteur. Meizoz spécifie que ces éléments peuvent se trouver dans ce que l'on nomme la « tonalité » d'une oeuvre. Toutefois, il faut prendre soin de ne pas confondre la personne de l'auteur et son narrateur, que l'on ait affaire ou non à une fiction. Pour éviter ce piège, l'analyse du ton employé et de certaines autres

⁸⁴ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Tomás Jensen & les Faux-Monnayeurs*, Montréal, GSI Musique, GSIC-898. 1 disque compact.

⁸⁵ Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 210 p.

dynamiques textuelles doit impérativement être remise en contexte avec l'ensemble de l'oeuvre, de l'institution et de la posture de l'artiste dans son ensemble. Meizoz, à l'instar de Bourdieu, met en garde de ne penser la posture que comme une image de soi unique et intelligible en elle-même : elle n'a de sens que comprise dans le champ, en relation avec les postures des autres écrivains de l'institution littéraire. En outre, la posture peut procéder partiellement d'une stratégie, mais elle n'est certainement pas réductible à un calcul de l'auteur. Alors que Meizoz l'utilise dans le cadre d'une étude au sujet de l'autofiction, la notion peut très facilement se transposer dans le domaine de la chanson, elle-même une forme de mise en scène ludique de soi.

La posture chansonnière se comprendrait ainsi comme la façon dont un auteur-compositeur-interprète⁸⁶ se présente dans le champ de la chanson, qui est à la rencontre de différents champs : la musique, la littérature, les pratiques culturelles populaires, les arts de la scène... La posture chansonnière serait composée également des éléments de présentation de soi présents dans son oeuvre. L'auteur-compositeur-interprète peut alors recourir à des stratégies d'identification à sa personne comme le recours à des éléments autobiographiques, à un « ton » particulier, etc. La posture tiendrait également compte du contexte socio-culturel et institutionnel dans lequel évolue l'artiste.

Le présent chapitre tentera de saisir la posture de Tomás Jensen dans toute sa complexité, en essayant d'embrasser et d'expliquer quelques-uns de ses paradoxes. Dans un premier temps, pour faire un lien avec le chapitre précédent, qui abordait une étude de l'oeuvre, il sera question de la mise en scène de soi présente dans les chansons et les

⁸⁶ Ou d'un auteur, ou d'un compositeur, ou d'un interprète, ou d'une personne qui cumulerait deux de ces fonctions ou plus. Ainsi, l'auteur-compositeur-interprète est celui dont le travail se répercute sur toutes les composantes de la chanson, et dont la personne publique est la plus complète, ou du moins qui a le potentiel d'être la plus visible.

autres dimensions des disques de l'artiste. Puis, dans un deuxième temps, on verra comment les journalistes, à partir de la source que constituent les disques et les spectacles, construisent eux aussi une certaine image de l'artiste qui contribue à sa personnalité publique, à sa posture. Dans une troisième partie, on verra Jensen endosser plus ou moins bien cette image, ce que reflètent nombre de ses commentaires recueillis dans les interviews journalistiques, et ainsi réfuter partiellement la posture qu'il a créée (et qu'on lui a imposée).

LA MISE EN SCÈNE DE SOI : CONFRONTER LES CANTEURS

Le danger de toute interprétation hâtive est de confondre le chanteur avec son énonciateur, comme dans le roman ou le récit il est dangereux de confondre auteur et narrateur. En chanson pourtant, une donnée s'ajoute au portrait : les textes ne sont pas seulement écrits, mais ils sont également réactualisés par la performance de l'interprète. Le « ton » chansonnier comporte alors ces différentes dimensions : textuelle et performée.

Différents chanteurs se côtoient dans les chansons de Jensen, ce qui donne parfois lieu à des paradoxes significatifs. Par exemple, comme le chapitre précédent l'a révélé, le message des chansons est tantôt de combattre les idéologies néolibérales et de créer une société nouvelle, tantôt de fuir et d'être le plus improductif possible, tantôt de mener des projets collectifs, tantôt d'être individualiste pour sauver sa peau.

Dans une même chanson, ces paradoxes peuvent cohabiter, dans un cas précis même structurer la chanson. Je pense ici notamment à la pièce « Les abrutis⁸⁷ ». Dans cette chanson, dont un extrait figure en exergue de ce chapitre, Jensen énumère un grand

⁸⁷ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.* Les citations qui suivent, sauf indication contraire, seront tirées de cette chanson.

nombre de ses contradictions internes : « J'haïs ceux qui se croient utiles et j'en suis ». La formulation de ces contradictions est identique, mais les objets de haine varient et passent de représentants de la réflexion et de l'action politique (« les philosophes à la p'tite semaine qui ne font que parler d'eux-mêmes », « les faux intellos de gauche qui croient tout savoir », « les anarchistes à la gomme », « les moutons qui manifestent comme s'ils allaient à la grand'messe », « les nihilistes encore vivants », etc.) à ceux d'une insouciance béate (« ceux qui vivent d'amour et d'eau fraîche », « ceux qui croient encore au Père Noël », « les amoureux de la vie », etc.) et, entre les deux, les gens qui profitent économiquement et directement du système en place sans le contester (les « gratte-sous et les menteurs » et « ceux qui s'en vont travailler »). Jensen fait ainsi partie de tous ceux qu'il nomme « ces abrutis », mais (et c'est l'essentiel du refrain), il « [s]'aime quand même », montrant par là le relativisme et l'obligeance dont on peut (plus facilement ?) faire preuve à l'égard de soi-même, malgré tout le cynisme et toute la charge contenus dans certaines des affirmations (« J'haïs les dégénérés qui croient à la grande conspiration », « J'haïs ceux qui votent par dépit qui devraient voter avec un fusil » ou, sur une note aussi cynique mais plus comique : « J'haïs la majorité des gens et j'en suis »). De toute cette haine, on dégage qu'il n'y a pas de réaction parfaite au monde dans lequel nous vivons : ceux qui le contestent sont complaisants ou hypocrites, ceux qui sont heureux sont insouciantes, ceux qui tirent leur épingle du jeu sont profiteurs. Dans sa quête d'authenticité et de cohérence (« J'essaie d'être en accord avec ce que je dis⁸⁸ », énonce-t-il en entrevue), il est intenable d'être à la fois chansonnier et militant : « S'il était un véritable militant, affirme-t-il, le chanteur prendrait les armes pour combattre aux côtés

⁸⁸ Samson, Jacques. 2002. « L'étranger en exil : Tomás Jensen fait un "Pied-de-nez" aux choses qui dérangent », *Le Soleil*, 18 mai.

des plus démunis en Tchétchénie, en Afghanistan ou encore en Irak⁸⁹ ». De ce type de contradictions vécues par Jensen naît « Les abrutis ».

La posture de Jensen dans cette chanson est ainsi de mettre à nu ces différentes parties de lui qui s'entre-détestent. Or, ce même malaise, exprimé de façon plus diffuse, est présent dans l'ensemble de son oeuvre. En effet, ses chansons présentent des attitudes différentes face au monde en général : mélancolie sentimentale, malaise social, soif de pouvoir insensible, attitude méditative et engagée dans une réflexion philosophique, humour grinçant, résignation... Ces différentes attitudes peuvent être regroupées sous différentes figures et soumises à l'analyse. Seront proposées ici quatre grandes figures : le Révolutionnaire, le Cynique, le Poète et le Chanteur. Chacune contribue à créer stylistiquement (par les textes, la voix, les instrumentations, les représentations graphiques) la posture de Jensen.

a) *Le Révolutionnaire*

Différents éléments portent à rapprocher Jensen du Révolutionnaire. Ces éléments peuvent être de nature textuelle, musicale (au sens large), ou iconographique, mais tous concourent à donner une certaine image de Jensen, une manière d'être qui le situe dans une parenté symbolique avec de grandes figures de révolutionnaires ou de chanteurs engagés.

Du côté des textes, le cas le plus probant de cette posture militante se trouve dans « El cogote⁹⁰ », dans laquelle le chanteur invite à faire danser la mafia, ses amis de la Maison blanche, les militaires, les terroristes, les intégristes... par le cou, et ainsi leur

⁸⁹ Touzin, Caroline. 2003. « Un retour aux sources pour Tomás Jensen », *Le Devoir*, 16 octobre.

⁹⁰ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

faire payer leurs méfaits. Cette idée de punition est récurrente, et Jensen en fait même son refrain :

*Hay que hacerlos bailar
Y mientras bailan
Hacerlos pagar
Hay que hacerlos bailar
Por el cogote⁹¹*

Ce grand bal des pendus fantasmé n'est pas sans rappeler l'épisode de la Terreur qui a suivi la Révolution française, lors duquel les révolutionnaires menaient à la guillotine tous ceux qui s'opposaient à leur régime et tous ceux qui représentaient auparavant le pouvoir. La violence et la cruauté des révolutionnaires, qui prétendent punir la violence et la cruauté de la monarchie, appliquent une logique douteuse dans leur exercice du pouvoir.

Pourtant, ce n'est pas qu'à la tradition française que Jensen puise lorsqu'il élabore cette chanson. En plus d'être chantée en espagnol – ce qui renvoie à une tradition révolutionnaire plus récente (de la Guerre d'Espagne au Commandant Marcos) –, elle emprunte sa forme à une danse latinoaméricaine. Comme la danse et la musique en Amérique centrale et en Amérique latine sont investies d'une forte charge sociale (pensons notamment à la capoeira, danse qui a permis aux esclaves africains au Brésil de se battre et de se révolter et qui inspire à Jensen *Saô Salvador*), le fait de reprendre certains de leurs éléments n'est pas innocent, et participe lui aussi d'une association symbolique forte avec la rébellion, la révolte sociale, la contestation.

Des cris et d'autres signes de révolte sont aussi inscrits à même les chansons de Jensen. Les moments de folie débridée qui suivent le refrain de la chanson « Les

⁹¹ Je traduis : Il faut les faire danser / Et pendant qu'ils dansent / Les faire payer / Il faut les faire danser / Par le cou.

milliardaires⁹² » sont remplis de hurlements, d'improvisations instrumentales volontairement cacophoniques, voire dissonnantes, qui infusent une forte dimension anarchique au sein même de l'univers sonore du chanteur. Dans cette chanson en particulier, là où les paroles restent relativement ingénues « Les milliardaires / À quoi ça sert ? », les défoulements sonores permettent d'exprimer le désaccord, le rejet, la colère, l'injustice par rapport à un constat social fort : les milliardaires ont beaucoup d'argent et ne s'en départissent pas pour aider les plus pauvres et ce, en dépit des manifestations bruyantes du désespoir de ceux-ci.

Divers éléments qui excèdent la seule teneur des chansons donnent également une image de Jensen comme un personnage à l'ethos révolutionnaire qui n'hésite pas à crier son sentiment d'injustice à la société. Par exemple, certaines de ses photographies promotionnelles le présentent avec des cheveux mi-longs et une casquette rétro portée à l'envers, la barbiche et la moustache taillées, très semblable à la célèbre photographie d'Ernesto Guevara, le Che de la révolution cubaine, prise par Alberto Korda. Le portrait présentant une image du chanteur aux médias et au public et définissant sa personnalité, ces choix iconiques ne sont pas innocents. Ils renvoient, dans le cas présent, à une certaine image de défi aux autorités et de position idéologique plutôt de gauche par l'association avec le héros d'origine argentine (qui est aussi la nationalité de Jensen lui-même).

Cette figure de révolutionnaire dans le domaine de la chanson pré-existe à Jensen. On pourrait lui associer le musicien et chanteur français Manu Chao, qui s'est d'abord fait connaître au sein du groupe La Mano Negra mais qui mène depuis une carrière solo. Chao, lui aussi hispanophone, lui aussi élevé sur le territoire français, voyage beaucoup

⁹² Jensen, Tomás. 2000. *Au pied de la lettre*, Montréal, [indépendant], TJ01. 1 disque compact.

en Afrique et en Amérique du Sud et soutient notamment les mouvements zapatiste et altermondialiste. Il n'engage pas particulièrement son oeuvre elle-même, mais il est considéré comme un artiste engagé, tant grâce à ses positions politiques qu'à ses actions militantes (voyages d'aide aux communautés, participation à des manifestations, etc.). Il est d'ailleurs révélateur que les Faux-Monnayeurs – mais aussi d'autres groupes de la même mouvance comme les Colocs ou la Chango Family – doivent beaucoup de leur éclectisme musical à l'influence de la Mano Negra.

Ceci dit, si Jensen ne dédaigne pas prendre la pose du Che, il n'en reste pas moins qu'il sourit davantage sur sa propre photo que ne le fait le célèbre révolutionnaire, ce qui laisse entrevoir d'autres facettes de la personnalité du chanteur.

b) *Le Cynique*

De fait, la figure du Révolutionnaire est en conflit constant dans l'oeuvre de Jensen avec celle du Cynique. Le Cynique, qui prend tour à tour une attitude résignée, démissionnaire ou simplement ironique, occupe une large part de la production de Jensen, tant textuellement que musicalement.

Du côté de la résignation, des chansons comme « C'est pas nouveau⁹³ » ou « Le cha-cha des bourreaux⁹⁴ » dépeignent un monde si stigmatisé par l'ordre patriarcal et une classe politique omnipotente que les questions des philosophes ou les contestations révolutionnaires n'ont que peu d'effet, ce qui engendre une apparente capitulation. « Le cha-cha des bourreaux » contient cependant une charge très critique car, lorsque certaines chansons de Jensen invitent à rire et à danser pour combattre l'ordre social, celle-ci

⁹³ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

montre l'autre côté de la médaille : soit lorsque ce sont les gouvernements qui autorisent la danse (« au bout d'une corde » ou « sur des chaises ») et que les individus, par leur silence, se montrent complices de cet ordre homicide. Cette violence étatisée engendre colère et désir de réplique, tel que dans la chanson « El cogote » et ses fantômes de pendaison vengeresse. Comme on l'a vu au premier chapitre, « C'est pas nouveau » exprime la difficulté de sortir les gens de façons de faire si enracinées qu'elles en paraissent naturelles. Dans cette chanson, même la mort n'arrive pas à combler les inéquités : les morts iront engraisser les jardins des puissants. Ces contacts pessimistes mènent à une attitude démissionnaire. Dans « Plus un radis⁹⁵ », Jensen se montre ainsi très critique envers ses semblables : « Non non non / Le genre humain / Ne rendra rien » comme avec lui-même : « Je serais radin / Avec des dollars plein les mains », faisant preuve de pessimisme par rapport aux qualités humaines et à la dégradation des rapports sociaux lorsque l'argent entre en ligne de compte.

Le procédé stylistique que Jensen utilise le plus pour relativiser ses positions et tourner en dérision tous les discours est l'ironie. Ses chansons en sont truffées. Cet humour corrosif vise surtout à mettre en lumière les contradictions idéologiques d'une personne représentative d'un groupe social donné. Dans la chanson « J'ai gravi les collines d'Athènes⁹⁶ », le chanteur profite de la mondialisation et de ses connaissances sur le monde pour finalement démontrer son irrespect des autres cultures, sa supposée suprématie d'Occidental : « J'ai gavé de peanuts le macaque du zoo / Et j'ai pris des photos des indiens Navajos ». Par cette chanson, l'auteur invite ses auditeurs à se questionner eux-mêmes sur leur propre rapport à la mondialisation. Par cette ironie, il

⁹⁵ Jensen, Tomás. 2002. *Pied-de-nez*, Montréal, Zone 3, ZCD1010. 1 disque compact.

⁹⁶ Jensen, Tomás. 2000. *Op. cit.*

invite à voir les paradoxes de la mondialisation et le profit matériel et idéologique qu'en retire une certaine frange aisée et scolarisée de la population, dont lui-même fait partie. En effet, la posture internationaliste qui est la sienne lui apporte des bénéfices symboliques et matériels non négligeables qu'il met en cause par cette auto-dérision.

Cette ironie ne s'applique pas qu'aux paroles des chansons et contamine également les mélodies et les arrangements dans des sortes de parodies musicales. On a vu ce trait stylistique au premier chapitre dans l'analyse du solo de guitare de la chanson « C'est pas nouveau ». Un autre exemple se trouve dans la chanson « J'ai plus un radis » : tout de suite après une flèche décochée à l'endroit du premier ministre canadien de l'époque (Jean Chrétien), le chanteur rit dans une descente mélodique que les instrumentistes suivent et exagèrent dans un pont musical qui sert à repartir de plus belle vers le couplet suivant. Ce cynisme musical fonctionne de pair avec ce qui est exprimé linguistiquement et même iconographiquement, lorsque Jensen place un personnage faisant un pied de nez sur la pochette de son deuxième album.

La figure du Cynique n'est pas non plus une création de Jensen. Boris Vian peut être compris comme un exemple du genre. Dans « Les joyeux bouchers⁹⁷ », le chanteur exprime une vision très sombre et très violente de la nature humaine dans une posture semblable à celle de Jensen. Vian fait d'ailleurs un usage récurrent de l'apport festif du jazz pour sous-tendre des paroles plus grinçantes, un procédé souvent repris par Jensen et son groupe. Au Québec, Plume Latraverse exprime particulièrement bien aussi cette figure, investissant l'aspect grotesque du cynique en incluant, par exemple, des bruits de chasse d'eau dans ses chansons.

Le Cynique est donc celui qui n'a pas confiance en un avenir meilleur, et qui très

⁹⁷ Vian, Boris. 2001 [1955-1956]. *Boris Vian*, [s.l.], Philips, 536 164-2 Philips. 1 disque compact.

souvent fait passer son message par l'humour, selon le mot « mieux vaut en rire qu'en pleurer ». Or, une telle posture représente souvent une forme de compensation pour une sensibilité blessée, ce qui nous mène à un autre aspect du personnage de Jensen.

c) *Le Poète*

Hors de la dialectique mouvementée entre le Révolutionnaire et le Cynique se trouve la posture du Poète. Cette figure est celle de l'observateur posé, méditatif, sensible. C'est un peu aussi le philosophe qui réfléchit, qui pense, qui soulève des questions et ne prétend pas avoir de réponses absolues. Cette posture rivalise d'importance avec les autres précédemment citées.

« De la main⁹⁸ » est un bon exemple de cette observation et de l'imprégnation dans le moment qu'elle suscite. Cette chanson, plutôt méditative, décrit un lieu idyllique et une atmosphère qui favorise le repos :

*Le temps
Pendant
Un court laps de temps
S'étend
Attend
Tente
Le coup de l'éternité
Du moment*

D'autres éléments que le texte favorisent cet arrêt salutaire. La voix de Jensen s'y fait très douce, parfois près du parlé-chanté, parfois en voix de fausset, avec quelques notes graves qui se présentent sur un mode feutré. L'instrumentation de cette pièce est aussi réduite à un minimum, ce qui permet une écoute plus soutenue et plus approfondie. L'insertion d'un rythme de tablas, notamment, permet de relayer musicalement l'aspect

⁹⁸ Jensen, Tomás. 2002. *Op. cit.*

méditatif contenu dans les paroles. En effet, cet instrument, associé de près aux danses sacrées indiennes nommées *kathak*, conserve un caractère spirituel même dans ses déracinements vers la musique occidentale. Les tablas, mêlés à la clarinette basse, aux clochettes et à la guitare acoustique convoquent une expérience musicale caractérisée par la douceur et l'imprégnation dans le moment.

Comme on peut le voir, Jensen assume une certaine sensibilité, qu'il met aussi en scène dans les quelques chansons d'amour de son répertoire. Dans « Un seul à la fois⁹⁹ », par exemple, il n'hésite pas à avouer ses erreurs et à montrer son regret.

*Je n'ai pas voulu
Plonger dans ton coeur
Plonger dans tes yeux
Je m'en vais, je m'en veux*

Le visage qu'il montre est celui d'un homme tourmenté par ses erreurs passées, à la recherche d'une sorte de rédemption par les rêves et autres moyens spirituels. Le titre de la chanson provient d'ailleurs d'un aboutissement probable de cette quête : alors que le poète s'imagine passer l'éternité à chercher la femme aimée au paradis, il considère aussi la possibilité de ne jamais la trouver, ce qui évoque la réflexion suivante : « Nous serons deux mon coeur / Mais un seul à la fois ». Le poète se sert de la chanson pour réfléchir aux événements, et y épanche ainsi ses sentiments (même si ceux-ci paraissent découler d'un manque d'engagement premier) tout en affichant sa vulnérabilité¹⁰⁰.

De façon générale, le chanteur n'hésite pas à se faire philosophe dans ses chansons, mettant à profit certaines des réflexions qu'il a pu avoir au cours de sa

⁹⁹ Jensen, 2000. *Op. cit.*

¹⁰⁰ Le manque d'engagement amoureux serait-il à la source d'une fuite en avant que constituerait l'engagement militant ? Le fait que ces deux modalités de l'engagement – l'engagement privé dans l'intimité du couple et l'engagement social de la contestation politique – cohabitent dans les chansons de Jensen, mais ne sont pas investies de la même façon, semble un paradoxe intéressant et signifiant que l'on pourra analyser davantage à la lumière de la réaction journalistique face à l'oeuvre de Jensen.

formation en anthropologie. Cette perspective est en filigrane de nombreuses chansons, et parfois elle en est le centre. Cette attitude philosophique le mène entre autres à une vision de la vie près de la nature et des besoins primaires de chacun, comme la chanson « Hoy¹⁰¹ » le laisse entrevoir. Dans cette chanson, le chanteur tire parti du passage de la pluie en se faisant de la « bonne soupe », en la laissant laver ses cheveux, sa vaisselle, et chanter sur le toit. La pluie n'est pas que bonne, et dans ses excès elle inonde l'appartement et emporte des biens, mais au moins elle ne discrimine pas entre riches et pauvres. Par ces effets de texte, Jensen trace un portrait de sa vie au gré des éléments, volontairement simple¹⁰². Il soulève des questions concernant la vie, concernant les choses que l'on ne peut contrôler, et tente, à l'aide de son sens de l'observation et de ses facultés intellectuelles, de formuler une réponse qui soit cohérente avec sa sensibilité.

Quelques éléments iconographiques relaient cette posture de poète. En particulier dans le livret de paroles du premier album, Jensen se dessine lui-même « au pied de la lettre » : sur la pochette, un personnage portant guitare et sombrero (rappelons que Jensen est aussi guitariste et que le sombrero peut connoter ses origines latinoaméricaines) fait face à une immense enveloppe avec sceau de la poste. Cette posture graphique illustre un rapport de l'écrivain à l'écrit, et ici avec un genre littéraire de l'intime, l'épistolaire, où Jensen n'est pas en position de force. Le même type de rapport est repris dans le livret de paroles lui-même, et alors Jensen se trouve devant un immense « L » majuscule. Cette posture relaie la première, car elle instaure bien un rapport dans lequel le langage et ses matériaux (les lettres) sont beaucoup plus imposants que lui. De plus, si on s'intéresse aux

¹⁰¹ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Op. cit.*

¹⁰² Cette attitude peut être reliée au succès qu'a, dans les milieux militants, la pensée de Serge Mongeau. En effet, l'essai *La simplicité volontaire*, d'abord paru en 1985 chez Québec/Amérique a été réédité en 1998 aux éditions Écosociété.

signifiés de la représentation, la deuxième image exprime aussi la sensibilité amoureuse du poète, car ce « il » se trouve devant un « L » (elle) qui le domine complètement, devant lequel (laquelle) il semble démuné.

D'autres artistes représentent bien cette figure du poète qui demeure, il est vrai, fondamentale au genre de la chanson à texte. En Europe, les exemples de Jacques Brel ou de Léo Ferré (celui, plus tardif, de « Avec le temps¹⁰³ ») viennent spontanément à l'esprit, à cause de leur sensibilité aux détails de la vie comme à ses grandes questions épineuses. Daniel Bélanger, au Québec, mène sa carrière en respectant les grands principes qui sous-tendent cette figure.

Les parallèles qui sont ici créés avec des figures pré-existantes ne visent nullement à cantonner les artistes dans des catégories simplistes et étanches. Il s'agit plutôt de comprendre comment les parcours sont éclairés par des choix esthétiques et promotionnels qui doivent être donnés à lire au public. D'ailleurs, le parcours de Jensen lui-même se comprend aisément lorsqu'on analyse les tensions qui caractérisent la cohabitation de ces différentes figures qu'il emprunte tour à tour, ou tout à la fois.

Le Chanteur

Une ultime posture naît de la synthèse des différentes attitudes qui ont été regroupées dans les trois figures retenues. C'est celle du chanteur qui essaie d'assumer toutes ces parties d'être qui le composent. Un retour sur la chanson « Les abrutis » s'impose, car elle est la cristallisation de ces postures revendiquées tout à la fois, et elle apparaît mieux telle qu'éclairée par l'analyse des postures du Révolutionnaire, du Cynique et du Poète.

¹⁰³ Ferré, Léo. 2003 [1990]. *Léo chante Ferré*, [s.l.], Barclay/Universal Music, 8419192, 8419202 et 8419212 Barclay/Universal Music, 2 disques compacts.

Toutes ces attitudes se trouvent représentées dans la chanson, du Poète (« ceux qui vivent d'amour et d'eau fraîche ») au Révolutionnaire (« les anarchistes à la gomme qui croient pouvoir être autonomes ») en passant par le Cynique (« les nihilistes encore vivants ») et toutes leurs nuances. Cette dernière figure (le Cynique) est d'autant plus présente qu'elle structure la chanson en délégitimant à l'avance toutes ces attitudes, tous ces comportements. Un grand nombre des critiques vont à l'encontre des « révolutionnaires de salon », ces « faux intellos de gauche » « qui ne font que parler d'eux-mêmes ». Autant les idéaux qu'ils portent sont signifiants et amènent l'adhésion du Chanteur (« et j'en suis », répète-t-il à tout coup), autant semble-t-il conscient du pouvoir d'action limité qu'il a. On ne fait pas une révolution à soi tout seul, les enjeux des grands problèmes contemporains sont mondiaux, l'ordre social est déterminé par des gouvernements capitalistes soutenus par des organisations capitalistes (le Fonds monétaire international) et agir localement semble de peu d'effet valide, valable, efficace dans l'immédiat pour offrir un contrepoids à cet état des choses. Le Chanteur a cette envolée révolutionnaire qui le pousse à se révolter contre l'écart entre les riches et les pauvres, contre les abus de pouvoir, mais il est confronté à quelques réalités que sa connaissance de l'histoire et son sens de l'observation ne lui permettent pas d'ignorer : le Che est récupéré par les industries mercantiles, la réforme des gouvernements à long terme peut être plus durable que des révolutions qui ne font que remplacer un pouvoir par un autre, l'idéologie communiste a effectivement généré un régime de terreur...

L'oeuvre naît ainsi de la contradiction qu'amènent tous ces idéaux, toutes ces impossibilités, tous ces questionnements sans réponse unique. Répondant aux paroles mouvementées, les musiques et les styles dans lesquels s'assoient les chansons se révèlent

eux aussi des plus variés : free jazz, salsa, rock, chanson française, spoken-word, etc. Conséquemment, le choix des instruments suit la vaste gamme des répertoires investis. La complexité de la personnalité qu'il offre à lire au public fait la particularité de Jensen en tant que chanteur. Il se rapproche en cela des Colocs de ce monde, de ces groupes hybrides qui osent présenter différentes facettes à la fois¹⁰⁴.

Malgré cette diversité assumée, la couverture médiatique de Tomás Jensen met l'accent surtout sur deux aspects : la figure du Révolutionnaire, principale, et celle du Cynique, par l'importance accordée à l'aspect festif des jeux de mots du chanteur et de ses influences musicales. Voyons donc maintenant comment cette tension est perçue d'un regard extérieur au chanteur, soit par la critique journalistique.

LA CRITIQUE JOURNALISTIQUE

Comment Jensen est-il perçu dans les médias ? La question est pertinente, notamment parce que les journalistes effectuent un relai de la posture qu'affiche Jensen. Dans certains cas leur écriture, plus ou moins teintée du contenu des communiqués de presse, peut perversément effectuer un relais direct de ceux-ci. Dans d'autres cas, les critiques décortiquent ce qu'il perçoivent du disque et interprètent à leur façon les choix tant esthétiques qu'éthiques des artistes. Plus généralement, les articles diffusent des éléments du discours direct des artistes (dans le cas d'entrevues, par exemple) comme des jugements originaux sur ces discours. Dans l'optique de cette recherche, je considérerai que les citations de Jensen relèvent partiellement de la posture telle que construite par la critique journalistique, puisque les auteurs des articles opèrent certains choix dans les

¹⁰⁴ On y reviendra au chapitre suivant lorsqu'il sera question notamment de la tension entre une figure principale et individuée (généralement le chanteur) et le groupe.

propos de l'artiste et, dans une certaine mesure, appuient leurs propres interprétations de ces paroles.

Pour cette partie de la recherche, j'ai choisi trente-trois articles provenant de sources diverses (*Le Devoir*, *Le Droit*, *La Presse*, *Le Soleil*, *Voir*), toutes francophones et québécoises. Les publications sont en majorité des quotidiens généralistes : *La Presse* (treize articles), *Le Soleil* (neuf articles), *Le Devoir* (cinq articles), *Le Droit* (deux articles). Une seule est un hebdomadaire, de surcroît spécialisé dans le domaine culturel, *Voir* (quatre articles). Ces sources sont basées à Montréal, sauf dans le cas des journaux de Québec (*Le Soleil*) et de Gatineau (*Le Droit*). Une grande proportion appartient à Gesca (toutes sauf *Le Devoir*, qui est un journal indépendant, et *Voir*, qui appartient à Communications Voir Inc.), mais on y retrouve tout de même les points de vue d'au moins dix-huit personnes différentes, ce qui garantit des lignes éditoriales assez variées. Les articles ont été sélectionnés en fonction de leur pertinence par rapport à Jensen (calculée selon un ratio entre le nombre de mots et le nombre de fois où les mots « Tomás Jensen » apparaissent). Ont été retirés de cette sélection les articles où les informations concernant Jensen étaient uniquement objectives (par exemple les annonces de spectacle avec les seules mentions de la date et du lieu de l'événement, sans aucun commentaire sur l'artiste). Les articles se partagent entre revue de disque et de spectacle, promotion d'événements et entretiens avec l'artiste. La période de temps couverte s'échelonne du 18 mai 2000 au 3 novembre 2006, c'est-à-dire de la première occurrence de Tomás Jensen dans la presse écrite dite « professionnelle » jusqu'à la parution de son album solo qui marque pour lui une rupture : désormais, Jensen n'est plus un chanteur engagé. C'est cette période que je nomme « manifestive ».

On peut classer les qualificatifs employés par les critiques pour décrire l'auteur-compositeur-interprète selon les grandes figures énumérées plus haut. Cependant, le Révolutionnaire, le Cynique, le Poète et le Chanteur ne suffisent pas pour décrire les grands traits de la personnalité artistique de Jensen tels que perçus par les médias. J'y adjointrai donc le Nomade et le Fêtard.

a) **Le Révolutionnaire**

Dès l'une des premières entrevues que donne Jensen à *La Presse*¹⁰⁵, l'engagement, compris comme la responsabilité sociale de l'artiste, apparaît comme l'une des principales facettes de Tomás Jensen, qui influence le contenu de ses chansons. Cependant, ce n'est qu'au moment de la parution du deuxième album, *Pied-de-nez*, en mai 2002, que les journalistes utiliseront des vocables tels que « revendicateur », « engagé » (ou, citant Loco Locass, « langagé »), « contestataire », « altermondialiste » ou – ce qui semble moins s'appliquer à Jensen – « politisé ¹⁰⁶ » et même « politique » pour décrire l'artiste. On pourra soulever que les textes du deuxième album sont plus directement dénonciateurs que ceux du premier, mais je crois qu'il faudrait aussi y voir le signe que la vague altermondialiste aura pris son envol un peu plus tard, vers 2001, après que Québec eut reçu le Sommet des Amériques, son impressionnante contestation et son cortège de militaires pour en contenir les débordements. D'ailleurs, la période où cette figure est la

¹⁰⁵ Renaud, Philippe. 2000. « Les FrancoFolies de Montréal : la "nouvelle chanson" vue par ses acteurs », *La Presse*, 1^{er} août, p. B3.

¹⁰⁶ En effet, « politisé » se définit, dans *Le Petit Robert*, comme ce à quoi on a « [donné] un caractère, un rôle politique », et « politique » possède cinq sens différents réunis sous la définition « relatif à la cité, au gouvernement de l'État ». Si Jensen est politisé, il l'est au sens large, car il traite effectivement de la cité dans ses chansons, de la vie en société et, dans un ou deux traits contre Jean Chrétien ou George Bush, de son gouvernement comme tel. Cependant, à partir de combien d'occurrences de la sorte dans les textes d'un artiste peut-on le considérer comme « politisé » ? C'est pourquoi, de façon générale, je préfère parler d'artiste « engagé ».

plus importante est de 2002 à 2004, soit celle qui couvre à la fois la parution de *Pied-de-nez* et celle de *Tomás Jensen & les Faux-Monnayeurs*.

Les entrevues montrent souvent Jensen comme un homme engagé tant dans sa vie personnelle que professionnelle. En fait, les critiques choisissent souvent d'énumérer les actions militantes de Jensen, que ce soit de se rendre à son lancement à vélo, d'être le porte-voix de Greenpeace, de chanter pour envoyer une délégation québécoise à Porto Alegre, pour le Contre-Sommet des Amériques, etc. Jensen relativise souvent en rappelant que la chanson demeure une arme symbolique : « 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.¹⁰⁷ »

Les journalistes font également étalage des principales récriminations de Jensen. Quelles sont ses cibles principales à leur avis ? Le capitalisme vient au premier plan, avec treize mentions de ce point de vue (avec ses critiques des inéquités sociales, de l'argent, de la mondialisation capitaliste, de la tyrannie des marques et du marché économique), suivi du laisser-faire environnemental, avec cinq mentions, dont une qui rappelle que ces problèmes découlent au moins partiellement du capitalisme, puisque « les pires abîmeurs et pollueurs de la planète sont aussi les pires exploiters¹⁰⁸ ». Après ces deux soucis interreliés, suivent les problèmes liés au contrôle de l'information (quatre occurrences), aux politiciens malintentionnés (deux occurrences, l'une de Jean Chrétien et l'autre de George Bush), à la violence (une occurrence).

Très souvent, ces prises de position sont expliquées par le passé de Jensen. En effet, les journalistes cherchent dans la généalogie et le parcours de Jensen les sources de

¹⁰⁷ Poitras, Marie-Hélène. 2004. « Tomás Jensen : société tu l'auras pas », *Voir*, 9 septembre, p. 14.

¹⁰⁸ Tomás Jensen, cité dans Poitras, 2004. *loc. cit.*

son militantisme. Différentes données biographiques sont exploitées : le « passé argentin » de l'auteur-compositeur-interprète, le statut de réfugié politique de ses parents, son amour juvénile de la chanson « Société tu m'auras pas » de Renaud et ses études de sociologie et d'anthropologie. Jensen lui-même endosse au moins partiellement ces explications psycho-généalogiques de ses tendances révolutionnaires : « C'est bizarre, je me transforme en gamin quand il y a des manifestations, c'est peut-être en raison de mon passé argentin, mais quand il y a des manifs, je ne peux pas résister, je vais dans la mêlée¹⁰⁹ ! »

Comme Jensen le laisse transparaître dans cette dernière citation, la révolution est perçue sur le mode de la joie. Les journalistes multiplient les expressions qui mêlent joie de vivre, fête et contestation, comme on le verra lors de l'analyse de la figure du Fêtard. La joie comme modalité de l'engagement est plutôt inhabituelle, mais elle sied bien à Jensen, qui a, au sein de la critique, une forte image de fêtard. C'est pourquoi cette figure a été ajoutée au répertoire initial des figures étudiées dans le présent chapitre. Si plusieurs critiques observent une union entre l'engagement et la joie, d'autres perçoivent que ces motifs évoluent dans différents aspects de la production artistique de Jensen. Cette dualité est parfois comprise comme une dichotomie, certains critiques considérant que « la musique légère ne suffit pas à équilibrer la lourdeur du propos¹¹⁰ ».

Cette lourdeur, on le verra, doit beaucoup au moralisme dont certains critiques taxent Jensen, mais relève peut-être aussi en partie de la violence qui reste associée à l'image du militant. La plupart du temps, ces références se font sous une tonalité plutôt plaisante, mais n'en révèlent pas moins une série de préjugés au sujet de la conception

¹⁰⁹ Tomás Jensen, cité dans Houle, Nicolas. 2002 « Cap engagé : Tomás Jensen joue les allumeurs de conscience tout en divertissant », *Le Soleil*, 5 octobre, p. C7.

¹¹⁰ [S. A.] 2004. « Jensen : style emprunté », *Le Soleil*, 18 septembre, p. C6.

traditionnelle de l'artiste engagé, ce chantre de la révolution armée. Appliquée à Jensen, cette conception se décline en « coups de gueule festifs¹¹¹ », la violence verbale du propos étant contrebalancée par la légèreté de la fête, en « terrorisme socialement acceptable¹¹² », étiquette paradoxale s'il en est une puisqu'il est difficile d'imposer ses idées par la terreur et la violence d'une manière socialement acceptable¹¹³, et d'autres références à guérilla. Certains journalistes comparent la chanson à une arme¹¹⁴, probablement à cause du pouvoir symbolique que cette parole donne à l'auteur-compositeur-interprète et assimilent son groupe de musiciens à un « commando¹¹⁵ ».

Vers la fin de l'aventure de Tomás Jensen avec les Faux-Monnayeurs, le militantisme s'adoucit et c'est l'aspect engagé de leur non-conformisme musical qui est davantage mis de l'avant. Les journalistes semblent eux-mêmes parler de « manif musicale¹¹⁶ », en ce sens que les chansons de Jensen « paraissent incompatibles avec l'industrie culturelle québécoise¹¹⁷ ». Cette assertion provient du constat que les stations de radio commerciales ne diffusent qu'une portion restreinte de la production musicale québécoise, et que des artistes comme Jensen, qui ne se soucient pas d'abord de plaire au plus grand nombre, sont rapidement écartés :

[U]ne constante demeure : la difficulté d'imposer un autre son et une autre façon de faire que la variété à la radio et à la télévision. L'artiste [Tomás Jensen] s'en est rendu compte assez tôt. Il a également pu jauger l'impact que pouvait avoir le temps d'antenne, lorsqu'on lui en a accordé. De quoi rêver que les ondes se

¹¹¹ Houle, Nicolas. 2003. « Le chantre langagé : Tomás Jensen débarque ce soir aux Journées d'Afrique avec ses coups de gueule festifs », *Le Soleil*, 13 septembre, p. C9.

¹¹² Vigneault, Alexandre. 2002b. « Esprit libre, le coeur en fête », *La Presse*, 11 mai, p. D16.

¹¹³ La dénomination est aussi une référence à un autre groupe d'artistes engagés, l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA). L'ATSA, un organisme à but non lucratif formé de deux artistes visuels, utilise des performances gratuites dans l'espace public comme moyen de sensibilisation et de revendication touchant des questions sociales et environnementales.

¹¹⁴ Samson, 2002. *loc. cit.* et Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

¹¹⁵ Vigneault, Alexandre. 2004. « Tomás Jensen et Les Faux-Monnayeurs : Prêcher par l'exemple », *La Presse*, 11 septembre.

¹¹⁶ Houle, 2002. *loc. cit.*

¹¹⁷ Touzin, 2003. *loc. cit.*

démocratisent...¹¹⁸

L'aspect non commercial de la musique des Faux-Monnayeurs ainsi que ses origines diverses¹¹⁹ sont identifiés comme des repoussoirs par cette industrie. Jensen revendique cet engagement par la musique : « c'est aussi une musique engagée parce qu'elle n'entre pas dans le moule de l'industrie¹²⁰ », mais il avoue « jouer le jeu »¹²¹, par exemple en faisant une rentrée montréalaise à la suite de la sortie d'un disque. L'auteur-compositeur-interprète souhaite d'abord faire la musique qui lui plaît, et se dit que si « [les gens de l'industrie] peuvent faire du cash avec [lui], [...] un jour ou l'autre ils vont s'intéresser à ce [qu'il] fait¹²² ». De cette façon, Jensen se montre engagé dans divers aspects de son art, y compris au plan de la structure musicale de ses chansons, mais il laisse entrevoir un artiste qui veut tout de même être entendu et qui n'hésiterait pas à se plier à quelques règles de l'industrie musicale s'il sentait que ses représentants étaient ouverts à son style.

Le style musical de Jensen est éclaté pour répondre également à un militantisme « ouvert », c'est-à-dire un type d'engagement qui ne donne pas d'autre direction vers laquelle tendre que le sens critique. On le présente comme un « allumeur de conscience¹²³ », pour qui réfléchir est un devoir, ce qui explique que ses textes se rapprochent du commentaire social et qu'il les pare d'un rôle de stimulation des neurones.

Ce rôle de fou du roi lui vaut d'ailleurs des critiques de la part de ses détracteurs qui considèrent qu'un ton éditorial trop insistant domine sa production. On reproche

¹¹⁸ Houle, 2003. *loc. cit.*

¹¹⁹ Sous-entendu dans l'article de Valérie Lesage, 2004. « Le point de vue de Tomás Jensen », *Le Soleil*, 20 septembre, p. B1.

¹²⁰ Tomás Jensen, cité dans l'article de Lesage, 2004. *loc. cit.*

¹²¹ Vigneault, 2004. *loc. cit.*

¹²² Touzin, 2003. *loc. cit.*

¹²³ Houle, 2002. *loc. cit.*

également à l'auteur-compositeur-interprète d'être moralisateur, considérant qu'il « livre des textes humanistes souvent alarmistes¹²⁴ ». En fait, certains critiques du *Devoir*, soit Bernard Lamarche et Sylvain Cormier, mettent complètement en doute l'authenticité de la démarche de Jensen et ont des formules très rudes pour lui : « sa prose se regarde faire l'activiste dans le miroir¹²⁵ », « un p'tit côté fin finaud se sachant fin finaud¹²⁶ », « de l'activisme de collège privé, quoi¹²⁷ ». Jensen revêt fréquemment un rôle de chanteur que les critiques assimilent au chanteur, voire à l'homme privé et qui remet en cause ce qu'Hirschi appelle le « protocole de sincérité¹²⁸ ». Cette critique provient, me semble-t-il, d'une mauvaise compréhension de la figure du Cynique.

b) Le Cynique

Pour les fins de l'analyse, les mentions de cynisme, de sarcasme, d'ironie, d'autocritique et d'humour ont été analysées dans une même catégorie, car elles relèvent d'une semblable dynamique dans l'oeuvre de Jensen. L'ironiste, étymologiquement, n'est pas tant le bouffon que celui qui questionne, qui remet en cause les certitudes établies. La critique lui accorde volontiers ce rôle : « [il] installe des points d'interrogation là où d'autres se camouflent derrière des points de fuite¹²⁹ ». Les journalistes reconnaissent que ces questions sont une manière d'épingler les travers de la société, ce que le principal

¹²⁴ Robillard Laveaux, Olivier. 2004. « Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs : Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs (GSI / Sélect) », *Voir*, 23 septembre.

¹²⁵ Cormier, Sylvain. 2005. « Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs au Corona : show fin finaud », *Le Devoir*, 3 février, p. B7.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Lamarche, Bernard. 2004. « Vitrine du disque : un Jensen entraînant », *Le Devoir*, 11 septembre, p. F6.

¹²⁸ « Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur à donner l'illusion que ce chanteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors scène. ». Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », p. 45.

¹²⁹ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

intéressé confirme lorsqu'il affirme aimer « rire des choses graves¹³⁰ ».

Cette figure est perçue entre autres comme une critique, un prolongement de la figure du révolutionnaire. Alexandre Vigneault, dans *La Presse*, compare l'humour grinçant de Jensen à une munition¹³¹ et indique par ailleurs que le chanteur « ironise sur la mondialisation¹³² ». Le geste du pied de nez semble particulièrement emblématique de cette attitude et il est souvent relevé dans les articles¹³³, même s'il est facile de le faire puisque Jensen a justement intitulé son deuxième album *Pied-de-nez*.

Si la principale solution proposée aux problèmes sociétaux est le rire, ce n'est pas le produit d'un humour bonhomme, c'est un humour qui « grince¹³⁴ », dont l'amertume est apparente¹³⁵. C'est d'ailleurs de cette veine plus pessimiste que surgit le Jensen vraiment sarcastique, cynique. C'est à partir du disque *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs* que cette caractéristique de l'humour jensenien est relevée en masse par la critique. Jensen avait paré le coup en annonçant son troisième album sous ce jour : « Mes nouveaux textes sont aussi plus personnels et un peu plus sombres. Il y a moins [...] d'optimisme¹³⁶. » Certains se contentent de relever cette baisse d'optimisme, font remarquer que Jensen « peint le monde en noir » et qu'il semble y avoir une résignation dans certaines chansons, comme « C'est pas nouveau¹³⁷ ». D'autres reprochent cette attitude à Jensen, et l'assimilent à une pose artificielle plus qu'à une posture sentie : « [Il] sombre [...] dans un pessimisme tellement intellectualisé que l'émotion ne parvient pas à faire son chemin. [...]

¹³⁰ Tomás Jensen, cité dans l'article de Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Vigneault, Alexandre. 2002b. *loc. cit.*

¹³³ Côté, Christian. 2002. « À l'écoute : Le joli bouquet de Tomás », *Le Droit*, 18 mai, p. A7. Vigneault, 2002c. *loc. cit.* Houle, 2002. *loc. cit.* Poitras, 2004. *loc. cit.*

¹³⁴ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

¹³⁵ Poitras, 2004. *loc. cit.*

¹³⁶ Houle, 2003. *loc. cit.* La même idée se retrouve également dans le texte de Touzin, 2003. *loc. cit.*

¹³⁷ Lesage, 2004. *loc. cit.*

J'ai l'impression d'un style un peu emprunté, légèrement prétentieux¹³⁸ ».

Dans l'esprit de plusieurs, ce défaut est excusé par la franchise dont le chanteur fait preuve dans la chanson « Les abrutis » : « Tomás Jensen dit haïr les "les intellos de gauche qui croient tout savoir sur chaque chose". "Et j'en suis", ajoute-t-il. Faute avouée... on connaît le dicton¹³⁹ ». L'autodérision fait ainsi généralement partie des points positifs soulevés par la critique¹⁴⁰, elle est assimilée à une lucidité¹⁴¹, mais une lucidité de pis-aller face à un défaut, celui d'utiliser son sarcasme pour « reconforter la classe des bien-pensants¹⁴² ». Bernard Lamarche conclut : « Ironique ? L'homme a le mérite d'être lucide autant lorsqu'il contemple le monde que lorsqu'il se mire dans la glace¹⁴³ ».

Cette intellectualisation des sentiments, ce pourrait être celle du Poète, de celui qui « s'inspire des mots plus que des thèmes¹⁴⁴ », qui a le défaut de « trouver plus de plaisir dans la manière de dire que dans l'intention¹⁴⁵ ».

c) Le Poète

L'oeuvre de Tomás Jensen s'inscrit dans une certaine continuité avec la tradition de la chanson française, aussi appelée « chanson à textes », à cause du rôle central que joue la composante textuelle des pièces. Les représentants les plus reconnus du genre (Jacques Brel, Léo Ferré, Georges Brassens) sont d'ailleurs souvent publiés dans des collections dédiées à la poésie, avec généralement une mention de l'origine chansonniers de ces

¹³⁸ [S.a.] *Soleil, Le*. 2004. *loc. cit.*

¹³⁹ Lavoie, Kathleen. 2004. « "Manifestation musicale" réussie pour Tomás Jensen », *Le Soleil*, 1^{er} octobre, p. B3.

¹⁴⁰ Brunet, Alain. 2004. « Composite et progressiste », *La Presse*, 11 septembre, p. ARTS ET SPECTACLES 14.

¹⁴¹ Lesage, 2004. *loc. cit.*

¹⁴² Lamarche, 2004. *loc. cit.*

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ Lesage, 2004. *loc. cit.*

¹⁴⁵ Cormier, 2005. *loc. cit.*

textes, mais sans autre trace de leur support musical (partition ou document audio). La figure du Poète surgit donc derrière les mentions de la filiation entre Jensen et cette tradition¹⁴⁶.

Ces mentions ont d'abord servi à présenter Jensen et à aiguiller son public-cible vers lui¹⁴⁷, mais aussi à le présenter comme un artiste un peu anachronique : « Barbiche, cheveux longs, guitare, chanson française. Es-tu vraiment en 2001, Tomás¹⁴⁸ ? » L'artiste répond en parlant surtout des changements qu'il effectuera sur les plans musical et linguistique pour le deuxième album, et semble ainsi vouloir se distancier un peu de cette tradition à laquelle il voudra toutefois revenir plus tard dans sa production. Il énoncera en entrevue, en 2004 : « [Pour le troisième album, j]e voulais revenir à des textes plus chanson française comme il y en avait sur *Au pied de la lettre*¹⁴⁹ ».

Le souci des textes lui apporte d'ailleurs de nombreux compliments sur la qualité de son écriture. On applaudit ses textes « drôlement bien ficelés¹⁵⁰ » ou « architravaillés¹⁵¹ », ses « calembours habiles¹⁵² », le « charme indéniable¹⁵³ » de ses vers ou son « verbe mutin¹⁵⁴ ». Ses qualités littéraires lui valent ainsi titre d'« habile jongleur de mots¹⁵⁵ », expression qui investit, par la référence au cirque, une dimension plus festive que vient confirmer la « fête à la langue¹⁵⁶ » qu'un autre journaliste constate dans ses compositions.

¹⁴⁶ Par exemple, dans les articles de Houle, 2003. *loc. cit.* et de Lavoie, 2004. *loc. cit.*

¹⁴⁷ Parazelli, Éric. « Tomás Jensen : Au pied de la lettre (Indépendant) », *Voir*, 18 mai 2000.

¹⁴⁸ Brunet, Alain. « Tomás et Louise », *La Presse*, 3 novembre 2001, p. D16.

¹⁴⁹ Vigneault, 2004. *loc. cit.*

¹⁵⁰ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

¹⁵¹ [S.a.] *Soleil, Le*. 2004. *loc. cit.*

¹⁵² Houle, 2003. *loc. cit.*

¹⁵³ Houle, Nicolas. 2005. « Entre impro et fiesta engagée : le Festival Off s'est poursuivi en extérieur, en variant les plaisirs », *Le Soleil*, 16 juillet, p. A4.

¹⁵⁴ Bergeras, Yves. 2006. « À l'écoute : Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs : Pris sur le vif », *Le Droit*, 14 octobre, p. A10.

¹⁵⁵ [S.a.] *Soleil, Le*. 2004. *loc. cit.*

¹⁵⁶ Côté, 2002. *loc. cit.*

Cette dimension des textes de Jensen s'incarne aussi par une poésie qui s'éloigne des tonalités lyriques et qui se teintent d'ironie, ce que relève justement Louise Forestier, à l'occasion d'un spectacle conjoint avec Jensen au Coup de coeur francophone : « J'aime cette poésie distanciée, très ironique, notamment celle de sa chanson "J'ai gravi les collines d'Athènes"¹⁵⁷ ». Les journalistes eux-mêmes perçoivent cette ironie plutôt comme une façon d'engager sa poésie et ils font alors des comparaisons guerrières : les mots deviennent des « munitions¹⁵⁸ », la plume, un instrument que l'on aiguisse¹⁵⁹ et les formules « percutantes¹⁶⁰ » assènent des « coups¹⁶¹ ». Comme on l'a vu lorsqu'on analysait la figure du Révolutionnaire, la poésie est un peu un pis-aller pour Jensen, une façon de s'engager sans trop risquer sa vie, ce qui transparaît bien dans la périphrase que Caroline Touzin utilise pour le désigner : « Celui qui a la rime engagée plutôt que le fusil chargé¹⁶² ».

Vers la fin de l'aventure avec les Faux-Monnayeurs, certains critiques semblent agacés par cette intrusion de l'activisme dans une forme très travaillée : « Ce n'est pas toujours énervant. Parfois, Jensen fait mouche et on est carrément fouetté par une expression vraiment heureuse (dans "Les Abrutis", par exemple).¹⁶³ » C'est que la forme, pour Jensen, est plus importante que le fond, opinion qu'il partage en entrevue très tôt dans sa carrière : « [P]lus que le sujet, c'est la façon de l'amener qui est importante.¹⁶⁴ » La critique journalistique semble soit surprise de ce parti pris : « Étonnant qu'un chanteur

¹⁵⁷ Brunet, 2001. *loc. cit.*

¹⁵⁸ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

¹⁵⁹ Vigneault, 2002c. *loc. cit.* et Houle, 2002. *loc. cit.*

¹⁶⁰ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

¹⁶¹ Houle, 2002. *loc. cit.*

¹⁶² Touzin, 2003. *loc. cit.*

¹⁶³ Cormier, 2005. *loc. cit.*

¹⁶⁴ Renaud, 2000. *loc. cit.*

engagé s'inspire des mots plutôt que des thèmes pour écrire ses textes¹⁶⁵ », soit agacée ou même insultée de ce choix artistique : « Un p'tit côté fin finaud se sachant fin finaud, qui semble trouver plus de plaisir dans la manière de dire que dans l'intention¹⁶⁶. »

L'aspect formaliste de la poésie de Jensen surprend, choque, détonne dans l'ensemble de la production chansonnière. L'horizon d'attente¹⁶⁷ est plutôt modelé en fonction de chansons plus lyriques, dans lesquelles la sensibilité s'épanche. C'est d'ailleurs ce style de chansons que Cormier avoue préférer : « Quand il y va d'une de ses premières chansons, "J'ai pris le train", au ton amoureux plus naïf, aux jeux de mots plus gros, j'y crois. J'adhère.¹⁶⁸ » La sensibilité n'est pourtant pas complètement exclue de la production de Jensen, elle en est d'ailleurs nommément un des éléments essentiels, d'après la critique du premier disque de l'auteur-compositeur-interprète¹⁶⁹. Cependant, les mentions de cette qualité disparaissent complètement à partir de la sortie du deuxième album. Jensen semble tendre ensuite vers une tonalité plus personnelle entre les disques *Pied-de-nez* et *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs* : « Ce qui s'en vient, c'est un ensemble plus cohérent que *Pied de nez* [...]. Mes nouveaux textes sont aussi plus personnels¹⁷⁰ ». Il échoue par contre à livrer des textes qui satisfassent tous les critiques. Les plus indulgents parlent d'une certaine contradiction entre son attitude et ses chansons : « Il y a chez lui une retenue qui jure avec le côté festif de ses chansons¹⁷¹. »

Cette dissension au sein même de sa posture serait imputable à l'aspect collectif de

¹⁶⁵ Lesage, 2004. *loc. cit.*

¹⁶⁶ Cormier, 2005. *loc. cit.*

¹⁶⁷ Je reprends ici un concept défini par Hans Robert Jauss. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.

¹⁶⁸ Cormier, 2005. *loc. cit.*

¹⁶⁹ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

¹⁷⁰ Tomás Jensen, cité dans l'article de Houle, 2003. *loc. cit.*

¹⁷¹ Vigneault, Alexandre. « Tomás Jensen : de la musique avant toute chose », *La Presse*, 3 février 2005, p. ACTUEL5.

sa création, au fait qu'il devait fournir des textes plus festifs que ce qu'il aurait toujours souhaité pour faire plaisir aux Faux-Monnayeurs : « Les dernières chansons que j'ai écrites, je me demandais toujours si elles étaient assez festives, assez engagées pour les Faux[-Monnayeurs]. Ça me bloquait un peu¹⁷². » La dissolution du groupe l'amène d'ailleurs à considérer un projet solo où cette envie de textes plus personnels pourra s'exprimer dans : « [d]es trucs un peu plus ballades, des chansons plus chansons, bref, un truc un peu plus personnel¹⁷³ ».

Pour avoir un portrait complet de cette tension entre l'individuel et le collectif dans les chansons de Jensen, il est indispensable d'en étudier les deux pôles. Après avoir fait un survol du pôle plus personnel, voyons ce qu'il en est de la posture du « gars de party », du fêtard, de celui qui investit au maximum l'aspect collectif de la production chansonnière et des spectacles qui s'ensuivent.

d) Le Fêtard

Dès la première critique concernant Jensen parue dans les journaux, son « sens de la fête¹⁷⁴ » (avec sa sensibilité et son cynisme) est considéré comme l'un des points essentiels de sa poétique. C'est d'ailleurs ce que Nicolas Houle remarque : « ses hymnes politisés sont d'abord et avant tout des invitations à la fête¹⁷⁵ ». La fête jensenienne se décline de presque toutes les façons, sauf peut-être dans les paroles. C'est à la blague que Jensen lance qu'il pourrait « créer des textes festifs sur une musique engagée pour se démarquer du lot [des formations qui ont des chansons à textes engagés sur des musiques

¹⁷² Tomás Jensen, cité dans l'article de Geneviève Bouchard. 2006. « Tomás Jensen : tourne la page », *Le Soleil*, 21 octobre, p. A9.

¹⁷³ Tomás Jensen, cité dans l'article de Patrick Ouellet. 2006. « Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs : la croisée des chemins », *Voir*, section « Musique », vol. 20, n° 42 (19 octobre), p. 16.

¹⁷⁴ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

¹⁷⁵ Houle, 2002. *loc. cit.*

festives]¹⁷⁶ ». Cet aspect militant de la fête se voit tout de même soulevé par de nombreux critiques. On parle alors de « coups de gueule festifs¹⁷⁷ », de « fiesta engagée¹⁷⁸ », d'« entraînant fiesta militante¹⁷⁹ ». La fête naît généralement de la fusion de différents éléments, ce dont l'expression « métissage festif¹⁸⁰ » rend compte, ou de l'atmosphère des spectacles. Selon l'une des journalistes, « l'aspect résolument festif de la formation¹⁸¹ » n'apparaît vraiment que dans l'album *Pris sur le vif*, enregistré en concert. C'est alors que la performance peut être entièrement à l'image des « shows festifs¹⁸² », des moments où Jensen « [met] le party¹⁸³ ». Philippe Renaud parle d'ailleurs de l'album comme d'un « témoignage de la vivacité de leurs performances [à Jensen et à ses Faux-Monnayeurs]¹⁸⁴ ». Les critiques des disques précédents remarquent d'ailleurs la lacune : « Sans doute vaut-il mieux rencontrer le groupe sur scène pour se laisser emporter¹⁸⁵. »

Cette synergie durant les spectacles n'est pas si étonnante lorsqu'on sait que le groupe des Faux-Monnayeurs s'est créé au fil des spectacles de Jensen comme celui-ci le rappelle en entrevue :

À mon arrivée au Québec, pendant deux ans, je jouais dans un bar de la rue Ontario, le Magellan. Très rapidement, par toutes sortes de hasards heureux, j'ai fait des rencontres. Le band s'est monté au fur et à mesure, tout naturellement, et ces gens sont devenus les musiciens qui m'accompagnent aujourd'hui¹⁸⁶.

Cette expérience n'aura pas servi qu'à enrichir le groupe de Jensen, elle aura aussi

¹⁷⁶ Lavoie, 2004. *loc. cit.*

¹⁷⁷ Houle, 2003. *loc. cit.*

¹⁷⁸ Houle, 2005. *loc. cit.*

¹⁷⁹ Lavoie, 2004. *loc. cit.*

¹⁸⁰ Houle, 2002. *loc. cit.*

¹⁸¹ Bouchard, 2006. *loc. cit.*

¹⁸² Samson, 2002. *loc. cit.*

¹⁸³ Houle, 2005. *loc. cit.*

¹⁸⁴ Renaud, Philippe. 2006. « Cinq questions à... Tomás Jensen », *La Presse*, 21 octobre, p. ARTS ET SPECTACLES17.

¹⁸⁵ [S.a.] *Soleil, Le*. 2004. *loc. cit.*

¹⁸⁶ Poitras, 2004. *loc. cit.*

influencé sa musique elle-même pour la rendre justement plus « festive » : « Depuis son arrivée au Québec [...], le chanteur engagé a rendu sa musique plus dynamique pour affronter la foule bruyante des bars où il se produisait¹⁸⁷. » La relation avec les spectateurs se fait toutefois rarement sur le mode de l'affrontement, mais bien plutôt sur celui de la danse, de la fête : « Je me suis rendu compte avec la pratique que j'aime faire danser les gens, j'aime ça faire la fête¹⁸⁸. » C'est ainsi une volonté de Jensen qui, si elle n'était pas consciente au départ, a fini par le devenir.

Rapidement, les journalistes lui reconnaissent un rôle d'amuseur public¹⁸⁹, ce qui colore leurs formules par rapport à l'oeuvre, laquelle devient une « amusante jonglerie musicale¹⁹⁰ » ou aux pièces, lesquelles deviennent « joyeusement cartoonnesque¹⁹¹ ». Jacques Samson remarque que c'est aussi le souhait de Jensen : « pour lui c'est important que tout se passe comme un jeu¹⁹² ». Dans ce contexte, il est évident que la joie et le plaisir sont des notions primordiales : le plaisir est un « mot d'ordre¹⁹³ », la bonne humeur est en « double dose¹⁹⁴ ». « Faire la fête » est aussi synonyme de « dépense d'énergie », de danse : « le leader et ses comparses ne se contentaient pas de livrer [ses chansons] avec précision : ils les incarnaient, dansant, se déplaçant de gauche à droite, multipliant les mimiques rigolotes¹⁹⁵. » Les spectateurs répondent positivement, puisqu'un grand nombre d'entre eux « se déhanch[ent]¹⁹⁶ » et « brûl[ent] des calories sur le plancher de danse¹⁹⁷ ».

¹⁸⁷ Touzin, 2003. *loc. cit.*

¹⁸⁸ Samson, 2002. *loc. cit.*

¹⁸⁹ *Presse, La.* 2003. « FrancoFolies : Nos choix jeudi 24 juillet », *La Presse*, 24 juillet, p. C3.

¹⁹⁰ Houle, 2002. *loc. cit.*

¹⁹¹ Poitras, 2004. *loc. cit.*

¹⁹² Samson, 2002. *loc. cit.*

¹⁹³ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

¹⁹⁴ Bergeras, 2006. *loc. cit.*

¹⁹⁵ Houle, 2003. *loc. cit.*

¹⁹⁶ Houle, 2005. *loc. cit.*

¹⁹⁷ Lavoie, 2004. *loc. cit.*

Dans le discours de Jensen, la danse n'est par contre que l'attrait qui doit ensuite susciter l'envie d'écouter les paroles, de réfléchir, de s'engager. C'est pourquoi beaucoup de formules journalistiques contractent ainsi ces idées qui paraissent antithétiques au premier abord : « de la chanson [...] qui stimule les neurones et les pieds¹⁹⁸ ! ». Si les chansons sont aussi stimulantes, c'est d'abord à cause de leurs rythmes, la dimension la plus commentée lorsqu'il est question de l'aspect festif des chansons de Jensen. Ce sont les rythmes qui rendent la musique si « entraînante¹⁹⁹ », ce sont eux qui « invitent à fêter, à danser²⁰⁰ ». Les qualificatifs accolés au rythme relèvent d'ailleurs en très forte majorité de cette idée de fête : « endiablé²⁰¹ », « énergique²⁰² », « enlevé²⁰³ », « latins et éclatés²⁰⁴ », « contagieux²⁰⁵ », « chaleureux²⁰⁶ » et, bien sûr, « festifs²⁰⁷ ». De ces termes, on relève aussi la connotation chaleureuse souvent associée à la musique latine. Cette idée se retrouve également lorsque les journalistes décrivent comment Jensen « enflamme les lieux²⁰⁸ » avec sa musique « servi[e] à une température souvent élevée²⁰⁹ » dans laquelle on ne perçoit « pas de grisaille²¹⁰ ».

Ainsi la figure du fêtard paraît dans la critique des disques, surtout en raison du rythme des chansons, mais plus encore par rapport aux critiques de spectacles, qui font état des spectateurs prompts à danser, à la joie qui exulte des artistes sur la scène et à la

¹⁹⁸ Vigneault, 2002b. *loc. cit.* Voir aussi l'introduction de l'article de Houle, 2003. *loc. cit.*

¹⁹⁹ Samson, 2002. *loc. cit.* et Lamarche, 2004. *loc. cit.*

²⁰⁰ Lesage, 2004. *loc. cit.*

²⁰¹ Houle, 2003. *loc. cit.*

²⁰² Poitras, 2004. *loc. cit.*

²⁰³ Houle, 2003. *loc. cit.*

²⁰⁴ Touzin, 2003. *loc. cit.*

²⁰⁵ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²⁰⁶ Houle, 2002. *loc. cit.*

²⁰⁷ [S.a.] *Soleil, Le*. 2004. *loc. cit.*

²⁰⁸ Houle, 2005. *loc. cit.*

²⁰⁹ Vigneault, 2005. *loc. cit.*

²¹⁰ Shields, Alexandre. 2006. « Vitrine du disque : chanson : *Pris sur le vif* », *Le Devoir*, 3 novembre, p. B5.

chaleur de la musique. Cette chaleur dans la production artistique de Jensen est souvent attribuée aux influences et à l'ascendance latine du chanteur : « Tomás Jensen se réchauffe de nombreuses influences²¹¹ ». C'est pourquoi son air de nomade constitue une autre composante majeure de la critique journalistique à son sujet.

e) Le Nomade

Les premiers articles dans lesquels Jensen est interviewé présentent un portrait physique de lui qui mise beaucoup sur son allure décontractée, bohème. La « barbiche » et les « cheveux longs » font de lui un « poilu jeune homme²¹² », représentant de cette jeunesse qui voyage pour se former. Lui et ses musiciens sont souvent nu pieds sur scène, ce que relèvent les journalistes²¹³ et qui témoigne d'un rapport particulier à la scène, anticonformiste, authentique, naturel voire « va-nu-pieds ». Cette allure « peace and love » lui vaut aussi les qualificatifs de « gitan²¹⁴ » (parfois avec la précision « altermondialiste²¹⁵ », de « chansonnier bohème²¹⁶ », de « chanteur nomade²¹⁷ » ou de « nomade²¹⁸ » tout court. Cette précision sert notamment à aiguiller les auditeurs vers la musique qui leur ressemble (comme lorsqu'Éric Parazelli recommande *Au pied de la lettre* aux « âmes gitanes²¹⁹ »), à identifier une apparence, un style particulier et aussi à rappeler le parcours de Jensen lui-même.

²¹¹ Côté, 2002. *loc. cit.*

²¹² Brunet, 2001. *loc. cit.*

²¹³ Renaud, Philippe. 2001. « Coup de coeur francophone : Tomás et Louise, la rencontre », *La Presse*, 5 novembre, p. C7 et Lavoie, 2004. *loc. cit.*

²¹⁴ Selon Louise Forestier, citée dans l'article de Brunet, 2001. *loc. cit.*

²¹⁵ *Presse, La*. 2003. *loc. cit.*

²¹⁶ Vigneault, Alexandre. 2002a. « Musique : Tomás Jensen reçoit... Marie-Jo Thério », *La Presse*, 7 mars, p. C2.

²¹⁷ La même étiquette apparaît sous la plume de deux critiques différents : Poitras, 2004. *loc. cit.* et Lamarche, 2004. *loc. cit.*

²¹⁸ Vigneault, 2002b. *loc. cit.*

²¹⁹ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

Quelques articles ne font que mentionner l'origine argentine de l'auteur-compositeur-interprète²²⁰, mais bon nombre d'articles (huit) font état des pérégrinations multiples de l'artiste. Aucun ne manque de préciser le pays de naissance de Jensen, Alexandre Vigneault allant jusqu'à dire que c'est en Argentine que se trouvent les racines du pied de nez du deuxième album de Jensen²²¹. C'est aussi dans cet article que l'on apprend la raison précise de son départ de ce pays : « sa famille a fui en 1976 lorsque la junta militaire du général Videla a pris le pouvoir²²² ». Ensuite, le jeune Tomás, « qui s'est expatrié avec son père au Brésil [et] que sa mère a pratiquement enlevé pour l'amener avec elle au Chili²²³ », comme on l'apprend dans la version la plus romantisée de son histoire, séjourne donc en Amérique du Sud. Quelques articles de Nicolas Houle parlent de ce séjour comme d'un « transit²²⁴ », ce qui n'est pas tout à fait faux étant donné que le garçon arrive en France avant ses neuf ans : à l'échelle d'une vie, ces quelques années ont l'allure d'un passage. Alain Brunet aborde cet épisode comme une « transplant[ation] provisoire²²⁵ ». Les années que passent Jensen en France sont généralement mentionnées, soit en soulignant qu'il y a été marqué par le chanteur Renaud²²⁶, soit pour dire que sa carrière n'y avait « rien d'enviable²²⁷ ». S'il est précisé que Jensen arrive au Québec « un peu par hasard²²⁸ », les termes utilisés suggèrent l'installation durable à cet endroit²²⁹.

Dans quel but les journalistes décrivent-ils ainsi le parcours de Jensen ? À part certains

²²⁰ « Le chanteur nomade originaire d'Argentine » dans Lamarche, 2004. *loc. cit.* et « le musicien d'origine argentine » dans Ouellet, 2006. *loc. cit.*

²²¹ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²²² *Id.*

²²³ Samson, 2002. *loc. cit.*

²²⁴ Houle, 2002. *loc. cit.* et Houle, 2003. *loc. cit.*

²²⁵ Brunet, 2001. *loc. cit.*

²²⁶ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²²⁷ Houle, 2003. *loc. cit.*

²²⁸ *Id.*

²²⁹ « avant de s'établir au Québec » dans Houle, 2002. *loc. cit.* ; « avant de s'installer à Montréal » dans Brunet, 2004. *loc. cit.* et « avant de s'installer au Québec » dans Lesage, 2004. *loc. cit.* « Québécois d'adoption » dans Houle, 2005. *loc. cit.* Je souligne.

cas où l'information est entre parenthèses²³⁰, la précision sert à souligner le nombre élevé de pays où l'homme a résidé²³¹ ou à rappeler son statut d'expatrié qui lui a « appris à s'indigner²³² ».

Cependant, la principale raison de ces informations biographiques est de justifier le style de l'artiste. Le voyage sert par exemple à expliquer que Jensen chante en trois langues²³³, ou, dans sa version la plus poétique, qu'il a un style de chanson chaleureux : « De Sao Paulo à Rio en passant par Lyon, Jensen a absorbé tout le soleil qu'il pouvait²³⁴ ». Un seul article présente dans le détail la généalogie de l'artiste : « De l'espagnol et de l'italien du côté de sa mère, de l'irlandais et du danois (Jensen) du côté paternel.²³⁵ » Au bout du compte, il apparaît davantage comme un « globe-trotteur²³⁶ » que comme un citoyen du monde, ce qui paraît aussi dans sa musique que certains qualifient de « folklore apatride²³⁷ ». En fait, l'expression « citoyen du monde » paraît tout à fait galvaudée et inadéquate au principal intéressé : « C'est vrai, j'ai vécu dans pas mal d'endroits différents, mais... quand je suis au Québec, on retient de moi mon accent français. Quand je suis en France, c'est un Québécois qu'on entend. Et quand je suis en Argentine, je ne suis pas tout à fait [a]rgentin.²³⁸ » Dans des formulations plus positives, certaines personnes le décriront comme un « citoyen composite²³⁹ » et verront comme une force ce métissage culturel sans appartenance spécifique : « Il est gitan, traversé par

²³⁰ Brunet, 2004. *loc. cit.*

²³¹ Houle, 2002. *loc. cit.*

²³² Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²³³ Lesage, 2004. *loc. cit.*

²³⁴ Poitras, 2004. *loc. cit.*

²³⁵ Brunet, 2001. *loc. cit.*

²³⁶ Poitras, 2004. *loc. cit.*

²³⁷ *Id.*

²³⁸ Tomás Jensen, cité dans Samson, 2002. *loc. cit.*

²³⁹ Brunet, 2004. *loc. cit.*

toutes les cultures, capable de s'adapter partout où il passe.²⁴⁰ »

C'est aussi en regardant sa production sous cet angle qu'on la décrira comme une « vraie fête sans drapeaux, sans oeillères et sans frontières²⁴¹ » ou comme une « célébration musicale aux influences nettement mondialisées²⁴² ». L'éclectisme et le métissage musical sont de cette façon une extension de la figure du nomade, ce qu'Alain Brunet remarque lorsqu'il parle de la « trajectoire multiculturelle [de Jensen] et [de] l'éclectisme qui en résulte²⁴³ ». Le nomadisme imprègne les chansons de Jensen au point qu'elles donnent l'impression de voyager en elles-mêmes, ce qui fait dire au créateur : « J'ai l'impression qu'on se promène plus sur ce disque-là [*Pied-de-nez*], qu'au lieu de parler de voyage, ce sont les chansons qui voyagent.²⁴⁴ » Le disque suivant donne une impression semblable : « le disque [*Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*] poursuit sur le chemin des musiques résolument chaudes.²⁴⁵ » Le voyage reste inscrit dans les chansons et permet aux auditeurs de voyager avec elles : « Les violons de "Manifeste" transportent vers des contrées arabes alors que les cuivres de "Hoy" évoquent le chaud soleil du Mexique²⁴⁶ ».

Comme les influences sont variées (« les cinq musiciens se plaisent à mélanger les sonorités maghrébines, tziganes et autres mélodies routardes enlevantes²⁴⁷ »), d'aucuns relèvent le métissage qui en résulte²⁴⁸. Les influences les plus souvent citées sont le folk, la chanson française, les musiques latines, le reggae et la musique tzigane. Les influences

²⁴⁰ Louise Forestier, citée dans Brunet, 2001. *loc. cit.*

²⁴¹ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²⁴² Shields, 2006. *loc. cit.*

²⁴³ Brunet, 2004. *loc. cit.*

²⁴⁴ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²⁴⁵ Lamarche, 2004. *loc. cit.*

²⁴⁶ Robillard Laveaux, 2004. *loc. cit.*

²⁴⁷ Shields, 2006. *loc. cit.*

²⁴⁸ Citons par exemple les expressions « métissage musical », dans Houle, 2003. *loc. cit.* ; « métissage d'influences » dans Poitras, 2004. *loc. cit.* et « pièces métissées » dans Lavoie, 2004. *loc. cit.*

qu'exercent les voyages de Jensen ne concernent pas que sa musique : l'aspect plurilingue de ses chansons y doit probablement aussi beaucoup : « Quatre des chansons [de l'album *Pied-de-nez*] sont soit en espagnol, soit en portugais, avec les couleurs musicales qui vont avec.²⁴⁹ » Le parolier explique que les différentes langues lui inspirent des ambiances différentes : « Ces langues m'amènent à faire d'autres mélodies qui ne colleraient pas nécessairement avec des mots français [...]. Mon espagnol est bien développé, c'est une langue que j'utilise couramment, mais mon portugais ne l'est pas tellement. Je m'en sers plus pour les sons et les images frappantes.²⁵⁰ » Métissage linguistique et musical, voyages et allure bohème suffisent à caractériser Jensen comme un nomade et permettent d'expliquer aisément par des éléments biographiques peu communs une musique inusitée au Québec.

Cette appartenance problématique à une seule culture ou à un seul genre musical lui vaut ainsi d'être classé dans la très large étiquette des « musiques du monde²⁵¹ ». L'appellation charrie son lot de connotations exotiques, folkloriques voire légèrement racistes, comme lorsqu'un critique énonce, de façon quasi-condescendante, que Jensen se situe : « [d]ans le sillage ethnico-charmeur de l'exilée mexico-américaine Lhasa de Sela²⁵² ». Cette comparaison, au moins autant que sa façon de la présenter, montre à quel point Jensen peut apparaître comme un ovni pour l'industrie musicale québécoise. C'est pour cette raison, mais aussi parce qu'il est important de replacer la trajectoire de l'artiste dans le système dans lequel il évolue pour bien l'analyser, que je dirai quelques mots de l'industrie musicale québécoise à la fin de ce chapitre en reprenant l'exemple de Lhasa de

²⁴⁹ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²⁵⁰ Houle, 2003. *loc. cit.*

²⁵¹ *Id.*

²⁵² Côté, 2002. *loc. cit.*

Sela. Mais avant, voyons comment Jensen est présenté de façon globale dans les articles, ce qui aidera à voir quel type d'espace il occupe dans le système culturel québécois.

f) Le Chanteur ?

C'est évidemment sous l'angle de la nouveauté que l'on présente d'abord Jensen : artiste « en émergence », « doué et prometteur²⁵³ », mais aussi comme « l'un des secrets chansonniers les mieux gardés de la métropole²⁵⁴ ». C'est aussi une nouveauté qui aime sortir des sentiers battus : « Personnellement, je cherche à faire de la musique actuelle, avec des instruments acoustiques mais en essayant d'aller vers l'improvisation et les choses qui sortent des gammes et des harmonies habituelles.²⁵⁵ » C'est de cette façon que Jensen peut réactualiser sa nouveauté, en « élabor[ant] sa musique de manière imprévisible²⁵⁶ ». Mais, en même temps, ses « innombrables spectacles²⁵⁷ » en font aussi un artiste doté d'une bonne expérience. On le décrit notamment comme un « être riche de toutes ces expériences [c'est-à-dire de ses voyages, notamment]²⁵⁸ » et comme quelqu'un qui a « plusieurs scènes derrière la cravate²⁵⁹ », qui cumule une expérience enviable de la scène. En 2005, on le présente comme un artiste d'expérience : « Ça fait un bon moment déjà que Tomás Jensen roule sa bosse.²⁶⁰ » Au cours de cette expérience, il a eu quelques succès, à commencer par le premier prix du Festival en chansons de Petite-Vallée²⁶¹. Est-ce pour cette raison ou par l'association avec Louise Forestier que Philippe Renaud les

²⁵³ Brunet, 2001. *loc. cit.*

²⁵⁴ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

²⁵⁵ Renaud, 2000. *loc. cit.*

²⁵⁶ Houle, 2003. *loc. cit.*

²⁵⁷ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

²⁵⁸ Samson, 2002. *loc. cit.*

²⁵⁹ Shields, 2006. *loc. cit.*

²⁶⁰ Vigneault, 2005. *loc. cit.*

²⁶¹ Renaud, 2000. *loc. cit.*

désigne tous deux dans l'expression « les deux vedettes²⁶² » ? Toujours est-il que, dès son deuxième album, Jensen « gagne en popularité²⁶³ », au point d'avoir, durant les spectacles suivant la sortie du troisième album « quelques centaines d'inconditionnels²⁶⁴ ».

Cette popularité, Jensen la doit en partie à son talent, en partie à tous les spectacles qu'il présente, mais aussi à ses apparitions dans les médias. À la suite de l'album *Pied-de-nez*, la stratégie marketing est assez agressive : « Au cours des derniers mois, il a ainsi multiplié les apparitions radio et télé, en plus d'avoir eu droit à une belle couverture dans les journaux.²⁶⁵ » Mais cette visibilité, sentie comme contraire aux idées de Jensen, est si grande qu'elle attire la suspicion d'un critique : « Or, en empruntant la même route que la plupart des chanteurs populaires, en acceptant d'être acrobate dans le cirque médiatique, Jensen ne se laisse-t-il pas séduire par les rouages et les mécanismes d'un système social qu'il dénonce²⁶⁶ ? ». Pour les tenants de la culture *underground*, la participation à ce système peut être perçue comme un accord tacite à celui-ci : « Que les puristes qui ont vu les passages de Jensen à de populaires émissions télévisées d'un oeil suspicieux se rassurent [...]»²⁶⁷ ». Ces apparitions ont eu un effet bénéfique mais de courte durée pour Jensen, car il y a manifestement une « difficulté d'imposer un autre son et une autre façon de faire que la variété à la radio et à la télévision²⁶⁸ », remarque un journaliste. C'est entre autres pour cette raison qu'il se désillusionne de ces techniques de séduction du grand public, mais plus généralement aussi à cause du fonctionnement même de ce vedettariat : « je ne crois pas que la décision de faire tourner ou pas des chansons à la

²⁶² Renaud, 2001. *loc. cit.*

²⁶³ Houle, 2002. *loc. cit.*

²⁶⁴ Lavoie, 2004. *loc. cit.*

²⁶⁵ Houle, 2002. *loc. cit.*

²⁶⁶ *Id.*

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ *Id.*

radio tienne tant à la structure des tournes qu'aux relations d'affaires...²⁶⁹ » Ce commerce ne plaît pas à Jensen, et il pressent que le sentiment est réciproque : « Je n'ai pas l'impression de pouvoir y entrer [dans l'industrie culturelle québécoise] car je ne crois pas être bienvenu là-dedans.²⁷⁰ » Le cas des journaux semble un peu différent, car tous ses albums sont commentés à leur sortie, la plupart de ses spectacles sont aussi annoncés, critiqués, on le reçoit en entrevue... Peut-être la facture plus littéraire des chansons de Jensen est-elle plus à même de toucher un public lecteur, comparativement aux auditeurs de radios commerciales ou de la télévision ? En tous les cas, on le présente alors sous des vocables divers, dont certains ont été étudiés dans les figures précédentes (le gitan, le militant, etc.). De façon plus générale, les journalistes le présentent comme un « chansonnier²⁷¹ », terme auquel on ajoute généralement une petite touche plus actuelle : Jensen devient alors un « chansonnier moderne²⁷² » ou un « chansonnier indépendant d'esprit²⁷³ ». Le terme chansonnier, employé au Québec, peut être synonyme d'« auteur-compositeur-interprète », même s'il peut désigner spécifiquement les auteurs-compositeurs-interprètes de l'époque des boîtes à chansons. En raison de cette deuxième acception, les précisions sur la modernité de Jensen s'expliquent bien. Son indépendance d'esprit, quant à elle, peut s'expliquer par sa figure de Révolutionnaire (ou du Cynique). Certains journalistes le qualifient aussi d'auteur-compositeur-interprète : « il en profite pour se tailler une place plus qu'intéressante dans la petite famille des auteurs-compositeurs-interprètes québécois²⁷⁴ ». D'autres fois, ce ne sont que quelques-uns de ses rôles qui sont soulignés, comme lorsqu'on met de côté son rôle d'interprète, et qu'il

²⁶⁹ Tomás Jensen, cité dans Houle, 2002. *loc. cit.*

²⁷⁰ Tomás Jensen, cité dans Touzin, 2003. *loc. cit.*

²⁷¹ Renaud, 2001. *loc. cit.* et Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

²⁷² Côté, 2002. *loc. cit.*

²⁷³ Vigneault, 2002b. *loc. cit.*

²⁷⁴ Côté, 2002. *loc. cit.*

devient « auteur-compositeur²⁷⁵ ». À l'inverse, son rôle d'interprète est davantage mis en lumière à l'occasion, et Jensen est alors seulement « chanteur²⁷⁶ » ou « guitariste et chanteur²⁷⁷ ». D'autres expressions utilisées pour le décrire misent sur l'aspect artisanal de sa production : on le nomme alors « artisan²⁷⁸ », « faiseur de chansons²⁷⁹ », « troubadour²⁸⁰ ». C'est aussi sous l'angle de la jeunesse qu'on aime le désigner : « jeune auteur-compositeur-interprète²⁸¹ », « jeune loup²⁸² », « gaillard [...] pas encore sorti de son sous-sol²⁸³ »... On explique généralement ainsi sa spontanéité, qui a le défaut de sa qualité : elle peut parfois engendrer des moments décousus²⁸⁴. En outre, plusieurs personnes soulignent sa personnalité cordiale, le désignant comme « Tomás le sympathique²⁸⁵ » ou « ce bonhomme sympathique²⁸⁶ ». Cette qualité serait apparente même dans ses chansons et serait aussi explicable par des notions biographiques : « ce désir d'aller à la rencontre de l'autre et cette forte propension à se mettre à sa place, en d'autres mots l'empathie à la base de plusieurs chansons de Jensen, lui viennent aussi d'une solide formation en anthropologie²⁸⁷ ». Le principal intéressé explique : « Cette façon d'appréhender le monde libérée de la barrière de l'ethnocentrisme m'a ouvert l'esprit. [...] La réflexion anthropologique est ma principale source d'inspiration, et j'aime investir un point de vue autre que le mien²⁸⁸ ». Il est intéressant de soulever que cette

²⁷⁵ On voit cette expression sous la plume de Renaud, 2001. *loc. cit.* de Lavoie, 2004. *loc. cit.* et de Bouchard, 2006. *loc. cit.*

²⁷⁶ Touzin, 2003. *loc. cit.*

²⁷⁷ Bouchard, 2006. *loc. cit.*

²⁷⁸ Vigneault, 2002a. *loc. cit.*

²⁷⁹ Brunet, 2004. *loc. cit.*

²⁸⁰ Cormier, 2005. *loc. cit.*

²⁸¹ Parazelli, 2000. *loc. cit.*

²⁸² Renaud, 2001. *loc. cit.*

²⁸³ Cormier, 2005. *loc. cit.*

²⁸⁴ Renaud, 2001. *loc. cit.*

²⁸⁵ Côté, 2002. *loc. cit.*

²⁸⁶ Samson, 2002. *loc. cit.*

²⁸⁷ Poitras, 2004. *loc. cit.*

²⁸⁸ *Id.*

interprétation de l'ironie jensénienne est le contre-pied exact de l'attitude que Sylvain Cormier nomme « le fin finaud²⁸⁹ ». Cette contradiction amène certaines questions fécondes : entre les figures du Révolutionnaire, du Cynique, du Poète, du Fêtard et du Nomade, de quelle façon les journalistes parviennent-ils à créer une vision cohérente de la posture Tomás Jensen ? Ou, à l'inverse, comment font-ils état des paradoxes qui la traversent ? Une seule posture se dégage-t-elle de la lecture de ces articles ? La posture de Jensen telle que décrite par la critique journalistique évolue-t-elle au cours de sa carrière ?

SYNTHÈSE POSTURALE

La vision journalistique de Jensen varie énormément entre les albums *Au pied de la lettre* et *Pris sur le vif*. La figure du Poète, d'abord centrale dans la critique du premier album de Jensen, devient tout à fait minoritaire dans les articles traitant du dernier disque de Jensen avec les Faux-Monnayeurs. C'est la figure du Fêtard qui devient largement majoritaire dans ce dernier opus, alors que la figure du Révolutionnaire avait pris énormément d'importance dans les albums qui s'intercalent : *Pied-de-nez* et *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*. Jensen semble ainsi se sentir prisonnier d'une étiquette qui n'est plus représentative de la totalité de sa personnalité, celle du « chansonnier de ceux qui militent contre la mondialisation ultracapitaliste²⁹⁰ ». La surreprésentation, dans les médias, des figures du Fêtard et du Révolutionnaire cause un malaise, l'importance du Nomade ne venant que confiner davantage Jensen dans une caricature de baba cool. Elle évacue aussi des dimensions importantes de la posture de Jensen ; Le Poète et le Cynique

²⁸⁹ Cormier, 2005. *loc. cit.*

²⁹⁰ Vigneault, 2002c. *loc. cit.*

sont ainsi relégués aux oubliettes. Cet inconfort pousse Jensen à effectuer un changement drastique, soit se séparer des Faux-Monnayeurs et créer son album solo au titre révélateur, *Quelqu'un d'autre*. Jensen explique, en entrevue :

Personnellement, je sentais que cette aventure devait prendre fin parce que j'en étais rendu à me sentir un peu enfermé lorsque je commençais à composer une nouvelle chanson, bien qu'on ait toujours été très libre dans le groupe. [...] Aujourd'hui, j'ai envie de faire quelque chose qui m'appartienne complètement.²⁹¹

Au moment d'annoncer la rupture entre Jensen et les Faux-Monnayeurs, une journaliste mesure l'inconfort d'avoir été catégorisé : « Quant à l'étiquette du chanteur engagé, Tomás Jensen semble la mettre de côté avec un soupir de soulagement.²⁹² » La rupture constitue ainsi une façon d'exploiter les figures occultées dans l'aventure collective. Cette interprétation se vérifie en constatant le discours de Jensen sur ses projets futurs, notamment un album qu'il décrit comme « plus posé²⁹³ », « plus calme²⁹⁴ », « plus ballades, des chansons plus chansons, bref, un truc un peu plus personnel²⁹⁵ ». C'est aussi une posture qui se comprend mieux pour les critiques, qui, comme on l'a vu, finissent par être surpris, voire ennuyés par la posture compliquée de Jensen avant ce virage :

Quand il y va d'une de ses premières chansons, « J'ai pris le train », au ton amoureux plus naïf, j'y crois. J'adhère. Mais jamais autant que lorsqu'il interprète « Pointant le nord » de son ami Pierre Lapointe : preuve à l'appui, Jensen interprète autrui avec une sensibilité qu'il m'apparaît incapable d'afficher dans ses propres chansons²⁹⁶.

Jensen, par sa présence sur la scène « émergente », appartient à la scène *underground*,

²⁹¹ Renaud, 2006. *loc. cit.*

²⁹² Bouchard, 2006. *loc. cit.*

²⁹³ Ouellet, 2006. *loc. cit.*

²⁹⁴ Bouchard, 2006. *loc. cit.*

²⁹⁵ Ouellet, 2006. *loc. cit.*

²⁹⁶ Cormier, 2005. *loc. cit.*

une sorte de *no man's land* culturel pour les médias de masse (télévision, radio), et ce, malgré ses tentatives pour percer la culture majeure, « populaire ». Ainsi, Jensen donne de nombreux spectacles, dont font état les journaux, et « [sait] s'acoquiner avec un public fidèle²⁹⁷ », mais reste peu ou prou anonyme aux yeux du grand public, malgré ses efforts pour faire quelques apparitions télé au moment de la sortie du disque *Pied-de-nez*. Sa trajectoire médiatique ressemble en cela à celle de feu la chanteuse Lhasa de Sela²⁹⁸, qui, malgré un important succès d'estime, s'est éteinte dans une bizarre controverse par rapport à son statut d'artiste. Un journaliste d'une station de radio a prétendu que l'on tentait de « fabriquer une vedette » et qu'il était incroyable que son décès fasse la une de certains journaux :

M. Lacroix avait insinué, lundi, que les médias étaient en train de créer une histoire avec la mort de Mme de Sela, parce qu'il ne se passait rien dans l'actualité. M. Lacroix avait affirmé que l'artiste était une inconnue, puisque personne dans son entourage ne la connaissait. [...] Lors de la même séquence, M. Lacroix avait également indiqué que l'artiste n'était pas une artiste talentueuse²⁹⁹.

Pour tenter de documenter la situation et éventuellement de parer les coups, le directeur de programmation de sa station de radio commande une étude de la couverture médiatique de l'artiste avant et après son décès :

L'étude d'IC [Influence Communication] montre que Lhasa de Sela, décédée le 1er janvier 2010, n'a été que la 254e artiste – sur 1 500 – la plus citée au Québec, au cours de 2009. En termes de poids médiatique, l'information autour de la mort de l'artiste a d'ailleurs été la plus forte au Québec, entre le 5 et le 11 janvier³⁰⁰.

²⁹⁷ Houle, 2003. *loc. cit.*

²⁹⁸ Certaines similitudes par rapport à leur rapport à la langue et à l'identité sont frappantes : « elle avait le coeur morcelé dans une double identité, se sentant de nulle part avec un accent bizarre partout où elle passait » et ils ont aussi en commun le métissage des influences : « Nuevo tango, effluves mondiaux, intonations dylanques, textures atmosphériques, ambiance de cirque, rappel mexicain, douce rythmique latine, étonnant dénuement et une touche d'électronique habillent la création ». Yves Bernard. 2010. « Lhasa de Sela 1972-2010 – Départ prématuré d'une artiste marquante », *Le Devoir*, 4 janvier, p. A1.

²⁹⁹ Boivin, Matthieu. 2010. « Décès de Lhasa de Sela : Louis Lacroix forcé de s'excuser », *Le Soleil*, 8 janvier, p. 29.

³⁰⁰ Moalla, Taïeb. 2010. « Lhasa de Sela : une affaire surmédiatisée selon une étude », *Le Journal de Québec*, mis en ligne le 11 janvier 2010, consulté le 15 mai 2010 à l'adresse : <http://lejournaldеquebec.canoe.ca/journaldequebec/actualites/regional/archives/2010/01/20100111->

Ces chiffres font conclure à cette entreprise : « sur le fond, [M. Lacroix] avait raison d'affirmer que Lhasa de Sela n'était pas très médiatisée et que sa mort n'aurait pas suscité autant d'attention à un autre moment de l'année³⁰¹ ».

Peut-on mesurer de façon uniquement statistique l'impact d'un artiste sur sa culture ? L'incident pose la question de manière troublante.

Conclusion

Les paradoxes sont nombreux et apparents chez Jensen, probablement davantage que chez la moyenne des chanteurs populaires québécois. Rappelons ceux qui ont émaillé l'analyse de la posture présente dans ce chapitre : le fait qu'il semble plus facile de s'engager contre Bush que de s'engager dans une relation de couple, le fait qu'il y ait une contradiction entre la sensibilité de l'homme et son cynisme fin finaud, le fait qu'il n'est pas aisé d'être formaliste dans le monde de la chanson québécoise, la contradiction ressentie entre la retenue de Jensen et sa festivité, la tension que l'on ressent entre l'aspect collectif de la production de Jensen et les Faux-Monnayeurs et le goût de l'artiste pour les projets individuels, son aspect apatride qui l'inclut par défaut dans les « musiques du monde », son appartenance problématique à l'industrie culturelle québécoise, alors qu'il se taille tout de même une place dans la famille de ses auteurs-compositeurs-interprètes.

Ces paradoxes, lorsqu'ils sont remarqués par la critique, aboutissent le plus souvent en formules qui contractent les idées antithétiques, des formules qui ont jalonné la présente analyse, telles que « joyeusement revendicateur³⁰² », « ses rimes aussi riches

222751.html.

³⁰¹ *Id.*

³⁰² Vigneault, 2002b. *loc. cit.*

que politisées³⁰³ », « entraînant fiesta militante³⁰⁴ », « manifestation musicale³⁰⁵ ». Comme on le voit, c'est autour de l'idée de fête et de revendication que les journalistes cristallisent toutes les autres modalités de la production de Jensen. Est-ce que la manifestivité ne serait qu'un moyen discursif pour faciliter la tâche aux journalistes qui pourraient ainsi étiqueter des groupes à la poétique similaire ? Ou, à l'inverse, la posture manifestive serait-elle le moyen d'affirmer musicalement son altermondialisme et d'ouvrir ses horizons artistiques aux musiques du monde ? D'une certaine façon, est-ce que la création d'une telle étiquette pourrait à la fois instituer un espace de revendication qui, une fois balisé par la critique et d'autres discours, deviendrait un espace clos et restrictif ? Cette dernière hypothèse expliquerait l'enthousiasme premier de la fête militante et de l'esprit de groupe qui la porte, puis la désillusion progressive qui mène Jensen à « pousser un soupir de soulagement³⁰⁶ ».

L'association de fête et de revendication n'est pas si nouvelle, puisque « les chansons à texte et le métissage musical sont dans le vent depuis quelques années. La popularité des Zedba et Tryo en France, tout comme celle des Polémil bazar et Chango Family au Québec, l'illustre bien.³⁰⁷ » au même moment. L'effet de groupe, même s'il garantit une meilleure couverture, peut avoir l'effet pervers de constituer un filtre par lequel passent tous les groupes associés à cette mouvance. Par ce filtre, les éléments les plus originaux ou constitutifs peuvent être retenus par la critique journalistique dans le but de simplifier l'information pour les lecteurs. Le prochain chapitre s'attardera d'ailleurs à approfondir cette dynamique de groupe.

³⁰³ Houle, 2003. *loc. cit.*

³⁰⁴ Lavoie, 2004. *loc. cit.*

³⁰⁵ *Id.*

³⁰⁶ Bouchard, 2006. *loc. cit.*

³⁰⁷ Houle, 2003. *loc. cit.*

CHAPITRE 3

*« J'haïs les moutons qui manifestent
comme s'ils allaient à la grand'messe
et j'en suis³⁰⁸ »*

Le présent chapitre prolongera l'analyse des liens qui unissent la fête et la manifestation dans une perspective plus large. Dans un premier temps, j'analyserai comment le groupe formé autour de Tomás Jensen agit lui-même comme le garant de la visée engagée et festive de l'artiste. Ensuite, je lierai ce groupe particulier (Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs) à d'autres groupes de cette même mouvance. Tous, d'une façon ou d'une autre, sont altermondialistes, d'où l'intérêt d'étudier leur démarche à la lumière de la cristallisation des tensions militantes que représente le Sommet des Amériques de Québec, en 2001. Je m'appliquerai ensuite à retracer le réinvestissement de la signification sociale de la fête pour mener, en conclusion du mémoire, à des réflexions concernant l'engagement contemporain.

EFFET DE GROUPE

Tomás Jensen forme autour de lui un groupe de musiciens-arrangeurs qui prendront une part de plus en plus grande dans sa trajectoire artistique. Cette structure, avec le partage

³⁰⁸ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. *Tomás Jensen & les Faux-Monnayeurs*, Montréal, GSI Musique, GSIC-898. 1 disque compact.

des décisions qu'elle implique, amène autant une grande richesse créative qu'une potentialité plus grande de conflit. En effet, les musiciens qui gravitent autour de Jensen sont pratiquement les mêmes depuis son premier album en terre québécoise, *Au pied de la lettre*³⁰⁹ : Philippe Brault, Martin Desranleau et Pierre-Emmanuel Poizat, auxquels s'ajoute Hélène Boissinot, forment le quatuor qui non seulement accompagne Jensen, mais met aussi la main à la pâte pour les arrangements des pièces. À partir du second album, le groupe est complet : Nemo Venba se joint à l'ensemble (et Boissinot le quitte). Pour ce *Pied-de-nez*³¹⁰, les noms de ces musiciens apparaissent sur la pochette du disque à titre de co-créateurs, et plus seulement dans une mention quelconque à la fin du livret. C'est aussi sur ce disque que figure la chanson « Les Faux-Monnayeurs ». En 2004, leur statut de co-créateurs est consacré, et l'album est d'ailleurs éponyme de cette consécration³¹¹, dans une formule qui fait de Brault, Desranleau, Poizat et Venba une entité collective (contrairement au précédent album, sur lequel chacun de leurs noms apparaissait) et de Jensen un individu distinct, à l'avant-plan. Ce même auteur multiple est à l'origine du disque *Pris sur le vif*, un album double issu de la captation de deux spectacles de l'ensemble. La perception des journalistes est symptomatique de cette émergence progressive des musiciens dans la pratique de Jensen : « Ça fait un bon moment déjà que Tomás Jensen roule sa bosse. Seul, dans un premier temps, puis avec Les Faux-Monnayeurs, l'orchestre sympathique et polyvalent qui l'accompagne sur scène et aussi sur ses deux derniers disques³¹² ». Malgré le fait que ce soit à peu de choses près les mêmes musiciens et arrangeurs qui accompagnent Jensen depuis son premier album

³⁰⁹ Jensen, 2000, *op. cit.*

³¹⁰ Jensen, 2002, *op. cit.*

³¹¹ L'auteur du disque est maintenant multiple, puisqu'il s'agit de Jensen et des Faux-Monnayeurs, et l'album s'intitule *Tomás Jensen & les Faux-Monnayeurs*, 2004, *op. cit.*

³¹² Vigneault, Alexandre. 2005. « Tomás Jensen : De la musique avant toute chose », *La Presse*, 3 février, p. ACTUEL 5.

(et même avant), l'arrivée des Faux-Monnayeurs semble tardive. Pourtant Jensen ne cache pas ce fait :

À mon arrivée au Québec, pendant deux ans, je jouais dans un bar de la rue Ontario, le Magellan. Très rapidement, par toutes sortes de hasards heureux, j'ai fait des rencontres. Le band s'est monté au fur et à mesure, tout naturellement, et ces gens sont devenus les musiciens qui m'accompagnent aujourd'hui³¹³.

Cette perception est symptomatique d'un paradoxe : Jensen fait seul la plupart des entrevues, il écrit presque toutes les chansons (tous les textes et la plupart des mélodies) et domine totalement l'ensemble, même si son discours exacerbe l'aspect collectif de la démarche. Leur fonctionnement, à ses dires, reste démocratique. Au moment de prendre une décision, Jensen garde une réserve pour laisser un droit de regard aux Faux-Monnayeurs : « Je verrai avec mon groupe, car même si le groupe porte mon nom, ça demeure un ensemble³¹⁴ ». Un autre fait met la puce à l'oreille, c'est-à-dire que les Faux-Monnayeurs n'apprécient pas leur nom collectif : « [ils] ne le sont qu'à temps partiel [Faux-Monnayeurs], en fait, puisque le patronyme ne semble pas leur plaire outre-mesure³¹⁵ ». C'est pourtant ce même nom qui est choisi lorsque les comparses décident de créer une coopérative³¹⁶, en 2002, pour aider à la gestion du groupe³¹⁷.

Ainsi, la solidarité et la démocratie apparaissent comme des valeurs importantes du projet. Lorsqu'on soumet le discours de Jensen, des musiciens et des journalistes à

³¹³ Tomás Jensen, cité dans l'article de Marie-Hélène Poitras. 2004. « Tomás Jensen : société tu l'auras pas », *Voix*, vol. 18, n° 36, 9 septembre, p. 14.

³¹⁴ Tomás Jensen, cité dans l'article de Nicolas Houle, 2003. « Le chantre langagé : Tomás Jensen débarque ce soir aux Journées d'Afrique avec ses coups de gueule festifs », *Le Soleil*, 13 septembre, p. C9.

³¹⁵ Houle, 2003. *loc. cit.*

³¹⁶ La Coopérative de services artistiques Les Faux-Monnayeurs, aussi appelée COOP Les Faux-Monnayeurs.

³¹⁷ En 2005, la coopérative ouvre ses portes à d'autres artistes de la relève et leur donne accès, entre autres, à ses services de gérance et de production de spectacles.

Source : Site Internet de la COOP Les Faux-Monnayeurs, *COOP Les Faux-Monnayeurs | Mission_fr*, mis à jour le 1^{er} juillet 2009, consulté en ligne le 15 juin 2010 à l'adresse : <http://www.coopfauxmonnayeurs.com/pages/mission>.

Malgré la dissolution du groupe de Jensen en 2007, la coopérative reste en fonction et continue de produire les spectacles de Tomás Jensen.

l'analyse, on y décèle toutefois quelques tensions visibles en surface qui peuvent expliquer la rupture survenue entre Jensen et ses musiciens, en 2007. La stratégie dénominative, entre l'aspect facilement identifiable de la figure du chanteur et la reconnaissance de l'apport des musiciens-arrangeurs, entre l'individuel et le collectif, est difficile à maintenir en équilibre.

Du côté positif, l'aventure menée par Jensen et son groupe part de belles valeurs, comme l'amitié : « Il a choisi des amis comme musiciens. L'envie de jouer ensemble passe même avant les qualités techniques³¹⁸ ». La virtuosité des musiciens ne fait pourtant aucun doute, moult critiques soulignant l'excellence de leur jeu ou de leurs arrangements³¹⁹. La proximité des musiciens concourt ainsi à créer un esprit qui leur est particulier, que Sylvain Cormier nomme « "l'esprit" Tomás Jensen & Les Faux-

³¹⁸ Samson, Jacques. 2002. « L'étranger en exil : Tomás Jensen fait un "Pied-de-nez" aux choses qui dérangent », *Le Soleil*, 18 mai, p. C8.

³¹⁹ « Les musiciens de Jensen étaient surprenants », Renaud, Philippe. 2001. « Coup de coeur francophone : Tomás et Louise, la rencontre », *La Presse*, 5 novembre, p. C7; « ses quatre fidèles et talentueux Faux-Monnayeurs », Houle, Nicolas, 2002, « Cap engagé : Tomás Jensen joue les allumeurs de conscience tout en divertissant », *Le Soleil*, 5 octobre, p. C7; « une orchestration toujours pétillante », Poitras, 2004, *loc. cit.* ; « Ses musiciens et lui ont d'ailleurs accordé un soin particulier aux arrangements de leur dernier album. À chaque nouveau disque, on a d'ailleurs l'impression que la troupe fait de plus en plus de musique », Vigneault, Alexandre, 2004, « Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs : prêcher par l'exemple », *La Presse*, 11 septembre, p. ARTS ET SPECTACLES 15; « Les instrumentations sont très riches », [s.a.], 2004. « Disques : Jensen : style emprunté », *Le Soleil*, 18 septembre, p. C6; « un groupe de musiciens ingénieux capables d'ambiances multiculturelles », Robillard Laveaux, Olivier, 2004, « Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs : Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs », *Voir*, vol. 18, n° 38, 23 septembre, p. 21; « Du nombre, le saxophoniste Pierre-Emmanuel Poizat et le trompettiste Némo Venba ont à plusieurs reprises volé la vedette avec leur sympathique attitude et leurs géniaux dialogues arabisants », Lavoie, Kathleen, 2004, « "Manifestation musicale" réussie pour Tomás Jensen », *Le Soleil*, 1^{er} octobre, p. B3; « [...] le travail des musiciens, irréprochable. Les gars [...] peuvent tout faire et ne s'en privent pas [...]. Des continents entiers de musiques semblent à leur souple et virtuose portée. Les arrangements des cuivres, tout particulièrement notables, brillent d'audace et de finesse, osant de belles dissonances », Cormier, Sylvain, 2005, « Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs au Corona : show fin finaud », *Le Devoir*, 3 février, p. B7; « [...] il a un sacré bon groupe. Chacun d'entre eux joue un rôle clé dans l'élaboration de l'univers sonore de Jensen », Vigneault, 2005. *loc. cit.* ; « C'est que la cohésion qui règne au sein de la bande de Faux-Monnayeurs est en train d'atteindre des sommets. Cuivres, percussions, guitares ou basse, chaque instrument résonnait quand il le fallait, avec la passion et la précision que les pièces réclamaient. », Houle, Nicolas, 2005, « Entre impro et fiesta engagée : le Festival Off s'est poursuivi en extérieur, en variant les plaisirs », *Le Soleil*, 16 juillet, p. A4.

Monnayeurs³²⁰ ». Cet esprit, Jensen l'attribue à la cohésion du groupe et à son fonctionnement : « [...] il y avait un fort esprit de collectivité, totalement assumé. C'était notre manière de faire la musique; j'apportais les chansons et on travaillait ensemble sur les arrangements³²¹ ». Jensen mise aussi sur la dimension d'apprentissage que recelait l'aventure. « [...] on a appris à peu près tout ce qu'on sait aujourd'hui, comment faire de la musique sur une scène, comment arranger des chansons. C'est énorme.³²² » Cette déclaration en forme de bilan, Jensen la fait dans un article où il fait état de la séparation d'avec ses collègues musiciens.

Du côté plus négatif, certaines tensions amènent peu à peu Jensen à prévoir d'autres projets en marge des Faux-Monnayeurs, puis à dissoudre tout à fait le groupe avec lequel il ne se voit plus évoluer. Déjà, en 2003, l'auteur-compositeur-interprète sent que cette forte cohésion du groupe vers le sens de la fête l'empêche de créer des ambiances plus intimistes : « Jensen explique que depuis qu'il est ici, il a composé une dizaine de pièces qui collaient moins à ce qu'il fait avec son groupe³²³ ». Le projet rassemble alors seulement un contrebassiste et Jensen, qui décrit la chose ainsi : « C'est de la chanson pure et dure, plus classique que ce que je fais avec les Faux-Monnayeurs. C'est plus poétique, un peu moins engagé en général³²⁴ ». Le son de cloche est identique trois ans plus tard, au moment de la séparation : « J'avais envie de travailler avec d'autres, de faire quelque chose qui m'appartienne. Les dernières chansons que j'ai écrites, je me demandais toujours si elles étaient assez festives, assez engagées pour les Faux.³²⁵ » Dans

³²⁰ Cormier, 2005. *loc. cit.*

³²¹ Tomás Jensen, cité dans l'article de Philippe Renaud, 2006, « Cinq questions à... Tomás Jensen », *La Presse*, 21 octobre, p. ARTS SPECTACLES 17.

³²² *Id.*

³²³ Lamarche, Bernard. 2003. « Spectacles : Jensen en concert et sur disque », *Le Devoir*, 1^{er} mars, p. E7.

³²⁴ Tomás Jensen, cité dans l'article de Lamarche, 2003, *loc. cit.*

³²⁵ Tomás Jensen, cité dans l'article de Geneviève Bouchard, 2006, « Tomás Jensen : tourne la page », *Le Soleil*, 21 octobre, p. A9.

une autre entrevue, le blocage d'écriture se fait davantage sentir : « Personnellement, je sentais que cette aventure devait prendre fin parce que j'en étais rendu à me sentir un peu enfermé lorsque je commençais à composer une nouvelle chanson, bien qu'on ait toujours été très libre dans le groupe.³²⁶ » Cet emprisonnement ressenti pousse Jensen à faire un album solo, qui se concrétisera quelques mois plus tard sous la forme de l'opus *Quelqu'un d'autre* puis, plus tard, d'un projet plus latin nommé Hombre (après avoir eu différents titres de travail).

De toute l'aventure collective avec les Faux-Monnayeurs, il faut retenir cette forte solidarité, cette entité collective particulière au modèle à la fois libre et sur la corde raide. Les artistes génèrent une force qui les tend vers un « esprit » particulier, festif et engagé. Cependant, le statut du groupe lui-même, si hybride entre la figure très prégnante de Jensen et celle, plus effacée – du moins médiatiquement – , des Faux-Monnayeurs, reste ambigu, voire intenable. Les artistes n'évoluent pas en vase clos, et plusieurs autres groupes forment un réseau qu'il faut étudier pour bien comprendre Jensen lui-même. On y verra notamment des groupes dont l'aspect collectif est totalement revendiqué et, à l'inverse de Jensen, où tous les membres prennent part à la personnalité médiatique de l'ensemble tout en formant leur « esprit » particulier.

EFFET DE GROUPES

Tomás Jensen inscrit régulièrement sa solidarité avec d'autres groupes, notamment en les remerciant dans les livrets de ses albums. *Pied-de-nez*, le deuxième album, contient d'ailleurs un souhait de longévité dirigé vers cinq autres groupes de musique québécois :

Salut et longue vie à vous :

³²⁶ Tomás Jensen, cité dans l'article de Renaud, 2006, *loc. cit.*

Polémil bazar
Les ours
Arseniq 33
Ivy et Reggie
La chango family

À cette inscription se juxtaposent deux hiéroglyphes, la chouette de face et l'oeil d'Horus. Ces deux symboles pourraient se lire comme « avec (la chouette) protection (l'oeil) ». En fait, l'oeil oudjat signifie également l'intégrité, la victoire sur le mal, la clairvoyance et la santé. Les groupes auxquels Jensen envoie ce porte-bonheur sont tous des groupes que l'on pourrait qualifier d'« engagés », et tous fonctionnent hors des grandes maisons de production, dans des circuits indépendants. Ainsi, non seulement la solidarité est une valeur importante dans l'ensemble qu'il crée, mais cette solidarité dépasse le cadre de son propre groupe et englobe les formations qui embrassent des philosophies semblables. Certains de ces groupes sont inclus à nouveau dans les remerciements de l'album suivant, *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*, avec d'autres groupes, d'autres musiciens faisant carrière en solo, des amis croisés au hasard des tournées, mais aussi beaucoup d'endroits et d'événements de diffusion alternatifs (« [...] le cabaret de la dernière chance, le fou bar, le va-et-vient, le lion d'or, le swimming, le p'tit bar, musiqu'en août³²⁷ [...] ») et de radios indépendantes (« [...] ckrl, cibl, cism, cflx, radio gaspésie, radio néo (paris)³²⁸ [...] »). Toutes ces personnes, tous ces lieux et ces événements ont créé un espace qui rendait possible l'aventure collective des Faux-Monnayeurs, comme le remarque justement Jensen dans un billet daté du 30 août 2006 : « Je salue avec beaucoup de gratitude tous ceux qui nous ont permis de faire la musique qu'on aimait de la façon qu'on voulait et qui ont fidèlement suivi notre évolution³²⁹. »

³²⁷ Jensen, 2004, *op. cit.* (livret).

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Jensen, 2006, *op. cit.* (livret).

Ainsi, la solidarité est une valeur non seulement inscrite au coeur du projet avec les Faux-Monnayeurs, mais aussi ancrée dans les liens que Jensen tisse avec d'autres groupes, avec nombre de personnes issues de réseaux indépendants qui permettent la diffusion de musiques hors-normes. Ces espaces de liberté, opposés au conservatisme des radios commerciales, forment des milieux militants, ou à tout le moins résistants à une certaine standardisation de la culture. Il est vraisemblable que ces milieux se mobilisent eux aussi avec les artistes engagés lorsque survient un événement contre lequel s'inscrire en faux, comme le Sommet des Amériques.

Avant de faire l'étude de ces mobilisations, je présenterai les groupes qui sont directement inclus dans les réseaux de Jensen, puisqu'ils bénéficient des remerciements de l'artiste au moins une ou deux fois dans les livrets de ses opus.

Polémil bazar

Originaire de Québec, le groupe est fondé en 1999 (pour ensuite se dissoudre en 2007, soit moins d'un an après la séparation survenue entre Jensen et ses Faux-Monnayeurs). En 2001, au moment du Sommet, ils ont un parcours professionnel qui ressemble étonnamment à celui de Jensen : un parti pris en faveur de la production indépendante et de l'auto-gestion, un disque produit en 2000 (*Chair de lune*) et de nombreuses participations effectuées lors d'événements indépendants et de concours pour la relève (Francouvertes 1999, CONGA³³⁰ 2000, Vue sur la relève 2002). Les musiciens se croisent d'ailleurs souvent dans des projets à l'extérieur de leurs groupes, telle la Ligue d'improvisation musicale. Musicalement, Polémil semble inspiré par les mêmes sources que les Faux-Monnayeurs, peut-être dans des proportions différentes toutefois : les

³³⁰ CONGA : Concours des groupes amateurs des universités et cégeps québécois.

musiques latinoaméricaines (la forme du tango plus précisément) y sont plutôt marginales, alors que le folklore tzigane et est-européen semble davantage sollicité que chez Jensen et les Faux-Monnayeurs : « On va continuer à piger partout. En ce moment, il y a une grosse unanimité au sein du groupe autour des musiques de l'Europe de l'Est. Il y a une ouverture d'esprit. On cherche ce qui nous touche dans la musique³³¹ ». L'alliage de ces musiques avec le swing et d'autres influences musicales des années 30 et 40 caractérise également le groupe de Québec. Les textes abordent des thèmes qui rappellent aussi ceux de Jensen, dans un style où la poésie se fait cependant moins acide. La coexistence de motifs de fête et d'inquiétude ou d'angoisse (comme chez Jensen) tient à coeur à ces créateurs :

En 10 ans de voyage, à courir le monde, j'ai accroché sur une certaine mentalité gitane. C'est comme si chaque concert était le dernier. Il y a là-dedans un genre de folie, de joie de vivre, teintée d'une certaine noirceur. Comme dans les films d'Émir Kusturica. Il y a beaucoup de ça derrière la musique et les textes de Polémil Bazar. Qu'ils viennent de l'Inde ou du Portugal, qu'ils soient gitans ou klezmer, tous ces genres rendent bien cette ambiguïté³³².

Le groupe participe à divers événements militants et prend notamment des positions environnementales à l'occasion, lorsque le gouvernement permet la déforestation et la construction d'édifices – d'habitation ou de centrales nucléaires – dans des endroits naturels (le Suroît, Rabaska, le mont Orford). Pourtant la formation ne prône pas l'action directe ou la prédication :

Quand on voit les gens dire non à la guerre, je trouve que le message est trop direct. Je trouve que ça fait davantage réfléchir que dénoncer gratuitement. Je suis militant plus par l'art qu'en descendant dans la rue. Si on peut faire ouvrir les yeux tant mieux. Si on peut montrer une autre manière de vivre et de penser, une manière qui prône la tolérance et l'ouverture. Je ne suis pas Sting, je ne peux pas aller à l'ONU.

³³¹ Antoine Bretel et Hugo Fleury, cités dans l'article de Lavoie, Kathleen. 2002a. « Cour assidue : le Coup de coeur francophone a fait gagner Polémil bazar en crédibilité et en maturité », *Le Soleil*, 30 mars, p. C8.

³³² Hugo Fleury, cité dans l'article de Lavoie, 2002a. *loc. cit.*

[...]

C'est crucial, la question environnementale, mais je ne suis pas intéressé de rabattre les oreilles des gens avec ça. Pour ça, la musique, c'est plus fort. Surtout la musique gitane. Il n'y a pas de peuple qui a plus souffert plus qu'eux et ils sont pourtant toujours prêts à oublier ça le temps d'un soir pour faire de la musique³³³.

Polémil bazar fait également la preuve que des groupes indépendants peuvent s'attirer un certain succès public et une reconnaissance de l'industrie : en plus de mériter les MIMI d'Album de l'année et d'Étoile montante au gala d'Initiative Musicale Internationale de Montréal en 2004 pour l'album *Chants de mines* (2003), il rafle le Félix de l'album alternatif de l'année au gala de l'ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo). Son attitude par rapport à cette reconnaissance est cependant nuancée :

C'est *l'fun* parce que nous, on est tout à fait en marge de ça. On est à Québec, on est indépendants. On n'est pas dans la *gang* de Montréal. On fait partie de mouvements qui s'opposent à ce que prône l'industrie. (...) Aujourd'hui, les gens achètent des disques qui ne sont pas annoncés à la télé. La faveur populaire est en train de faire changer les choses³³⁴.

Ainsi, les musiciens de Polémil y voient moins un signe du changement de l'industrie que de l'impact que le public peut avoir sur ce système. Polémil bazar est d'ailleurs le seul groupe présenté en détail dans ces pages qui reste indépendant tout le long de sa carrière. Mais c'est justement l'essoufflement des énergies résultant de cette indépendance qui mettra un terme au groupe, alors que ce sera l'exigence d'engagement ressentie par Jensen qui aura cet impact.

Loco Locass

On peut placer les rappers de Loco Locass dans cette même catégorie d'artistes engagés

³³³ Hugo Fleury, cité dans l'article de Lavoie, Kathleen. 2003. « Polémil bazar : Labeur du coeur », *Le Soleil*, 6 mai, p. B1.

³³⁴ Thierry Gateau et Martin Desjardins, cités dans l'article de Lavoie, Kathleen. 2004. « Polémil bazar : la fin d'un cycle », *Le Soleil*, 9 décembre, p. B3.

qui arrivent à s'attirer les éloges tant du public que des critiques ou de l'industrie. Comme pour les Faux-Monnayeurs ou Polémil bazar, le groupe se fait connaître par quelques spectacles (fêtes de la Saint-Jean-Baptiste, Francofolies) et par des participations à des concours (Révélation Hip Hop 99, Francouvertes 2000, où le groupe remporte le premier prix, devant les Cowboys Fringants). Les reconnaissances viennent par la suite tant de la scène alternative (deux MIMI en 2001 pour l'album *Manifestif*) que des instances établies (quatre Félix au gala de l'ADISQ, soit Album de l'année – Hip Hop et Meilleure sonorisation en spectacle en 2001 et Album de l'année – Hip Hop et Auteur ou compositeur de l'année en 2005). L'histoire du groupe remonte à 1996, alors que le duo de rap expérimental formé de Biz et de Snou (Batlam) devient les Locos Loquaces. Le groupe ne sera complété qu'en 1998 (le rappeur Chafiik s'adjoindra alors aux deux autres) et la graphie du nom de groupe deviendra définitive en 1999. Leur premier album, *Manifestif*, dont il a été quelque peu question dans ces pages, est d'abord produit en autogestion en 1999. Cependant, après publication indépendante des textes (*Manifestif*, éditions Coronet Liv, 2000), l'album est relancé sur étiquette Audiogram. À propos du néologisme qui donne le titre tant à cet album qu'au recueil qui en est tiré, Chafiik explique : « Ce mot de notre cru englobe deux angles d'une même vision, à savoir l'aspect du "manifeste" et notre côté "festif"³³⁵ ». Biz complète : « L'idée de manifester est importante, mais l'idée de festivité compte pour 50 % dans le concept. Même si le propos est sérieux, l'enrobage est festif. Il nous semble que ça intéresse à la chose de façon subtile³³⁶. » Tout comme chez Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs (de même que Polémil bazar), et à l'origine même du concept « manifestif », Loco Locass livre d'abord

³³⁵ Dallaire, Luce. 2005. « Loco Locass : ça va chauffer pour la clôture ! », *Le Soleil*, 2 juillet, p. C4.

³³⁶ Renaud, Philippe. 2000. « Engagez-vous, qu'ils disent ! », *La Presse*, 4 novembre, p. D4.

un propos sérieux sous une apparence (musique, style, éléments de décor et de costumes) plus légère comme un moyen de « dorer la pilule », de rendre attrayant un discours politisé, nuancé, parfois pessimiste. Les hymnes directement politiques de Loco Locass (« Sheila, ch'us là », « Super Mario », etc.) sont largement repris à plusieurs occasions, en particulier la chanson « Libérez-nous des libéraux », entonnée dans nombre de manifestations étudiantes, syndicales ou politiques. Par rapport à Tomás Jensen ou à Polémil bazar, dont l'engagement est plutôt dirigé contre le capitalisme, Loco Locass ancre ses prises de positions politiques surtout dans les luttes souverainistes :

Chanter la souveraineté, c'est une contrainte et les contraintes font partie de l'art. Nous, on défend un pays, mais on défend surtout une langue qui est l'essence même de la liberté. On seraient inféodés si on était les troubadours officiels du PQ ou si on chantait les louanges de Mme David ou d'Amir Khadir. [...] Et tant mieux si les gens nous taxent d'opportunisme, ça nous donne une motivation de plus de continuer à écrire des chansons politiques, pas parce que c'est cool, mais parce que la politique fait partie de notre vie³³⁷.

Ainsi, les Loco revendiquent leurs discours et investissent passionnément la dimension engagée et politisée de leur projet sans pour autant souscrire à un parti ou à un autre. La pluralité des points de vue est d'ailleurs très chère aux membres du groupe : « On a trois points de vue différents sur chaque texte. Il y a une communauté dans chaque texte, politique et poétique, qui désamorce l'idéologique³³⁸ ». L'apport de la politique survient sans que les créateurs ne relèguent le travail stylistique au second plan :

Sur scène, on prend la parole, on s'adresse aux gens, on fait circuler des idées qui nous sont chères. Mais dans les textes aussi, encore plus même, parce qu'il y a un jeu sur la langue, il y a un travail sur le texte, propre au rap, et les gens aiment comme nous entendre les subtilités, les jeux de mots, le chatolement de la langue orale. Et ça prend du temps à faire, parce qu'on veut être à la hauteur³³⁹.

³³⁷ Batlam, cité dans l'article de Petrowski, Nathalie. 2006. « FrancoFolies/Loco Locass : trois lascars en liberté », *La Presse*, 3 juin, p. ARTS ET SPECTACLES 2.

³³⁸ Batlam, cité dans l'article de Lamarche, Bernard. 2000. « Pléthorique rythmique », *Le Devoir*, 28 octobre, p. C4.

³³⁹ Batlam, cité dans l'article de Papineau, Philippe. 2010. « Loco Locass : tension et attentions », *Le Devoir*, 9 janvier, p. E1.

Dans le même article, Batlam utilise une formule qui exprime beaucoup : « Le rap, c'est vraiment de la chanson à texte. Encore plus, c'est de la chanson à discours³⁴⁰. » La filiation avec la chanson « à texte » (que pratiquent d'ailleurs Jensen et Polémil bazar) est ainsi posée, mais l'expression « chanson à discours » souligne que les rappeurs assument leur statut de porteurs de messages. Pourtant, Loco Locass ne fait pas que du rap, ou du moins ne veut pas être affilié de façon trop étroite à ce style :

On n'adhère pas à l'idéologie hip hop... Le rap est prisonnier de ses codes comme les graffitis ou les pantalons ultra larges. Souvent, ça se perd en décrivant une réalité qui est celle de New York ou Marseille; ici, ça n'a pas rapport! Ce que les gens n'ont pas compris, c'est que c'est une forme d'expression qui mérite d'être transposée pour coller à toutes les réalités, y compris la nôtre au Québec. [...] On a choisi le rap d'abord et avant tout par amour pour la langue, la poésie. On vient du milieu de la poésie³⁴¹.

Ainsi, malgré des allures musicales très éloignées de ce que font Jensen ou Polémil, Loco Locass invite ses auditeurs (et ses lecteurs) à réfléchir, à penser et à se politiser en prenant le parti de rejoindre les gens par une musique accrocheuse et des jeux de mots séduisants. C'est l'une des choses qui permet que l'on accole la même étiquette de « manifestive » à toutes ces formations diverses.

La Chango Family

Comme son nom l'indique, la Chango Family est d'abord une aventure familiale et elle est formée autour d'un couple, Lundo Chango et Maruchka. Autour d'eux gravitent de nombreux musiciens (rares sont leurs spectacles qui présentent moins de huit musiciens sur scène). Certains ont été de passage (dont Léo Piché, le fils de Paul Piché et Nemo Venba, des Faux-Monnayeurs), alors que d'autres se greffent pour une période plus longue (notamment le violoniste Anit Ghosh), ce qui correspond très bien à leur image de

³⁴⁰ *Id.*

³⁴¹ Letarte, Valérie. 2000. « Loco Locass : le rap du citoyen », *La Presse*, 20 mai, p. D16.

troupe gitane. Image qui n'est pas qu'un cliché, puisque c'est une part importante de l'« utopie » de la Chango :

Transformons nos talents en mode de vie qui nous rende heureux de prendre la route et de partir à l'aventure. C'est la pierre de touche de tout l'édifice, c'est le mode de vie, c'est bohème, c'est manoucherie, ça respire. Ça demande beaucoup humainement. [...] On préfère l'itinérance, le voyage et l'aventure, et la fatigue que ça demande, parce que ça groude plus, on est plus proches de la réalité quotidienne³⁴².

Le groupe s'est d'ailleurs constitué, en 2000, après un voyage de Lundo et Maruchka au Mexique, d'où ils ont rapporté le surnom « chango », un mot signifiant « singe » et « bouffon » en espagnol, mais qui recèle également d'autres significations selon les cultures (c'est le nom d'une tribu tzigane et de dieux de la musique, de la fête, de la guerre et du tonnerre).

Nous sommes revenus [de voyage] avec l'envie de former une famille. Le nom qu'on lui a donné vient du Mexique. Là-bas, on m'appelait souvent chango, alors j'ai cherché à savoir ce que ça voulait dire. On m'a répondu « bouffon ». Puis, on a appris que ça voulait aussi dire « singe » en argot mexicain. On s'est dit qu'une famille de singes, c'était bien³⁴³ !

La famille n'est pas que symbolique, d'ailleurs. Le couple a deux enfants, Tao et Zia, qui comptent pour beaucoup dans leurs motivations à s'engager : « Quand j'ai vu ce petit bout d'être venir au monde [Tao], je me suis dit qu'aussi longtemps que j'aurai du souffle dans ma poitrine, je ferai tout pour lui donner la planète la plus *clean* possible. Ça m'a donné un axe³⁴⁴. » L'engagement des membres de la Chango Family peut être qualifié d'environnemental ou social, certes (le groupe a été porte-parole au Québec de la campagne d'Oxfam *Pour un commerce équitable*), mais il s'inscrit également dans une révolution des modes de vie que prône également Polémil bazar :

³⁴² Lundo, cité dans l'article de Lamarche, Bernard. 2003. « Le marathon des gitans », *Le Devoir*, 24 juillet, p. A1.

³⁴³ Lundo, cité dans l'article de Lavoie, Kathleen. 2002b. « Chango Family : parole d'honneur », *Le Soleil*, 5 novembre, p. B1.

³⁴⁴ *Id.*

Parce que ceux qui achètent un album de la scène alternative assurent du coup la biodiversité culturelle. C'est un geste de guérilla culturelle ! Et chaque petit geste compte. Face à tout ce qui se passe, quel choix nous reste-t-il à part d'être éveillés et pleins d'espoir ? demande Lundo. On ne pourra peut-être pas empêcher McDo de couper la forêt amazonienne pour y parquer ses bovins, mais on peut chanter qu'on est contre, par exemple. Et c'est ce qu'on fait, avec beaucoup d'humour corrosif, sur *La Cocaracha*, entre autres³⁴⁵.

Jensen acquiescerait sans contredit à cette vision de l'engagement artistique, avec des chansons qui sont elles-mêmes des gestes de résistance et dont le sens amène à critiquer des comportements non viables à long terme pour la planète et ses habitants. Paradoxalement, si la Chango Family évolue dans les mêmes eaux indépendantes (la « guérilla culturelle ») que Jensen, Polémil, Loco et consorts par leurs participation aux Francofolies, au concours les Francouvertes (ils remportent le prix de l'édition 2001) et au festival Coup de coeur francophone, c'est d'abord sous étiquette Audiogram qu'ils enregistrent leur premier CD (*Chango Family*, 2002). L'obtention d'un contrat de disque chez un joueur de l'industrie ne semble pas être une fin en soi, puisque le groupe produit son deuxième album de façon indépendante (*Babylon Bypass*, 2005). Le changement de cap se produit d'abord à la suite de commentaires émis par les fans : « Notre public trouvait qu'il y avait une antinomie du fait qu'on chantait une certaine forme de liberté et d'indépendance sans qu'on le soit sur le plan professionnel, puisqu'on faisait partie d'une étiquette bien établie. Ce sont les jeunes qui nous ont forcés à nous recadrer³⁴⁶ ». Malgré cette impulsion qu'on pourrait qualifier d'extérieure au groupe, celui-ci a embrassé la philosophie « fais-le toi-même³⁴⁷ » avec passion : « Notre album, on l'a fait sans subvention, sans aucun support gouvernemental [...]. Pour nous, il s'agit d'un *statement* artistique dont nous sommes très fiers. En 2005, nous faisons partie de ceux qui essaient

³⁴⁵ Lundo, cité dans l'article de Lessard, Valérie. 2005. « Une affaire de famille et d'équité », *Le Droit*, 2 avril, p. A12.

³⁴⁶ *Id.*

³⁴⁷ Traduction de l'expression « do it yourself » (DIY), notion importante de la culture punk.

de redéfinir ce que peut être une maison de disques, une étiquette³⁴⁸. » Depuis, le groupe a produit un album *live* et donné beaucoup de spectacles, tant en Amérique qu'en Europe. L'esprit festif ne fait pas partie que des chansons, il imprègne toute l'aventure de la famille musicale : « On a récemment acheté un autobus scolaire pour pouvoir partir tous ensemble [...]. On renoue avec l'époque du Big Bazar de Michel Fugain, avec cet esprit de fête et de partage ! On vit notre métier comme des artisans, des troubadours³⁴⁹. » La musique rend compte de cette réalité nomade, puisque le métissage linguistique et musical est de mise, et les cultures latines, africaines, caraïbéennes et tziganes y prédominent :

[...] nous sommes en état d'amour et de passion avec les pays sud-américains. C'est quelque chose que nous partageons avec toutes les personnes qui se sont greffées à nous. Ils tripent tous sur les musiques africaines, tziganes, la musique des Caraïbes. On essaie de faire passer tous ces folklores à travers notre prisme³⁵⁰.

Enfin, c'est avec un peu d'humour et de poésie que Lundo se distingue de l'étiquette de « chanteur engagé » : « Moi, je ne fais pas de musique engagée, je fais de la musique dégagée. J'invite à la rêverie constructive³⁵¹. »

Mes Aïeux

Mes Aïeux est, avec Loco Locass, la doyenne des formations présentées ici, puisque le groupe est créé en 1996, à la suite de l'échec du référendum sur la souveraineté de 1995 :

En 1995, ce qu'on voulait à tout prix, c'était éviter de sombrer dans le marasme de 1980 alors que les chanteurs s'étaient mis à chanter à anglais ou à fuir dans le dance et le disco. Et puis, nous étions habités par la peur de voir notre identité disparaître. On se disait que si on ne réagissait pas, il n'y aurait bientôt plus de culture québécoise. C'est pour ça qu'on a plongé à fond dans notre patrimoine, tout en

³⁴⁸ Lessard, 2005. *loc. cit.*

³⁴⁹ *Id.*

³⁵⁰ Lundo, cité dans l'article de Lavoie, 2002b. *loc. cit.*

³⁵¹ *Id.*

restant ouverts musicalement à toutes sortes d'influences³⁵².

Ainsi, le style caractéristique de Mes Aïeux (des airs traditionnels rehaussés de paroles sur des problématiques contemporaines ou, à l'inverse, des légendes folkloriques québécoises soutenues par des musiques urbaines ou internationales) naît d'une volonté consciente de revaloriser le « patrimoine » et s'inscrit dans une pensée souverainiste. Cependant l'engagement de Mes Aïeux n'est pas que nationaliste : il se fait aussi environnemental, altermondialiste, etc. Comme chez Lundo Chango, l'expérience de la parentalité amène une conscientisation différente :

C'est vrai que cet album-là [*En famille*] est plus sérieux, avance Stéphane Archambault. On change tous. Je me rends compte qu'en décidant de faire des enfants dans un monde tout croche comme le nôtre, on a les priorités qui diffèrent rapidement. On n'est pas des jeunes en colère pour autant, mais il y a des choses qui nous mettent en *crisse*, c'est certain³⁵³.

Comme la musique et les thèmes abordés réhabilitent le folklore québécois tout en l'actualisant, Mes Aïeux n'est pas considéré comme un groupe traditionnel à proprement parler. Pour décrire ce mélange insolite de folklore et de musiques internationales et urbaines, Mes Aïeux utilisent les expressions « folklore urbain³⁵⁴ » ou « funklore³⁵⁵ ». S'il n'est venu à l'idée de personne de leur accoler l'étiquette de groupe « manifestif », la philosophie qui sous-tend leur projet est très parente de celle d'un Jensen ou même de Loco Locass : « Ce qu'on veut, c'est un *party* lucide³⁵⁶ », ce que le chanteur détaillera aussi comme la stimulation d'un sens critique : « [o]n amène une réflexion sur certains sujets sans avoir la prétention d'apporter une réponse, enchaîne Stéphane. Et puis bien

³⁵² Marie-Hélène Fortin, citée dans l'article de Petrowski, Nathalie. 2008. « Mes Aïeux reviennent en ville », *La Presse*, 4 octobre, p. Arts et spectacles 10.

³⁵³ Stéphane Archambault, cité dans l'article de Côté, Christian. 2004. « Mes Aïeux : famille élargie », *La Presse*, 29 mai, p. Arts et spectacles 23.

³⁵⁴ Samson, Jacques. 2001. « Le rigodon du déficit zéro », *Le Soleil*, 1^{er} décembre, p. C8.

³⁵⁵ Pilon, France. 2001. « Mes aïeux ! C'est parti ! », *Le Droit*, 30 juin, p. A12.

³⁵⁶ Stéphane Archambault, cité dans l'article de Bouchard, Geneviève. 2004. « Party lucide », *Le Soleil*, 11 décembre, p. C12.

sûr, le groupe, c'est une façon de se faire du *fun*³⁵⁷... » D'une certaine façon, Mes Aïeux se fait un peu *eirôn*, ironisant les problèmes sociaux pour mieux les questionner et provoquer la réflexion aussi chez ses auditeurs. D'ailleurs, le groupe endosse tout à fait son engagement, mais souhaite aussi que ses chansons poussent à l'action :

Nos messages, nous les passons en douce, sans insister. Le danger avec la chanson engagée, c'est qu'elle peut donner bonne conscience. Il ne faut pas que les gens se disent : « Je suis engagé parce que j'écoute des *tones* engagées ! » Ça ne doit pas remplacer l'action. Cette sorte de chanson doit être l'étincelle qui met le feu aux poudres, et non devenir le feu à elle toute seule³⁵⁸ !

Le groupe fait paraître un premier album en 2000 de façon indépendante (*Ça parle au diable !*) et un second dès l'année suivante (*Entre les branches*, 2001), sous l'étiquette Victoire, compagnie à laquelle ils resteront ensuite affiliés. C'est par des spectacles nombreux que le groupe se constitue son public. Une chanson de leur troisième album (« Dégénération ») les propulse au sommet des palmarès radio mais, chose étrange, elle ne devient un succès que deux ans après la sortie de l'album (*En famille*, 2004). Ce succès ne monte pas à la tête des membres du groupe, qui restent très acerbes et méfiants envers les médias et surtout vis-à-vis de la radio commerciale :

La vérité, ce n'est pas que les radios commerciales nous ont acceptés, c'est que nos fans nous ont imposés aux radios commerciales. On a atteint une masse critique, c'est tout. Et ça ne change rien à la manière dont la radio fonctionne. Il y a des animateurs qui ne connaissent que [«]Dégénération[»]. Je suis content que Mes Aïeux soit dans les radios commerciales, mais pas quand c'est la même *tone* qui joue dix fois par jour. J'ai peur que le monde se tanne, c'est sûr. Faut faire attention³⁵⁹.

Cette popularité inespérée permet au CD/DVD suivant de connaître d'excellentes ventes (*Tire-toi une bûche*, 2006). Leur plus récent album paru à ce jour, *La ligne orange* (2008) axe davantage sur des réalités montréalaises, mais conserve une certaine recherche

³⁵⁷ Houle, Nicolas. 2004. « Mes Aïeux : la folk qui réfléchit », *Le Soleil*, 5 juin, p. C9.

³⁵⁸ Stéphane Archambault, cité dans l'article de Tremblay, Régis. 2006. « Comme les six doigts de la main ! », *Le Soleil*, 9 décembre, p. A5.

³⁵⁹ Stéphane Archambault, cité dans l'article de Cormier, Sylvain. 2006. « Des bûches et dix bougies », *Le Devoir*, 15 décembre, p. B5.

de mythes renforçant l'identité québécoise. Aux dires mêmes d'un des membres de la formation, la longévité de Mes Aïeux tient à son aspect collectif :

Financièrement, tout est partagé. Artistiquement, un groupe, c'est l'art du compromis, répond Stéphane. Ce qui est *l'fun*, c'est que les autres te poussent à te dépasser. En plus, ça sépare le poids. Je n'ai pas tout le poids de l'échec ou du succès de Mes Aïeux. On est une *gang* à transporter ce véhicule-là. Alors quand je suis fatigué, il y a quelqu'un d'autre qui tire la charrue. (...) On est des bons amis. Quand on se voit pour créer, la dynamique est là, bien huilée et efficace³⁶⁰.

Ainsi, si la création à plusieurs têtes a pu être un obstacle pour Tomás Jensen, elle peut être une forme de support par les pairs en plus d'un catalyseur d'idées pour d'autres.

Dans les prochaines sections, je tenterai de voir comment tous ces artistes ont pris position lors du Sommet des Amériques, comment leur solidarité s'est exprimée et ce que cela peut nous apprendre sur la manifestivité, le tout sans perdre de vue la réflexion entamée sur Tomás Jensen. La question qui guidera la réflexion sera la suivante : les groupes musicaux auraient-ils tendance à être plus engagés que les artistes individuels ?

QUÉBEC 2001

Nombreuses sont les voies possibles pour parler de l'effet d'entraînement vers l'engagement que semblent créer les groupes. Pour diverses raisons, dont quelques-unes ont déjà été évoquées plus haut (notamment la cristallisation des tensions altermondialistes au Québec), on choisira l'opposition au Sommet de Québec comme exemple clé d'engagement sociopolitique des artistes. Dans la présente section, je tracerai un portrait de la résistance artistique au Sommet des Amériques pour exposer le réseautage des groupes et la pression à s'engager que les collectivités semblent générer.

³⁶⁰ Stéphane Archambault, cité dans l'article suivant : [s.a.] 2005. « Mes Aïeux swingent la bacaisse », *Le Soleil*, 3 décembre, p. C1.

Mais présentons d'abord quelques définitions.

Sommet des Amériques

Les Sommets des Amériques sont une structure de discussion que se sont donné les chefs de trente-quatre (sur trente-cinq) États des Amériques afin de négocier les termes d'un accord de libre-échange continental entre pays dits démocratiques (d'où l'exclusion de Cuba)³⁶¹. Cet accord, qui s'inscrit dans le prolongement de l'ALÉNA³⁶², est surnommé en français ZLÉA, acronyme de « Zone de libre-échange des Amériques ». Le premier Sommet s'est tenu à Miami en 1994, le deuxième, à Santiago (Chili) en 1998. Le troisième Sommet des Amériques a lieu dans la ville de Québec du 20 au 22 avril 2001 pour mener à une Déclaration et à un Plan d'action pour implanter la ZLÉA. Selon le site Internet de *Summits of the Americas*, les sujets des discussions à Québec étaient vastes et variés :

The Summit emphasized 18 themes resulting in the adoption of 254 mandates on issues including Democracy, Human Rights, Justice, Hemispheric Security, Civil Society, Trade, Disaster Management, Sustainable Development, Rural Development, Growth with Equity, Education, Health, Gender Equality, Indigenous Peoples, Cultural Diversity, and Children and Youth³⁶³.

Pour les aider dans cette tâche, le milieu des affaires (représenté par l'ABF,

³⁶¹ Une deuxième forme de structure de discussion existe, il s'agit de Réunions ministérielles qui rassemblent, à tous les dix-huit mois, les ministres du Commerce de ces mêmes pays.

³⁶² L'Aléna (Accord de libre-échange nord-américain) est un traité de libre-échange liant le Mexique, les États-Unis et le Canada, signé en 1992 et ratifié en 1994. Il est lui-même un prolongement de l'Accord de libre-échange entre le Canada et les États-Unis (ALE) qui entre en vigueur en 1989. Source : Brunelle, Dorval et De Block, Christian. 2000. « Les mouvements d'opposition au libre-échangisme dans les Amériques et la constitution d'une Alliance sociale continentale », *Nouvelles Pratiques sociales*, vol. 13, n° 2, p. 132-133.

³⁶³ Je traduis : « Le Sommet a mis l'accent sur 18 thèmes menant à l'adoption de 254 mandats incluant des problématiques telles que la démocratie, les droits humains, la justice, la sécurité hémisphérique, la société civile, le commerce, la gestion des désastres, le développement durable, le développement rural, la croissance dans l'équité, l'éducation, la santé, l'égalité de genre, les peuples indigènes, la diversité culturelle ainsi que l'enfance et la jeunesse. » *Summits of the Americas*. 2010. *III Summit*, page consultée (en ligne) le 1^{er} septembre 2010, adresse : http://www.summit-americas.org/iii_summit.html.

Americas Business Forum) formule des recommandations et réussit à se faire octroyer un statut consultatif officiel : « En effet, le plan précise que les gouvernements s'engagent à "faciliter la participation du secteur privé aux projets d'infrastructure tant aux niveaux local que transnational qui peuvent servir de base aux accords bilatéraux et multilatéraux à venir³⁶⁴" ».

Ainsi, la grogne commence à sourdre des milieux plus sociaux, avec deux principales critiques que Brunelle et De Block ciblent très bien : « la dénonciation de la clandestinité de la négociation elle-même et la réclamation du dépôt du texte de la ZLÉA³⁶⁵ ». Ce sont ces revendications qui amènent certains groupes à se rassembler et à imaginer des alternatives au moyen d'une Alliance sociale continentale et de la tenue de sommets en marge de ceux des élites économiques et politiques.

À Québec, les échanges se font à huis clos. D'ailleurs, pour maintenir les manifestants à distance, l'organisation fait ériger une clôture de 3,8 kilomètres de long ceinturant ainsi tout un « périmètre de sécurité » autour du Vieux-Québec et du Centre des Congrès. L'objet devient rapidement représentatif de la rupture de la communication des puissants avec la société civile : « Ce mur est devenu le symbole d'une fracture politique profonde. On l'a surnommé le "mur de la honte³⁶⁶" ». Il était gardé par pas moins de six mille policiers en provenance tant de la Gendarmerie royale canadienne que de la Sûreté du Québec et de la police municipale de la ville de Québec. On peut dès lors comprendre la contradiction ressentie par la population face à cette organisation qui déclare vouloir faire la promotion de la démocratie.

³⁶⁴ Brunelle et De Block. 2000. *loc. cit.*, p. 142.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 146.

³⁶⁶ Porter, Isabelle. 2006. « Le sommet, plus jamais ! », *Le Devoir*, 15 avril, p. A1.

Sommet des peuples

Dès 1995, à l'occasion de la première réunion ministérielle, tenue à Denver, le milieu syndical se montre sceptique face au projet de la ZLÉA et décide d'organiser une conférence parallèle. Ces actions se poursuivent lors des réunions ministérielles subséquentes et voient le réseau de solidarité s'élargir :

Au cours de ces années [depuis 1997], nous assistons à un rapprochement significatif et original, non seulement entre les centrales syndicales elles-mêmes, qui poursuivent leurs échanges et consultations comme elles le faisaient par le passé, mais aussi entre les centrales syndicales et les autres mouvements sociaux à l'intérieur des coalitions nationales d'opposition au libre-échange mises en place au Nord comme au Sud³⁶⁷.

C'est ainsi à partir de 1997, à la suite de la conférence parallèle à la réunion ministérielle de Belo Horizonte (Brésil) que cette cristallisation de l'opposition s'opère autour d'un projet de grande envergure : l'Alliance sociale continentale (ASC). La visée est alors de « jeter les bases d'une alliance large et profonde appuyée sur la constitution "d'alternatives viables et concrètes à la ZLÉA³⁶⁸" ». Les groupes de provenances diverses se donnent ensuite l'espace des Sommets des peuples pour atteindre leurs objectifs. Ces sommets populaires sont organisés à la même période et dans la même ville que les Sommets des Amériques. Le premier a donc lieu en marge du second Sommet des Amériques, à Santiago, du 14 au 17 avril 1998, tandis que le deuxième du genre se tient à Québec du 17 au 21 avril 2001, soit juste avant la rencontre des chefs d'État. Ces rencontres populaires sont organisées d'abord par des groupes d'opposition au libre-échange, avec la participation et l'appui de groupes syndicaux bien sûr, mais aussi féministes, environnementalistes et de groupes de défense des droits humains. Il est aussi à noter que les Sommets des peuples n'excluent pas les organisations cubaines. L'intérêt

³⁶⁷ Brunelle et De Block, 2000. *loc. cit.*, p. 142.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

de ces rassemblements est de voir une opposition à la fois cohérente (les discussions mènent à un document, *Des alternatives pour les Amériques. Vers un accord entre les peuples du continent*, qui fait consensus) et décentralisée :

Au niveau interne, chaque coalition rallie un nombre croissant d'organisations et de réseaux. Cela dit, ces coalitions ne visent pas à établir une quelconque hégémonie sur les organisations issues de la société civile puisque certaines d'entre elles, les organisations des femmes et des autochtones, pour ne citer que ces deux-là, préfèrent conserver leur autonomie, leur marge de manoeuvre ainsi que leur propre stratégie d'internationalisation.

[...]

Devant la démultiplication des lieux d'opposition, devant l'accroissement des effets pervers de la mondialisation des économies et devant la prolifération des critiques, le temps était venu d'engager la convergence la plus large possible en vue de dégager des pistes de réflexion et d'actions susceptibles d'offrir des alternatives, et non plus une alternative, à la mondialisation des économies. Il s'agissait désormais de proposer des alternatives sociales, populaires, féministes, environnementales et soutenables au projet préparé par les chefs d'États et de gouvernements³⁶⁹.

À Québec, ce sont 2000 personnes issues des trente-cinq pays des Amériques qui ont participé à des forums, tables rondes et autres activités. Les discussions ont mené à un rejet total de la ZLÉA, un projet qui est qualifié, dans la *Déclaration finale*, de « raciste, sexiste et destructeur pour l'environnement³⁷⁰ ». L'événement culmine avec deux activités : un grand teach in rassemblant 30 000 et 60 000 personnes³⁷¹. La manifestation est ainsi décrite dans les médias :

Placée sous le signe de la bonne humeur, cette marche des peuples s'est déroulée dans le calme. Il faut dire qu'afin d'éviter tout débordement de violence, les organisateurs de la marche avaient prévu un trajet éloigné du périmètre de sécurité, de même qu'un imposant service d'ordre composé d'environ 1000 personnes. La marche s'est terminée sur le site d'Expo-Cité, où plusieurs orateurs ont prononcé des discours à saveur politique, économique et sociale³⁷².

Ainsi, le Sommet des peuples est une organisation pacifiste. Par contre, d'autres groupes présents à Québec estiment que la voie réformiste ne peut, seule, amener un vent

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

³⁷⁰ Radio-Canada. [s.d.] *La mondialisation des marchés*, « La marche des peuples », page consultée en ligne le 2 septembre 2010, adresse : <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/dossiers/mondialisation/sommetQuebec02.shtml>.

³⁷¹ *Id.*

³⁷² *Id.*

de changement assez important pour faire tourner la vapeur du projet néolibéral. Plusieurs groupes et coalitions sont liés de près à l'organisation des manifestations et autres activités militantes de la fin de semaine. Parmi eux, la coalition Opération printemps Québec 2001 (OQP 2001) opte pour la non-violence :

À la violence intimidatrice des mesures de sécurité mises de l'avant dans le cadre du Sommet des Amériques, il nous faut répondre par une non-violence informée et articulée autour d'un mouvement de protestation qui se doit de ramener le débat sur des enjeux de fond, soit la mise en place d'une Zone de Libre-Échange des Amériques qui se négocie actuellement hors de tout cadre démocratique acceptable³⁷³.

OQP 2001 travaillait en étroite collaboration avec le Comité d'accueil du Sommet des Amériques (CASA), un regroupement anticapitaliste et anarchiste, pour orchestrer l'accueil des manifestants de tous les pays et pour leur fournir de l'hébergement et de la nourriture. Le CASA, pour sa part, prône l'action directe et travaille en étroite collaboration avec la Convergence des luttes anti-capitalistes³⁷⁴ (CLAC), qui invite à un carnaval de résistance au capitalisme.

Carnaval anticapitaliste

Les organisateurs de ce carnaval souhaitent proposer aux gens qui s'opposent à la ZLÉA des activités éducatives et festives se déroulant en parallèle du Sommet des peuples et du Sommet des Amériques. Pourquoi avoir décidé de donner ce nom aux événements ? Notamment parce que les organisateurs voulaient « conserv[er] l'idée de renversement du

³⁷³ Lisa Goodyer, porte-parole d'OQP 2001, citée dans un article soumis par vieuxcmaq et signé OQP 2001. 2000. « Le Sommet des Amériques se tiendra-t-il dans un État totalitaire ? », *Centre des médias alternatifs du Québec*, page consultée en ligne le 3 septembre 2010, adresse : <http://www.cmaq.net/fr/node/4906>.

³⁷⁴ Il est intéressant de noter que la CLAC est née d'une division au sein de l'organisme SalAMI au sujet du type de gestion de l'organisme et aussi autour de questions telles que : « L'utilisation de la violence comme moyen de protestation est-elle acceptable ? ». À cette question, SalAMI a répondu et répond toujours non, alors que la CLAC répond oui. Source : Lortie, Marie-Claude. 2001. « La nouvelle gauche : une radicalisation de la base. Un bouillonnement », *La Presse*, 26 mai, p. B1.

pouvoir associé depuis le moyen-âge au carnaval³⁷⁵ ». Les actions peuvent prendre des formes diverses, d'une grande marche aux flambeaux (ou sa version moderne, la lampe de poche) « pour accueillir les délégués du Sommet³⁷⁶ » et « contre[r] la grande noirceur des exploiters³⁷⁷ » à l'établissement d'une zone de créativité à l'îlot Fleurie, en passant par des stands sur la rue Saint-Jean. « On veut créer des places pour que les gens puissent se réunir et discuter, pas seulement manifester toute la journée. Ça n'a pas une portée artistique, mais politique d'abord. Si les deux convergent, tant mieux³⁷⁸. » Les militants des organisations désirent participer aussi à la Marche des peuples et respecter le code d'éthique de cet événement (« Nous avons décidé de respecter les paramètres de cette manifestation légale et permise³⁷⁹ »), mais ils cherchent aussi d'autres endroits où inscrire leur révolte contre les systèmes en place. Jaggi Singh, militant au sein de la CLAC, explique : « On n'est pas ici pour réformer la Banque mondiale. On n'est pas ici pour réformer le FMI. On n'est pas ici pour réformer la ZLÉA. C'est une rejection totale [sic] et on va créer un autre monde, ok ? Un monde basé sur d'autres valeurs.³⁸⁰ » Un des aspects de la philosophie du CASA et de la CLAC est le principe de la diversité des tactiques, ce qui a conduit à une organisation bien précise :

[...] c'est dans ce cadre-là qu'on a créé les trois blocs, qui est le bloc manifestation festive, le bloc obstruction pis le bloc perturbation, qui ont différents niveaux d'actions. Un qui est plus festif, créatif, artistique, un qui est plus occupation, désobéissance civile ou juste des... ça peut être une manifestation mais qui porte pas d'actes de confrontation comme tel, qui est à caractère défensif, et un bloc

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ Moreault, Éric. 2001. « Sommet des Amériques : pourquoi pas un carnaval de la résistance ? », *Le Soleil*, 8 avril, p. A3.

³⁷⁷ Cardinal, François. 2001b. « Québec reçoit : bouclez-la ! Le périmètre de sécurité a été mis en place plus tôt que prévu », *Le Devoir*, 20 avril, p. A3.

³⁷⁸ Laurence Brunelle-Côté et Dominique Uhde, cités dans l'article de Moreault, 2001. *loc. cit.*

³⁷⁹ Cardinal, François. 2001a. « Sommet des Amériques de Québec : les manifestants les plus tapageurs préparent la casse. Ils se réunissent dans la Vieille Capitale afin de planifier les actions qu'ils mèneront en avril », *Le Devoir*, 27 janvier, p. A6.

³⁸⁰ Isacsson, Magnus et Paul Lapointe. 2001. *Vue du Sommet*. Office national du film et Érédi. 75 minutes. La citation est tirée de l'extrait compris entre 18 min. 45 sec. à 18 min. 59 sec.

perturbation qui est dans le but de perturber le Sommet au maximum et qui pourrait essayer d'aller attaquer le périmètre de sécurité³⁸¹ [...].

Rapidement, l'espace lui-même est divisé en fonction de ces différents niveaux et identifié selon un code de couleur : « Au fur et à mesure que les militants se rapprocheront du périmètre de sécurité, ils se sépareront en trois zones distinctes selon leurs méthodes de contestation: actions modérées (zone verte), désobéissance civile (zone jaune) et action directe (zone rouge³⁸²). » Cette dernière effraie beaucoup de gens, tant de la population que des militants ou des médias. Les sympathisants des actions violentes relativisent :

C'est normal que la population ait peur avec ce qu'on entend dans les médias. J'veux dire, quand t'es pas dans le milieu militant, ben, tu sais pas, tsé. Ce qu'il faut que la population comprenne c'est que, peu importe toutes les actions qu'il va avoir en fin de semaine, y'en a aucune qui va être dirigée contre la population, tsé. Si jamais y'a des actes de violence qui sont posés, jamais ça va être à l'encontre de la population ou d'un p'tit commerçant avec son commerce. Si y'a des vitrines qui sont brisées, ça va être des vitrines des grosses multinationales qui perpétuent l'exploitation dans le monde³⁸³.

Ainsi, les gens de violence posés sont des réactions à des violences symboliques ressenties par certaines personnes. Au Sommet de Québec, cette violence symbolique provient entre autres des grandes entreprises privées qui, on l'a vu, ont réussi à obtenir un statut consultatif officiel par l'ABF, mais aussi du contrôle exercé par les policiers et qui est particulièrement bien représenté par la clôture érigée autour des lieux de discussion :

C'était une provocation. Il y a eu plus de questionnements dans la population après. Les gens se demandaient pourquoi ça prenait un mur. Les médias ont repris ça. L'image de ces politiciens qui avaient besoin de se cacher pour négocier a eu un effet boule de neige. Le mur est devenu un symbole très fort, et c'était évident qu'il était là pour être abattu³⁸⁴.

Une des preuves que les manifestants en voulaient avant tout au symbole, c'est

³⁸¹ Tania Hallé, citée dans le documentaire de Isacson, Magnus, 2001. *op. cit.* La citation est tirée de l'extrait compris entre 19 min. 7 sec. et 19 min. 55 sec.

³⁸² Cardinal, 2001b. *loc. cit.*

³⁸³ Isacson, 2001. *op. cit.* La citation est tirée de l'extrait compris entre 10 min. 22 sec. et 10 min. 54 sec.

³⁸⁴ Robert Jasmin, membre d'ATTAC-Québec, cité dans l'article de Porter, 2006. *loc. cit.*

que, une fois la clôture tombée, ils n'ont pas souhaité faire monter la violence d'un cran. Au contraire, « [q]uand la clôture a cédé, moi, je m'attendais, un peu comme dans les films, à ce que la foule s'engouffre dans la brèche. Mais pas du tout. Rapidement, des gars et des filles sont allés s'asseoir sur la clôture en faisant des signes "peace"³⁸⁵. » En face de cette violence ciblée, la présence policière semblait démesurée et, par moments, injustifiée :

We come in peace, this is a peaceful protest. We have the right to peaceful assemblee. You guys are the guys with guns, with canons, you people are firing protesters less than a meter away. Without bandanas, without goggles. Without anything to protect themselves. Two or three times today I've seen people with guns just like that shooting people from less than a meter away. There is no reason for that, there is no need for this. I understand that you have to keep the perimeter, but I believe your perimeter is back over there³⁸⁶.

D'ailleurs, les critiques ne sont pas venues exclusivement des manifestants : « C'est plutôt l'ensemble de la GRC qui a été blâmé par la présidente de la commission des plaintes du public. Dans un rapport dont les médias ont déjà fait grand état en février dernier, Shirley Heafy a fustigé la GRC pour avoir utilisé une force excessive³⁸⁷. » Ces critiques touchent également d'autres corps policiers :

Le droit pour les personnes détenues ou arrêtées d'être traitées avec humanité et respect a été « massivement violé » lors du Sommet des Amériques, la police ayant même usé d'un « traitement cruel et inusité » à leur endroit. Devant des violations aux droits fondamentaux aussi « massives et systématiques », toutes les personnes arrêtées devraient recevoir l'amnistie et tous les fichiers à leur sujet devraient être détruits.

³⁸⁵ Serge Ménard (ministre de la Sécurité publique à l'époque du Sommet), cité dans l'article de Porter, 2006, *loc. cit.*

³⁸⁶ Je traduis : « Nous venons en paix, ceci est une manifestation pacifique. Nous avons le droit au rassemblement pacifique. Vous êtes les gens avec les fusils, avec les canons, vous faites feu sur les manifestants qui se trouvent à moins d'un mètre. Sans bandana, sans lunettes. Sans quoi que ce soit pour se protéger. Deux ou trois fois aujourd'hui j'ai vu des gens avec des fusils comme le vôtre tirer sur des gens à moins d'un mètre de portée. Il n'y a pas de raison pour cela, ce n'était pas nécessaire. Je comprends que vous devez garder le périmètre, mais je crois que votre périmètre est là-bas. » Un contestataire pacifique non-identifié, filmé alors qu'il faisait face à plusieurs policiers armés dans le documentaire de Isacson, 2001. *op. cit.* La citation est tirée de l'extrait compris entre 64 min. 47 sec. et 65 min. 26 sec.

³⁸⁷ Benjamin, Guy. 2004. « Sommet des Amériques : l'usage des balles de caoutchouc reste sous examen », *Le Soleil*, 26 juillet, p. A3.

C'est ce qui ressort du rapport des 40 observateurs québécois membres du Comité de surveillance des libertés civiles, groupe constitué surtout d'avocats qui s'était donné pour mandat d'observer le travail des policiers autour du périmètre de sécurité et à la prison d'Orsainville, à l'occasion du Sommet des Amériques. Le rapport de 75 pages est vitriolique à l'endroit des policiers de la Sûreté du Québec et, du même coup, à celui du ministre de la Sécurité publique, Serge Ménard³⁸⁸ [...].

La gradation des actions manifestantes en autant de « blocs » est selon moi représentative d'une diversité plus grande des modalités de l'engagement. Les blocs perturbation et obstruction rappellent davantage les manières plus « traditionnelles » de l'engagement militant directement tourné contre une instance reconnue comme « ennemie ».

Le bloc festif, pour sa part, est une façon atténuée ou détournée d'inscrire sa dissidence sans provoquer les représailles du pouvoir établi. Cette façon de manifester étonne d'ailleurs Graziela Rodriguez, représentante au mouvement des femmes au sein de l'ASC : « Il dansent comme si c'était la fête. Chez nous ce serait impensable. Quand tu te retrouves face à la police, ça mène à l'affrontement. Ici les jeunes se regardent paisiblement et dansent³⁸⁹. » Devant tout le déploiement policier et devant une importante réserve de la population à l'égard des manifestations violentes³⁹⁰, même la désobéissance civile peut mener à des conséquences graves, arrestation ou dossier criminel. Aussi, la manifestation de type festif est une façon de contester plus sécuritaire et qui a l'avantage de rallier le plus grand nombre : « on voulait un événement festif qui va rejoindre autant les enfants que les gens âgés afin que tout le monde y trouve son compte³⁹¹ ». La

³⁸⁸ Defouni, Séverine et François Cardinal. 2001. « Sommet des Amériques à Québec : amnistie recommandée pour les manifestants. La ligue des droits et libertés dénonce les multiples abus commis par la police », *Le Devoir*, 15 juin, p. A2.

³⁸⁹ Citation tirée des sous-titres du documentaire de Isacson, 2001. *op. cit.*, correspondant à l'extrait compris entre 71 min. 15 sec. et 71 min. 42 sec. (La phrase était en espagnol à l'origine.)

³⁹⁰ Ils sont qualifiés de « casseurs » dans nombre d'articles de journaux, et même les militants du CASA disent, au sujet du bloc rouge « On ne s'en occupe pas ». Voir article de Moreault, 2001. *loc. cit.*

³⁹¹ Laurence Brunelle-Côté, militante au sein du CASA, citée dans l'article de Moreault, 2001. *loc. cit.*

manifestation festive permet de joindre l'utile à l'agréable : elle sert les militants puisque le nombre de manifestants est gonflé par ceux qui viennent uniquement pour les prestations musicales et artistiques et donne bonne conscience à ceux qui y servent plus ou moins de figurants. Les artistes eux-mêmes sont conscients de ce paradoxe. Les plus optimistes, à commencer par Jensen, se disent que c'est l'aspect guilleret qui entraînera un certain public à se conscientiser : « J'ai espoir que du fait que la musique est joyeuse, elle amènera des gens à écouter les textes³⁹². » D'autres ont peur de ne prêcher qu'à des convertis alors qu'on se rappellera que Mes Aïeux mettait en garde contre la paresse qui ferait dire à certains qu'ils sont engagés parce qu'ils écoutent ce type de musique.

Ainsi, la manifestation festive est porteuse de significations aussi ambiguës que l'ironie : elle redonne un sens politique à la fête, elle permet d'inscrire sa dissidence de façon sécuritaire dans un cadre de répression policière sévère, mais elle a une efficacité discutable en raison même de son caractère enjoué.

Les événements des Sommets de Québec représentent ainsi un tournant dans l'engagement au Québec :

Il y a une nouvelle couche de militants nés de l'époque [du Sommet], soutient Sébastien Bouchard, porte-parole du réseau Alternative. Je dirais qu'ils possèdent une sensibilité particulière pour les questions internationales. Ils ont aussi appris à composer avec la diversité des points de vue et des tactiques³⁹³.

Certains groupes ont réagi à ces événements en écrivant des chansons. Tomás Jensen, Loco Locass et Mes Aïeux proposent des pièces très différentes, mais toutes remplies d'une amertume, voire d'une hargne à l'encontre du pouvoir – policier et gouvernemental – qui a été exercé à cette occasion. Avant de constater comment ces groupes se sont manifestés au Sommet de Québec et de faire l'analyse de ces chansons,

³⁹² Tomás Jensen, citation tirée de l'article de Lesage, Valérie. 2004. « Le point de vue de Tomás Jensen », *Le Soleil*, 20 septembre, p. B1.

³⁹³ *Id.*

j'examinerai un exemple de protestation artistique ayant eu lieu à l'occasion du Sommet.

LA RÉSISTANCE ARTISTIQUE AU SOMMET

Comme le dit Loco Locass, il faut savoir faire danser les bassins et les neurones.
Ici, il y a beaucoup de groupes qui ont cette essence-là.
Il suffit de penser aux Cowboys fringants, à Manouche, à Tomás Jensen.
C'est un beau pied de nez de notre génération
que cet ensemble de groupes qui forme une vague de changement³⁹⁴.

S. O. S. Humanité

L'un des événements artistiques et résistants ayant eu lieu à Québec est orchestré par François Gourd, rebaptisé François Vaillant Gourd (pour affirmer une parenté imaginaire avec le sculpteur engagé Armand Vaillancourt) ou le Fou à L'Allier (pour montrer qu'il agit avec l'accord du maire de Québec, Jean-Paul L'Allier). Le projet lui-même porte aussi un nom double, SOS Humanité, aussi nommé Collectif de résistance ludique. L'objectif poursuivi par ce dernier est de « dédramatiser le climat de terreur créé par les forces de répression³⁹⁵ » et aussi de « dénoncer la déshumanisation qu'entraîne la mondialisation³⁹⁶ ». Gourd et son collectif multiplient les performances : conférence de presse tournant au ridicule le quartier général de la Sûreté du Québec, spectacle au bénéfice de la sculpture d'Armand Vaillancourt au Medley le 5 avril à Montréal, production d'un CD avec dix-neuf « chants de la résistance », lancement de ce disque avec des prestations de Tomás Jensen, de Mononc'Serge, de Polémil bazar et de la Chango Family, dévoilement de la sculpture de Vaillancourt, présence sur les ondes de la

³⁹⁴ Lundo Chango, cité dans Lavoie, Kathleen. 2002b. *loc. cit.*

³⁹⁵ [s.a.]. 2001. « L'art de s'inscrire en faux », *Le Devoir*, 20 mars, p. A3.

³⁹⁶ Fleury, Élisabeth. 2001. « Désobéissance humoristique : François Gourd, le "Fou à L'Allier", débarque en ville armé de guimauves et de confettis », *Le Soleil*, 17 avril, p. E7.

radio communautaire de Québec et spectacle à Expo-Cité durant la fin de semaine.

Les moyens que prend cet artiste pour manifester s'expliquent au moins partiellement par son parcours professionnel. Comment s'étonner, en effet, qu'un homme connu pour ses éloges de la folie (il est le maître de cérémonie des Symfoliums, ces hommages à la démence) lance papier de toilette et guimauves sur le terrain de la Sûreté du Québec à l'occasion d'une conférence de presse ? Il inscrit lui-même sa démarche dans la lignée de la manifestivité, un mouvement dont il situe l'origine dans l'oeuvre de Dédé Fortin, leader du groupe musical Les Colocs : « Son influence se trouve peut-être dans la prise de conscience. À sa façon, il a préconisé la résistance festive et ludique. Il a su allier l'art et la politique³⁹⁷. » La volonté de Gourd d'imbriquer ces deux dernières est transparente dans le projet SOS Humanité : il convie des artistes engagés pour créer une oeuvre musicale (le CD du même nom) dont les profits serviront à financer une autre oeuvre, artistique celle-là. La sculpture, signée Armand Vaillancourt, représente un immense SOS blanc et illuminé de cinquante pieds de haut et transmet un message engagé aux dirigeants des Amériques, c'est-à-dire que les êtres humains se sentent en danger face à cette mondialisation qui apparaît dictée par les lois du marché et du profit. Le tout se termine avec un spectacle dont l'esprit rappelle étrangement celui de Live Aid : un maître d'oeuvre (Bob Geldoff ou François Gourd) convie des artistes de son réseau (plus ou moins associés à des causes sociales et politiques, les Stevie Wonder et U2 ont été remplacés dans le Québec des années 2000 par Loco Locass et Mononc'Serge) pour collaborer (et servir de tête d'affiche) à un grand spectacle devant conscientiser les auditeurs à de graves enjeux de leur temps (la famine en Éthiopie ou la soumission des

³⁹⁷ François Gourd, cité dans l'article de Laurence, Jean-Christophe. 2001b. « L'héritage de Dédé », *La Presse*, 5 mai, p. D3.

droits humains à des impératifs économiques en Amérique). Si Geldoff s'est fait reprocher de ne pas avoir invité assez d'artistes africains ou afro-américains, on critique Gourd d'avoir seulement invité de jeunes chansonniers : « Lorsqu'on regarde le menu de ces spectacles antimondialisation [incluant celui de Gourd], on remarque que les plus populaires de nos chanteurs engagés brillent par leur absence. Point de Vigneault, point de Séguin, point de Piché³⁹⁸. » L'organisateur de SOS Humanité se défend d'avoir voulu les tenir à distance, et invoque plutôt la question de réseaux différents : « C'est une question de réseaux, tout simplement. On est allés chercher nos alliés, les gens qu'on connaissait. Tous les appelés sont venus³⁹⁹ ... »

L'anecdote montre bien qu'il semble y avoir un tournant dans la conception de l'engagement au Québec, ou du moins un renouvellement des chanteurs engagés. Marie-Claude Lamoureux, du Sommet des peuples, explique :

Pour moi, Piché, Séguin, c'est associé aux années 70. Notre génération, les gens qui m'entourent, n'en sont plus là. Et ce qui se passe à Québec, c'est de l'actualité. On est en train de vouloir bâtir un monde meilleur avec d'autres couleurs. Ça ne les exclut pas, mais je pense qu'il faut entendre d'autres façons de le dire⁴⁰⁰.

Peut-être d'ailleurs est-ce un signe des temps si, au moment du Sommet des Amériques, le fils de Paul Piché, Léo, fait partie de la Chango Family. Si, également, des 85 personnes environ qui sont reliées au projet de SOS Humanité, au moins 83 % le sont en tant que membre d'une formation⁴⁰¹. La chose peut s'expliquer, entre autres, par une importance plus grande accordée à la musique (et non aux seules paroles) : les musiciens font partie intégrante du projet artistique. Néanmoins, il me semble qu'il y a dans ces faits

³⁹⁸ Laurence, Jean-Christophe. 2001a « Chanson engagée: le changement de garde ? », *La Presse*, 14 avril, p. D4.

³⁹⁹ Laurence, 2001a. *loc. cit.*

⁴⁰⁰ *Id.*

⁴⁰¹ Statistique que j'ai calculée à partir de la liste d'artistes que je suis arrivée à trouver en glanant les différents articles au sujet de SOS Humanité.

une corrélation entre les groupes et un engagement politique à plus longue haleine, ou du moins plus affirmé, qui soit propre à la dernière décennie. Qu'y a-t-il dans le groupe, le collectif d'artistes, le spectacle commun, qui exacerbe le militantisme ?

Différentes hypothèses peuvent être avancées qui me semblent toutes faire partie d'une explication probable. D'abord, comme l'énonçait François Gourd, les précurseurs de la manifestation festive sont majoritairement des groupes, et les Colocs seraient les premiers du genre au Québec :

[...] l'exploit des Colocs est d'avoir intégré des textes particulièrement significatifs à des musiques de party à saveur ancienne, comme le rockabilly, le country et le swing. « Dédé Fortin a montré qu'il était possible de faire danser les gens de façon sensible. D'être un band de party avec de la profondeur⁴⁰². »

De Loco Locass aux Colocs et de la Mano Negra à Bérurier Noir et même à The Clash, il existe toute une généalogie de ce nouveau type de militantisme qu'il serait passionnant d'étudier davantage. Mais encore, remonter aux sources de ce courant où la collectivité prédomine, c'est poser la question d'une façon circulaire : qu'est-ce qui pousse ces groupes à persister et à signer leur engagement ?

La communauté créée par un rassemblement de personnes peut servir de groupe de support. Peu importe si untel sent le découragement l'accabler, unetelle et telautre sont là pour lui insuffler à nouveau un vent d'espoir, lui faire voir le bon côté des choses. C'est ce que Stéphane Archambault, du groupe Mes Aïeux, exprime en entrevue : « On est une *gang* à transporter ce véhicule-là. Alors quand je suis fatigué, il y a quelqu'un d'autre qui tire la charrue⁴⁰³. » Frédéric Giroux compare d'ailleurs leur formation à un « club social⁴⁰⁴ ». Le groupe fonctionne véritablement comme une société à petite échelle. Ainsi,

⁴⁰² Laurence, 2001b. *loc. cit.* La citation inclut les paroles de Guylaine Maroist, recherchiste à l'émission *Musicographie* et directrice artistique d'une compilation des Colocs parue sous étiquette BMG en 2001.

⁴⁰³ [s.a.] *Le Soleil*, 2005. *op. cit.*

⁴⁰⁴ Houle, 2004. *loc. cit.*

le revers de cet épaulement mutuel peut consister justement en frictions diverses entre les membres du groupe, ce que Mes Aïeux arrive à contenir :

On est assez bon dans la gestion de conflit, constate Stéphane. Un groupe, ça devient quasiment une école de relations humaines et en même temps une PME. Ce sont surtout les problèmes d'argent qui peuvent être litigieux, mais on a éliminé ça dès le départ en fonctionnant de façon très communiste : on se sépare tous les revenus, y compris les droits d'auteurs⁴⁰⁵.

D'autres, et c'est le cas de la Chango Family, adoptent cette expérience sociétale comme mode de vie : « À l'heure où tout le monde se regarde le nombril, est branché sur son baladeur ou son téléphone cellulaire, nous avons réussi à rassembler des gens autour de nous pour concrétiser une utopie, lance avec satisfaction Lundo, le 'père' du clan⁴⁰⁶. » Le terme « père » est particulièrement bien choisi et illustre cette tendance qui, je crois, peut être associée à un retour des valeurs plus traditionnelles, telles la famille. Il est assez significatif, en ce sens, que Mes Aïeux ait intitulé un de ses albums *En famille* et que la Chango affirme dans son nom même un attachement aux valeurs familiales, fussent-elles celles d'une famille symbolique. Le groupe, parce qu'il permet de multiples expériences solidaires et même une vie communautaire partagée à l'année longue, détourne ainsi de l'individualisme qui a triomphé tout au long de l'ère moderne et qui recèle ses revers particulièrement douloureux (ennui, solitude, découragement, dépression). Le simple fait de former une entité collective, dans ce contexte, constitue un pied de nez à ce qui paraît comme une idéologie ou à tout le moins un tic de publicité nocif : « On s'est battu pour avoir une image de groupe et nous sommes très fiers de la véhiculer, surtout au Québec, où il existe une tendance à prendre une personne pour en faire une *star*⁴⁰⁷. » On remarque ainsi que le sentiment de l'identité collective est très fort et il semble être une déclaration

⁴⁰⁵ *Id.*

⁴⁰⁶ Lessard, 2005. *loc. cit.*

⁴⁰⁷ Frédéric Giroux, cité dans l'article de Bouchard, 2004. *loc. cit.*

en lui-même. Comme l'individualisme peut être étroitement liée à une analyse néolibérale de la société, dans laquelle l'enrichissement personnel de quelques individus isolés équivaudrait à la mesure du bonheur, toute entreprise communautaire va à l'encontre de cette idéologie. Par leurs choix et leurs modes de vie, les groupes musicaux engagés pourfendent ces idéaux matérialistes et atomisants, vivant au contraire de façon simple et solidaire. De plus, la pluralité des points de vue au sein du groupe évite également de sombrer dans la pensée unique, comme le rappelle Batlam, de Loco Locass : « On a trois points de vue différents sur chaque texte. Il y a une communauté dans chaque texte, politique et poétique, qui désamorçe l'idéologique⁴⁰⁸ ». À une époque où on craint que le discours totalisant ne devienne totalitaire⁴⁰⁹, cette diversité de points de vue apparaît salutaire.

Ainsi, le groupe apparaît le lieu privilégié de la résistance au libre-échange économique. En effet, sa structure même contredit l'individualisme qu'il sous-tend et la diversité des points de vue de la collectivité correspond à l'engagement ouvert de l'altermondialisme. On sait d'ailleurs que Jensen était présent à l'événement (il s'est aussi attaqué à la barrière de sécurité) et qu'il a donné, avec les Faux-Monnayeurs, des spectacles spécifiquement pour l'occasion. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls à l'avoir fait, et beaucoup d'artistes, de groupes notamment, ont participé à l'événement, ont écrit des chansons, ont essayé de porter les discours des manifestants par leur capital symbolique acquis dans le domaine des arts. La prochaine section détaillera les principales actions portées par les groupes ci-haut nommés à l'occasion du Sommet des Amériques et

⁴⁰⁸ Lamarche, 2000. *loc. cit.*

⁴⁰⁹ « Il n'y a guère de doute – disons-le en passant – qu'il y a un rapport entre ambition totalisatrice des grandes synthèses militantes et le *totalitarisme* des applications pratiques auxquelles elles ont abouti ». Angenot, Marc. 2000. *Les Grands Récits militants des XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, L'Harmattan, Paris et Montréal, p. 14.

montrera comment ces événements ont pu devenir une source d'inspiration militante.

Des groupes mobilisés... artistiquement

Polémil bazar est de tous les fronts au Sommet de Québec. Pendant la semaine que dure l'événement, le groupe a l'occasion de se produire trois fois en spectacle : au lancement de disque du collectif SOS Humanité (auquel le groupe a donné une chanson) au bar le d'Auteuil le lundi précédant la fin de semaine, à un concert extérieur organisé pour la marche des Peuples (le samedi) et à un autre donné la veille au Fou-bar (le vendredi). Ce dernier, les artistes le qualifient de « concert "gazé" » et de « véritable spectacle de résistance, avec un public de résistance⁴¹⁰. »

Tomás Jensen et son groupe participent d'ailleurs à cette série de spectacle nommée *Aux sons des Amislyriques* en donnant un concert le samedi soir. Tout comme Polémil, il offre aussi une chanson au collectif SOS Humanité, en plus de chanter au lancement de ce même disque, cumulant ainsi autant de prestations que Polémil bazar. On sait déjà que Jensen monte aussi au front durant les événements : « J'ai reçu pas mal de bombes lacrymogènes, se remémore-t-il. C'est bizarre, je me transforme en gamin quand il y a des manifestations, c'est peut-être en raison de mon passé argentin, mais quand il y a des manifs, je ne peux pas résister, je vais dans la mêlée⁴¹¹ ! » Son percussionniste y va lui aussi de déclarations engagées à l'encontre des agissements des chefs de gouvernement : « Comment peuvent-ils négocier secrètement quelque chose en notre nom et pousser l'affront jusqu'à nous faire croire qu'ils ne peuvent publiciser les textes qu'après le Sommet⁴¹² ? »

⁴¹⁰ Lamarche, Bernard. 2001. « Musiques alternatives : en avant la musette ! », *Le Devoir*, 12 juin, p. B8.

⁴¹¹ Houle, 2002. *loc. cit.*

⁴¹² Fleury, 2001. *loc. cit.*

Même s'il s'avoue peu informé, Batlam, de Loco Locass, ancre son engagement dans les mêmes colères :

En fait, on n'est pas excessivement documentés, avoue humblement Batlam. On n'a pas suivi tous les débats et on ne connaît pas tous les sites Internet de la contre-culture mondialiste. J'imagine qu'on milite pour les mêmes choses que les autres, contre le scandale du « périmètre », contre le scandale du secret, contre le bâillonnement en général⁴¹³.

Leur engagement se traduit aussi par une chanson offerte pour le CD SOS Humanité (il s'agit de « L'empire du pire en pire ») et par une participation au spectacle du même collectif, donné le vendredi, tout juste après le teach-in du Sommet des peuples. Deux semaines auparavant, on retrouvait les Loco à une fête de la résistance, organisée elle aussi en opposition au Sommet des Amériques.

La Chango Family, pour sa part, croise les groupes précédents (Polémil bazar et Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs) au lancement du CD SOS Humanité et fait partie du teach-in du Sommet des peuples et du spectacle du collectif de François Gourd qui le suit avec Loco Locass. Même plusieurs mois après ces événements, Lundo Chango croit au rôle que les artistes devraient jouer dans la mobilisation citoyenne :

Tout le monde a le pouvoir de changer les choses. Les artistes sont des petites bougies qui dansent et éclairent quelque chose. Nous n'avons pas la condescendance de dire que les gens sont endormis et qu'il faut les réveiller. Je pense que beaucoup de personnes ont baissé les bras tout en étant réveillées⁴¹⁴.

Le grand absent des groupes présentés ci-haut aux événements de résistance au Sommet des Amériques est le groupe Mes Aïeux. Pourtant le groupe ne se détache pas de l'engagement, mais c'est après-coup, avec la chanson « Qui nous mène ? », qu'il commente le Sommet et fait part de son indignation.

⁴¹³ Lepage, Aleksis K. 2001. « Tout le monde à la manif ! », *La Presse*, 15 avril, p. B1.

⁴¹⁴ Lavoie, 2002b. *loc. cit.*

Des chansons sur le Sommet

La chanson « Qui nous mène⁴¹⁵ ? » puise à deux sources principales. Fidèle à son penchant pour la musique folklorique québécoise, le groupe s'inspire du traditionnel « C'est l'aviron », mais le métisse à de nombreuses références à l'histoire du Titanic. Cette dernière sert de parabole pour relater les dérives où mènent les discussions des chefs au Sommet des Amériques. Le parolier imagine les peuples des Amériques dans un immense paquebot, impuissants alors que les capitaines (leurs gouvernements) ne les consultent pas et font des manoeuvres qui les mènent tout droit (ou à droite toute, c'est à dire « à tribord », mais aussi dans un univers néolibéral, soit à la *droite* de l'échiquier politique) sur un iceberg (un péril qu'ils ne voient pas et qui découle du libre-échange). Les membres du groupe s'identifient au petit peuple qu'on force à se taire et à se retirer le plus loin possible des lieux de pouvoir (« On veut nous reléguer à la cale »). Face à ce régime de terreur (les gaz sont mentionnés, ce « brouillard chimique ») et à la désinformation médiatique (« les médias manipulent la masse »), le groupe invite à la résistance et à la réflexion critique : « Si la loi du plus fort sévit / Suivez-moi, je pense donc je nuis ».

Dans ce portrait sombre, la chanson traditionnelle vient ajouter une note joyeuse, notamment par son air entraînant repris au violon. Elle colore aussi tout le refrain, qui modifie cependant les paroles originales :

C'est l'abandon qui nous mène
Mène en bas
C'est le courage qui nous mène
Mène en haut

Les paroles mettent ainsi l'accent sur l'attitude à adopter, stipulant que le courage parviendra à « remonter le courant », à changer le cours des choses, tandis que l'abandon

⁴¹⁵ Aïeux, Mes. 2001. *Entre les branches*. Montréal, Victoire, VIC2-1631. 1 disque compact.

mènera la population « en bas », à sa perte. Ainsi, au Titanic gouverné aveuglément par de féroces capitaines qui se croient insubmersibles, Mes Aïeux opposent une résistance solidaire prenant place dans un « canot d'écorce » avec, certes, de modestes moyens, mais une volonté de combattre et de persévérer à toute épreuve : « Il faut ramer de toutes nos forces / On arrêtera quand on aura cent ans ». Un reel vient ponctuer le pont musical, rendant encore plus dansant cet hymne au courage des contestataires.

Bien moins dansante est « Le cortège 2⁴¹⁶ », une des chansons de Tomás Jensen qui rappelle bien l'atmosphère de la contestation au Sommet des Amériques de 2001. La chanson comporte une structure en deux parties, avec un interlocuteur différent pour chacune. Dans la première, c'est à « M. Le Juge » que Jensen s'adresse, sur fond de percussions brésiliennes évoquant celles de Zuruba⁴¹⁷ et au son d'une mélodie joyeuse portée par la clarinette. D'une voix parlée-chantée, il décrit une scène qui, par plusieurs points, thématise les événements contestataires des Sommets de Québec.

Je n'avais pas vu les barrières de sécurité
Devant la foule affalée
C'était noir de monde
De noir vêtu
Mais mon regard était attiré
Par une affiche barriolée qui disait :
Soyons impossibles exigeons le réel⁴¹⁸

En plus de la référence à une phrase célèbre de Che Guevara⁴¹⁹ (dont on a vu à quel point il symbolisait la résistance, et particulièrement la résistance au capitalisme), la chanson évoque les « barrières de sécurité », la « foule affalée », le « monde de noir vêtu », les « affiches barriolées ». Ainsi, la mise en scène choisie par Jensen prend place après le Sommet et place le protagoniste dans une situation dans laquelle il se doit se

⁴¹⁶ Jensen, 2002. *op. cit.*

⁴¹⁷ Groupe québécois de percussions brésiliennes.

⁴¹⁸ « Le cortège 2 », chanson tirée de Jensen, 2002. *op. cit.*

⁴¹⁹ « Soyons réalistes, exigeons l'impossible ».

défendre, judiciairement parlant, contre des représentants du pouvoir : « M. le Juge » d'abord mais aussi, dans la deuxième partie de la chanson, « M. le Général ». Cette deuxième section voit l'accompagnement musical se faire beaucoup plus solennel, rappelant une marche funèbre bien plus qu'une manifestation festive. La voix de Jensen déclame alors et allonge les voyelles, particulièrement celles du mot « mort ». Plus la chanson progresse vers sa fin, plus le grain de la voix du chanteur est altérée par des effets de distorsion. Les paroles font état d'un cortège en l'honneur d'officiers morts en service que le protagoniste aurait « perturbé » et la chanson se termine sur une formulation ambiguë :

Mais au moins
La mort les avait frappé[s]
Avant moi

Est-ce une vague menace de violence antimilitaire (j'aurais frappé les soldats si la mort ne l'avait fait avant moi) ? Ou alors le protagoniste se félicite-t-il d'être toujours en vie (au moins la mort a touché d'autres personnes que moi) ? La question demeure entière. De toute cette ambiance d'affrontement transposé sur le mode musical, de conflit mettant en cause les pouvoirs (judiciaire et militaire) et de simples citoyens, se dégage une impression de grande instabilité. La pièce est tirée d'une suite (« Le cortège 1 » et « Le cortège 3 » se retrouvent également sur le même disque) qui fait du protagoniste l'adversaire plus ou moins direct d'autres instances de pouvoir (« M. le Policier », « M. le Premier ministre »). L'instabilité est tant de nature politique que mentale : les paroles et l'attitude qu'adopte le chanteur laissent croire à une obsession morbide pour les représentants du pouvoir étatique, obsession nourrie au moins partiellement de l'attitude de ces mêmes pouvoirs à des événements comme le Sommet des Amériques.

La même révolte contre le pouvoir sourd de « La bataille des murailles⁴²⁰ », chanson de Loco Locass qui prend également pour cadre les événements de Québec 2001. La chanson est structurée par son thème médiéval et la comparaison qui est tissée entre George W. Bush et Ivan IV, dit le Terrible. Ces deux axes (médiévalité et comparaison avec le tsar) fonctionnent de pair, puisque Ivan IV évolue dans une Russie féodale. La comparaison avec Ivan le Terrible est des plus intéressantes, mais elle peut facilement échapper à l'auditeur moyen, Yvan pouvant être le nom d'un interlocuteur quelconque et être lancé en simple interjection. Les liens que l'on peut tisser avec la situation contemporaine, pourtant, sont nombreux et riches. Le premier tsar de Russie évolue dans un milieu tendu, et de violentes émeutes populaires marquent le début de son règne. Ses conseillers mettent alors en place une structure semblable à des États généraux et s'inscrivent sous le signe d'une réconciliation apparente, mais factice : il s'agit de réconcilier les classes dominantes afin de museler la population et décourager la tenue de *Veče*, des assemblées populaires organisées par le peuple. Comme le précise S. O. Schmidt, « la convocation de ces assemblées résultait d'une union des forces dirigeantes qui permettait de résister aux revendications du peuple et de les réprimer⁴²¹ ». Le tsar convie même les commerçants (*possad*) à ces rencontres à partir de 1564-1565, au moment même où il met en place une politique, la *Opričnina*, qui va à l'encontre du peuple travailleur, soit tant de la paysannerie que des couches exploitées du *possad*⁴²². D'un oeil extérieur, on peut taxer le tsar d'hypocrisie, puisqu'il dit agir dans l'intérêt de toute la population : « C'était aussi le prétexte d'une démagogie caractérisée : appel à

⁴²⁰ Loco Locass. 2004. *Amour oral*. Montréal, Audiogram, ADCD-10168. 1 disque compact.

⁴²¹ Schmidt, S. O. 1965. « Les premiers *Zemskie Sobory* de l'État russe à la lumière des recherches soviétiques les plus récentes », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 4, p. 503.

⁴²² *Ibid.*, p. 505.

"toute la chrétienté", "à tout le royaume de Russie" et la proclamation de la sollicitude envers "toute la chrétienté" comme étant le principal souci du souverain⁴²³. » Dans les faits, ces assemblées « sont un signe de l'unification des terres sous le pouvoir d'un seul souverain⁴²⁴ ». Si Ivan conserve encore aujourd'hui une image de despote, c'est aussi beaucoup à cause du régime de terreur qu'il a instauré dans la seconde partie de son règne. Il crée un corps armé de 7 000 hommes, aussi appelé « l'armée du diable » par ses détracteurs⁴²⁵. Les opposants d'Ivan sont torturés et exécutés par cette milice personnelle, d'où l'épithète de « Terrible » qui lui a été attribuée.

Ainsi la chanson superpose les temporalités, ce qui fait qu'elle débute par un rappel historique, « Il y a de cela des lunes et des lunes / Alors que la terre de nos terres était encore brune », mais que le récit des événements survenus au XVI^e siècle est émaillé d'anachronismes qui rappellent des détails de la rencontre de 2001, tels l'exclusion de Fidel Castro :

Un seul est jugé indésirable
Un incroyable nain à la barbe vénérable
En exil dans une île
Coupable !
De n'avoir jamais fléchi l'échine
Devant la Machine du Seigneur de la rancoeur de pierre

Les paroles des Loco Locass permettent de penser que les traits de caractère des deux hommes de pouvoir (le président et le tsar) se confondent dans une même personnalité-type. On aurait alors un homme dur et sans compassion, le « Seigneur de la rancoeur de pierre » ou « l'empereur de la peur », égoïste et vaniteux – « désireux de laisser sa marque / De commerce » – en plus d'être sanguinaire et barbare, puisqu'il a « les paumes sales et souillées de sang » et qu'il « assujett[it] / Tout à la fois les petits

⁴²³ *Ibid.*, p. 508.

⁴²⁴ *Id.*

⁴²⁵ Kondratieva, Tamara. 1996. *La Russie ancienne*. Paris, Presses universitaires de France, p. 92.

gnomes que les clans les plus puissants ». Les intentions de cet archétype du despote sont douteuses et l'on y prête peu de foi : « Soi-disant pour remédier à ce merdier »... La rencontre au sommet que les rappeurs décrivent évoque à la fois les assemblées d'Ivan et celles des Sommets des Amériques instaurées à la demande du gouvernement états-unien, puisque toutes deux visent une certaine union du territoire dans une entreprise qui se targue de démocratie, mais qui se révèle consolider le pouvoir :

Les monarques unis pour abattre les clôtures
Se sont réunis entre quatre murs
Afin que le plus petit de leurs murmures meure
Sous le cliquetis des armures
L'heure est au leurre

Les grands perdants de ces rencontres de puissants sont finalement le petit peuple, « paysans [...] agonisants » et une partie du refrain s'escrime à montrer la béance des inégalités sociales :

Au-delà du portail, c'est la ripaille
Pour les quelques canailles
Mais pas une grenaille ne reste pour la marmaille

Cette même « marmaille », masse de jeunes gens bruyants, est réprimée par la police qui reste à la solde des puissants. Tant la garde personnelle d'Ivan que les policiers spécialement entraînés pour le Sommet des Amériques de Québec portaient des habits noirs qui les faisaient ainsi ressembler à des « Ombres sombres en nombre suffisant / Pour éradiquer le clan des dissidents ». L'endroit où le récit que fait Loco Locass s'éloigne le plus de l'histoire russe et se rapproche davantage de la résistance qui leur est contemporaine est le moment du combat. Le groupe se met alors en scène dans la chanson en épelant son nom « Avec L.O.C.O.L.O.C.A.S.S. » aux côtés de samouraïs et de la racaille, ce fameux « clan de dissidents ». Il relate de façon précise l'attente avant les affrontements « inévitables » entre les policiers et les manifestants et la façon dont

certains réussissent à « perce[r] le périmètre [de sécurité] » tout en le colorant de termes qui poursuivent dans l'idée de la médiévalité : « catapulte », « rempart », « château ». Le couplet suivant se désole par ailleurs de certains contestataires qui, durant la nuit, ont pillé un quartier ouvrier, et donc consolidé l'exploitation des plus pauvres. Une grande partie du refrain sert d'ailleurs à pourfendre l'obscurantisme dans son ensemble, mais particulièrement celui dont les « monarques » font preuve :

Finie la mascarade !
Pas question qu'on nous mène à l'abattoir
Sans pouvoir savoir
Ce que le pouvoir
Nous cache dans le noir

En plus de comparer directement la situation de 2001 à cette époque (« On nage en plein Moyen Âge »), les rappeurs utilisent des moyens musicaux et performatifs pour évoquer la médiévalité. Ils chantent par exemple certaines parties du refrain en roulant les « r » et en accentuant les sonorités nasillardes, une prononciation qui évoque l'Ancien Régime français. De plus, l'un des instruments que l'on entend tout au long de la chanson imite la vielle à roue, un instrument de musique médiéval. Cette thématique, en plus d'étoffer la comparaison avec le tsar Ivan le Terrible, vient appuyer la dénonciation obscurantiste : encore une fois, c'est le secret dont font preuve les chefs d'État qui scandalise le plus les artistes. Encore une fois, c'est par des moyens créatifs et des chansons entraînantes que les artistes le soulignent.

La thématique médiévale est d'autant plus pertinente qu'elle me semble assez emblématique de la carnavalesque et de la forte charge sociale dénonciatrice que porte la fête. Il convient dès lors de clore ce chapitre par une réflexion sur le carnaval médiéval, la portée sociale qu'il avait à l'origine et qui s'est dissoute à l'ère moderne pour revenir en force à l'époque postmoderne.

LA FÊTE

Diverses fêtes rythment le calendrier des populations médiévales. Certaines sont plus connues, comme la Fête des fous, et sont l'occasion d'une pléthore de jeux de renversements et d'opposition. Le « roi » de la journée est alors le plus stigmatisé durant le reste de l'année, soit le fou. Le Carnaval est une autre manifestation de jeux de toutes sortes, de déguisements farfelus et même de facéties irrévérencieuses.

On s'accorde pour dire que les fêtes du Moyen Âge, telle que la Fête des fous ou même le Carnaval, véhiculaient une charge sociale, voire politique, assez importante :

De fait, les réjouissances de toutes ces fêtes de l'hiver, d'origines si complexes et variées, qui pourtant se réclament toutes de patronages proches – l'enfant, l'âne, le faible, l'innocent et le fou même –, qui invoquent, pour se justifier et s'imposer par leurs déridements, tant d'exemples et de traditions, ces réjouissances et facéties puisent inévitablement leurs inspirations dans deux courants d'idées, deux faisceaux d'intentions : la négation ou le renversement de la hiérarchie d'une part, et, de l'autre, la satire des moeurs, des usages ou des conditions⁴²⁶.

La fête paraît indissociable de son contexte. Aussi, Jacques Heers fait une distinction importante entre la Fête des fous et le Carnaval : alors que cette dernière est une fête d'abord civique, la première est une fête religieuse à l'origine. Cette distinction amène aussi une cible différente pour toutes les pointes de critique :

La fête, quelle qu'elle soit, reflète et témoigne aussi de préoccupations, d'intentions politiques, de rapports de forces : à l'intérieur du clergé, entre l'évêque et son chapitre pour la Fête des fous ; entre les groupes sociaux de la ville, son gouvernement, le prince et les conseils pour le Carnaval. Simple jeu d'abord, elle dérive forcément vers une leçon de civisme et d'obéissance⁴²⁷.

On pourrait imaginer que cette critique sociale s'accompagne de hargne, d'émeutes et d'autres types de violence. Il n'en est rien. Comme dans la zone « manifestation festive » du Sommet des Amériques, la fête médiévale reste sur le mode ludique :

⁴²⁶ Heers, Jacques. 2007 [1983]. *Fête des fous et carnivals*. Paris, Arthème Fayard, coll. « Pluriel », p. 164.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 304.

Inévitablement, le jeu du renversement des situations et des valeurs tourne à la satire, amusée ou acerbe, et, de cette façon [...] naît une critique de moeurs qui, sous des allures de rire, étonne par ses accents si libres, ses impertinences. N'imaginons pas de grands mouvements de révolte, de pamphlets terribles, appelant le châtement suprême et le courroux divin ; non : plutôt des cascades de drôleries désordonnées, des gestes parfois puérils⁴²⁸.

Lors des événements de Québec 2001, les manifestations revêtent un aspect très théâtral⁴²⁹. En effet, plusieurs groupes différents élaborent des marionnettes, se déguisent, planifient des actions spectaculaires. Divers groupes élaborent des actions militantes qui se rapprochent de performances théâtralisées. Par exemple, des groupes de femmes choisissent de décorer la clôture de sécurité de bandes de tissu et conçoivent un cérémonial durant lequel chacune se rend seule à la clôture, fredonnant une chanson. Si cette performance s'allie à une certaine poésie, les choix esthétiques de plusieurs autres groupes vont généralement vers le grotesque, le loufoque, le carnavalesque : couvre-paquets de cigarettes aux slogans détournés (« La ZLÉA peut nuire à vos enfants », « L'exploitation crée une dépendance », marionnette mobile représentant un phallus aux couleurs du drapeau américain qui sodomise une planète terre, conférences de presse rendues loufoques soit par des déguisements de sous-commandants Marcos, soit par des lancers de guimauves aux policiers, marionnettes géantes de toutes sortes défilant aux

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁴²⁹ On acceptera la définition suivante de la théâtralité telle que donnée par Anne Ubersfeld : « D'une façon limitée, on peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre. Par extension, et peut-être de façon discutable, on peut appeler théâtralité le fait que tel échange vécu a la densité d'un échange scénique, ou que l'on peut repérer dans des échanges parlés la présence de jeux de rôles [...] ». Ubersfeld, Anne. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », p. 83. (L'auteure souligne.) Pavis trouve une formulation qui permet d'étendre le sens de la première définition d'Ubersfeld sans tomber dans les généralités, mais en sortant du cadre strictement théâtral : « [...] *théâtral* veut dire la manière spécifique de l'énonciation théâtrale, la circulation de la parole, le dédoublement visualisé de l'énonciateur (personnage/acteur) et de ses énoncés, l'artificialité de la représentation. » (L'auteur souligne.) Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, p. 359.

L'emploi de ce terme paraît d'autant plus justifié que l'espace autour du périmètre de sécurité revêt l'aspect d'une scène ; les manifestants et les petits commerçants, celui de protagonistes ; les chefs d'État, celui d'antagonistes. On a aussi des spectateurs qui, rivés à leur écran (ou, plus rarement, déambulant dans les rues de Québec), assistent aux affrontements entre ces acteurs.

côtés des manifestants et autres « fêtes de la résistance »). Le manifestif moderne n'invente rien lorsqu'il fait passer ses critiques sociales ou politiques sur le mode de l'humour. D'ailleurs, l'un des maîtres de cérémonie des célébrations militantes du Sommet des Amériques, François Gourd, provient du milieu du cirque. Les déguisements foisonnent et quelques personnes y élaborent même quelques saynètes. Là encore, ces méthodes sont connues des fêtards médiévaux, qui voient dans la fête plus qu'une simple occasion de parader en dansant ou de revêtir des habits colorés :

Ainsi le Carnaval s'accompagne-t-il, à l'évidence, de satire de moeurs, souvent de critiques des ridicules et des abus de la société ; cela non seulement dans le cortège, par le biais des masques et des mimes, mais aussi au cours de véritables spectacles, relativement courts certes, ponctuels, conçus et écrits tout exprès⁴³⁰.

Le masque ou le déguisement n'est plus seulement gratuit, de pure invention ou imaginé pour plaire [... mais], semble-t-il, un vrai travesti, une marque de transformation sociale, en même temps et plus encore sans doute, le désir d'imiter, de singer. Ce n'est plus la face grimaçante, inoffensive, du démon ou du sauvage, c'est l'irrévérence, sinon la satire. La mascarade devient prétexte à de plaisantes saillies, plus ou moins directes, parfois axées sur tel personnage, comprises alors des initiés du moment, parfois atteignant le type social lui-même par une ébauche plus synthétique des ridicules et des abus de pouvoir⁴³¹.

Si on peut tracer autant de parallèles entre les fêtes médiévales et celles qui animent les rues de Québec au printemps 2001, ce n'est pas parce que cette tradition s'est poursuivie à travers le temps. Au contraire, dès la période de la Renaissance, ces fêtes, de plus en plus marquées d'interdits, se raréfient.

À ce moment-là [tout le long du XV^e siècle et même du XVI^e siècle], les conciles provinciaux, les docteurs des universités imposent peu à peu, à force de réprimandes, de cris et de peines, leur notion du sacré, de la décence, de la vénération due aux lieux du culte, de la dignité des offices et du clergé ; plus un meilleur respect des hiérarchies. [...] De toute façon, la Fête des fous, trop sévèrement condamnée, cible de maints interdits, ne reste bientôt qu'un souvenir. Le burlesque, désormais surtout profane, se développe d'autres façons⁴³².

Si le but des actions humoristiques du Carnaval (médiéval ou anticapitaliste) est

⁴³⁰ Heers, 2007. *op. cit.*, p. 255.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴³² *Ibid.*, p. 188-189.

de déstabiliser, de critiquer et de faire réfléchir, d'aucuns trouvent que le message s'en trouve amoindri. Certes, la collectivité animée d'un projet doue la fête d'une efficacité apparente mais aussi contestable : « Les effets théâtraux des opposants au Sommet des Amériques font sans doute oublier les véritables enjeux de cette rencontre⁴³³ [...] », écrit la présidente de la Chambre du commerce du Canada de l'époque. Certains critiques contemporains (Philippe Muray, pour n'en nommer qu'un) s'insurgent eux aussi de l'omniprésence de la fête et de sa valorisation à l'extrême dans notre société, dénonçant l'insignifiance de ces célébrations vaines et leur manque de signification : « [...] le monde festif [est] devenu le système même⁴³⁴ », un système qu'il nomme par ailleurs « l'ère hyperfestive, pour autant que l'accumulation illimitée de fêtes en est devenue l'occupation la plus fervente, la consolation la plus quotidienne, donc le trait le plus saillant, le plus révoltant et le moins étudié⁴³⁵. » Cette festivisation à outrance le choque d'autant plus qu'il ne perçoit pas de différence entre sens et non-sens dans ce système⁴³⁶.

L'historien de la fête médiévale Jacques Heers, s'il reconnaît la satire sociale qui s'élabore parfois dans la fête, est lui aussi sceptique quant à sa véritable portée contestataire. Il concède une certaine valeur politique à la fête, mais remarque que celle-ci lui sert plutôt généralement à glorifier le pouvoir en place :

Quant aux grands problèmes « politiques », on retrouve dans la farce les préoccupations toutes conformes à l'idéal de la société bourgeoise et marchande : pas de bataille, fi des épopées inutiles, espoir dans la paix, admiration sans mélange du bon gouvernement, qu'on identifie, bien sûr, à celui responsable, organisateur de la fête, qui la tolère et la supporte de ses deniers. [... La satire et la farce] finissent par se trouver au service d'un ordre ; c'est une autre façon d'en chanter les

⁴³³ Hughes Anthony, Nancy. 2001. « Plus qu'un simple cirque », *La Presse*, 19 avril, p. A17, cahier « Forum ».

⁴³⁴ Muray, Philippe. 2003. « Les festivals ont bien eu lieu », *Le Figaro*, 22 juillet.

⁴³⁵ Muray, Philippe. 1999. *Après l'Histoire : essai*, Paris, Les Belles Lettres. La citation est tirée de la première page de l'avant-propos (non paginé).

⁴³⁶ Muray, Philippe. 2000. *Après l'Histoire II : essai*, Paris, Les Belles Lettres, p. 15

bienfaits⁴³⁷.

La situation est bien différente à Québec : certains groupes de tendance anarchiste se collent aux barricades, décident de les faire tomber. Ils provoquent la police, voire utilisent de la violence physique pour détruire du matériel (bris d'affiches, de voitures...). L'affrontement entre les manifestants et l'organisation du Sommet des Amériques se poursuit dans les médias. Ni les uns ni les autres ne s'illustrent par une image particulièrement positive dans ce quatrième pouvoir. Les excès de sécurité sont décriés : budget imposant, présence policière trop forte et trop inhumaine, maltraitance dans les prisons ; aussi décriés que sont les inclinations philosophiques et les agissements violents de certains manifestants : pensée anarchiste perçue comme radicale, feux allumés à même les rues de la ville et bris de matériel.

Est-ce un hasard si la période qui voit les fêtes porteuses d'une charge sociale ludique disparaître correspond également au développement d'une pensée moderne, qui fait du rationalisme sa pierre d'assise ? Jean Duvignaud répondrait sûrement que non, lui qui voit dans le développement de l'ère industrielle une nouvelle sorte de fête, celle du progrès.

La fête éclate en miettes : elle est exubérance et délire. Elle illustre la violente puissance industrielle qui s'étale en expositions universelles, en musées resplendissants de la technique. [...] Elle se donne ici l'illusion de briser les barrières entre les classes et de susciter une unanimité nouvelle, celle des consommateurs éventuels⁴³⁸.

Ce modèle de fête, que la cité américaine exemplarise selon Duvignaud, fait du travail et surtout de la production son objet principal : « [...] la fête de la production est la production elle-même, y compris ce qui va bientôt l'entourer, la porter, l'exaspérer

⁴³⁷ Heers, *op. cit.*, p. 256.

⁴³⁸ Duvignaud, *op. cit.*, p. 154.

jusqu'au vertige : la publicité⁴³⁹ ».

Ainsi Duvignaud parvient-il aux mêmes conclusions que Muray (« [o]n entre dans un monde de fête⁴⁴⁰ », écrit-il), mais en analysant plus justement, il me semble, les dynamiques à l'oeuvre dans ces célébrations. Sur le plan de l'investissement de l'espace, par exemple, Duvignaud souligne une différence importante entre la fête industrielle et ses prédécesseuses : « Ces fêtes de la bourgeoisie sont immobiles. Les célébrations de la Renaissance ou de la Révolution étaient des défilés. L'espace était parcouru mais on restait en surface. [...] Ici, l'on s'enracine, l'on transforme une parcelle du cosmos. On ne le traverse plus.⁴⁴¹ »

Le Sommet des Amériques représente un nouvel avatar de ces fêtes du progrès immobile. Celui-ci est perçu par la population comme un événement qu'elle ne peut que regarder passivement : « Or le *spectacle* auquel nous sommes conviés à titre de *spectateurs silencieux et impuissants* annonce bien autre chose. On a l'impression que les pouvoirs politiques se préparent à dérouler le tapis rouge devant les barons des affaires⁴⁴². » La mise en scène dans laquelle les corps policiers sont mis en évidence autour d'un espace clôturé ajoute d'autant plus à cette théâtralisation du pouvoir. La fête économique et productive s'enferme dans un Palais des congrès et installe même des « murailles », se positionnant comme stable et immuable.

Le spectacle n'est pourtant pas la fête, et ces deux notions peuvent même être perçues comme antithétiques. Les actions spectaculaires des manifestations prennent pourtant place dans un cadre de « manifestation *festive* ». S'agit-il d'une contradiction ?

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁴⁰ *Id.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴² O'Neill, Louis. 2001. « ZLÉA : a-t-on vraiment raison de s'inquiéter ? », *Le Soleil*, 3 avril, p. A19, section « Opinions ». Je souligne.

Duvignaud écrit justement à ce sujet :

Rousseau opposait la fête au spectacle – le tête à tête d'une communauté dont les membres s'enivrent de leur propre solidarité et l'histoire individuelle donnée à voir devant un public passif. Singulier renversement : c'est à l'occasion de spectacles que l'on retrouve aujourd'hui quelque chose de la fête⁴⁴³.

Si l'on adhère à la pensée de Duvignaud, la fête (ou demi-fête, dirait-il) émerge de ce spectacle auquel les citoyens veulent participer, même si leur but est ici précisément d'arrêter la représentation, de la perturber, de l'obstruer, voire de voler la vedette.

En face des murailles, des politiciens et des discours à huis clos, des citoyens plus ou moins organisés défilent dans une longue procession entre l'Université Laval (à Sainte-Foy) et le centre de la ville, puis l'espace est divisé, mais encore parcouru en surface. Les gens circulent librement entre les différentes zones (verte, jaune et rouge), dans la mesure où ils ne se font pas refouler par les nombreux policiers. Même les structures plus permanentes, comme le lieu du «teach-in» du Sommet des peuples, connotent l'éphémère, le nomadisme et la mobilité, puisqu'il s'agit d'un chapiteau. Les deux types de fête en présence sont véritablement distincts. L'une est obsédée de productivité, l'autre d'espérances diffuses. La fête de la résistance à la ZLÉA, me semble-t-il, est une mouvance qui rêve d'être semblable aux fêtes de la Commune de Paris telle que décrites par Duvignaud :

La Commune, quant à elle, dissocie la société en groupes multiples, vivants, actifs [...]. La Commune n'a pas été une fête, n'est pas *la* fête : elle a suscité une pluralité de fêtes particulières, elle a dissous l'image abstraite de l'État, remplacé la nation par le peuple. Elle a vivifié, animé le petit groupe, l'intense activité du « comité ». Elle relativise, là où la bourgeoisie conquérante et le socialisme d'après Lénine effacent les différences. La Commune de Paris les reconnaît, ces différences, les exalte⁴⁴⁴.

Les altermondialistes entretiennent un semblable idéal. D'ailleurs, comme le mouvement lui-même est formé d'une pluralité de mouvements qui ne convergent pas

⁴⁴³ Duvignaud, 1991. *op. cit.*, p. 245.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

nécessairement vers la même solution (sauf l'abandon du projet de la ZLÉA), c'est aussi une idéologie qui fait la part belle aux notions de pluralité et de diversité. La notion de « vérité » est alors relative, et les discussions se font en impliquant tous les groupes d'intérêts (féministes, syndicaux, écologistes, autochtones, etc.) à tous les niveaux de la structure (local, régional, international), suscitant des nuances et même des dissidences dans l'analyse de la société et du projet à adopter, ou à tout le moins dans la manière de le mettre en oeuvre. L'altermondialisme est aussi un projet d'abord citoyen qui semble vouloir remplacer l'État par des structures à l'image de ces groupes communautaires. La fête permet d'ailleurs l'exacerbation de la collectivité, ce dont Duvignaud rend compte : « [...] le rassemblement des participants autour d'un même projet, d'une identique attente doue cette conscience collective d'une force, d'une efficacité capables d'entraîner des changements feints ou réels dans le cosmos ou la société⁴⁴⁵. »

Cela dit, il n'est alors nullement surprenant de relever que la mouvance altermondialiste ait choisi de puiser une certaine inspiration à même ces exemples de contestation par la fête. Leur organisation sociale ainsi que leurs valeurs les rapprochent sur plusieurs plans. La fête permet par ailleurs aux altermondialistes de rallier plus de gens. Malgré les craintes associées à ces rangs grossis par des gens qui ne voudraient que se donner bonne conscience, la fête a du bon. Les visages joyeux, les musiques entraînantes et la connotation « familiale » aujourd'hui attribuée aux marionnettes sont autant d'appels à toute la population, jeunes et vieux, hommes et femmes, de toutes les origines culturelles, de se joindre au mouvement populaire. Elle permet aussi aux militants de véhiculer leur message sans directement se voir accoler l'étiquette de « enragé », « violent » ou « agressif », ajoutant une dimension à la participation engagée.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 150.

Comme le dit Jensen à propos de sa propre pratique : « J'ai espoir que du fait que la musique est joyeuse, elle amènera des gens à écouter les textes⁴⁴⁶. »

L'histoire se répète pourtant et il semble alors que le gouvernement apprend ses leçons au sujet du rôle de la presse et de la télévision : au moment de la rencontre du G8 et du G20 à Toronto en juillet 2010, rien n'est négligé. Le budget est encore plus gros, les arrestations plus nombreuses et plus illégales, mais les images de manifestants dangereux remplissent les bulletins télévisés ainsi que les unes des quotidiens. La fête est désormais muselée, l'ordre domine, la population a peur.

Le rôle des artistes dans ce contexte est d'autant plus important. Comme arme contre la pensée unique et la terreur, il leur reste l'humour et l'ironie. C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre les artistes que l'on nomme « manifestifs ». Ils investissent le monde de la chanson avec leurs idéaux peut-être fortement teintés de « peace and love », mais qu'ils savent généralement relativiser, comme tout le reste, puisque leur manière de faire se fonde sur l'humour : « L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude⁴⁴⁷. »

⁴⁴⁶ Tomás Jensen, citation tirée de l'article de Lesage, 2004. *loc. cit.*

⁴⁴⁷ Kundera, Milan. 1995. *Les testaments trahis : essai*, Paris, Gallimard, p. 451.

CONCLUSION

Ainsi, les chansons de Tomás Jensen contiennent à la fois des éléments engagés et d'autres qu'on pourrait qualifier de désengagés ou de résignés. L'analyse de la chanson « C'est pas nouveau » révélait en outre que le style manifestif pourrait se caractériser par des paroles sombres (résultat de l'analyse du fonctionnement de la société telle qu'elle est aujourd'hui) portées sur des airs rapides, rythmés et amalgamant beaucoup d'instruments variés mêlant plusieurs influences musicales. Cet alliage est perçu par la critique comme joyeux et festif, ce qui témoigne peut-être d'un regain d'intérêt et d'attention portés à la musique dans son sens large (harmonies, instrumentation, accords, styles musicaux). Cette lumière se fait potentiellement au détriment d'une écoute attentive des paroles. Si les références à des événements ou à des personnalités à caractère engagé abondent dans ce type de chansons (notons par exemple Che Guevara, Ravachol et d'autres éléments de la Révolution française ou de la contestation au Sommet des Amériques), la charge critique n'en est pas absente non plus. Ces mêmes codes peuvent être tournés en dérision ou encore relativisés, devenant désuets devant l'omniprésence de la grande industrie ou de l'insouciance généralisée. L'aspect « manif » de l'appellation « manifestif » en prend alors pour son rhume. Sans être complètement éclipsée pour autant, elle entre en compétition avec d'autres attitudes et tonalités : ironie, découragement... Les chansons

renferment donc plus de dimensions que ce que la première écoute (ou toute écoute extensive et distraite) laisserait croire.

L'analyse de la posture de l'artiste confirme cette impression. Dans les articles de journaux, on dépeint volontiers Jensen comme un artiste bohème et un révolutionnaire. Lorsque l'auteur-compositeur-interprète se fait plus philosophe, poète ou critique (et par là même moins unidimensionnel), beaucoup se crispent, pourfendent, dédaignent son oeuvre et son attitude. Jensen, pour sa part, endosse d'abord bien les figures de bohème et de révolutionnaire, mais développe une appartenance de plus en plus problématique à celles-ci. Son côté poète se conjugue finalement plutôt mal au projet manifestif auquel il participe avec les Faux-Monnayeurs et il développe des projets en marge jusqu'à la dissolution du groupe. À la suite de celle-ci, il s'investit dans des projets moins engagés : un projet latin et festif d'un côté et un disque solo plus posé de l'autre, laissant s'exprimer des figures différentes dans des projets distincts. Son identité plurielle se cristallise donc difficilement dans un seul projet : cet alliage, avec le groupe des Faux-Monnayeurs, dure environ huit ans, soit de 1998 à 2006.

La communauté permet certaines bonnes choses, telles la solidarité. En effet, la plupart des artistes mettent en évidence l'aspect de soutien qu'apportent les autres membres. La plupart des groupes étudiés se soutiennent d'ailleurs entre eux : il n'y a qu'à lire les remerciements présents dans les albums pour voir apparaître tout un réseau de solidarité et d'entraide qui inclut même des lieux et des événements de diffusion alternatifs (radios, festivals, bars indépendants). Les ensembles musicaux cultivent également un goût pour l'indépendance, tant par rapport aux grosses compagnies (ils forment leur étiquette de production et s'autogèrent ou forment des coopératives) que

dans la vie en général (et alors ils inventent des modes de vie nomades, libres, collectifs). L'exemple de durabilité de La Chango Family indique que cette indépendance totale est probablement préférable à une indépendance de la seule production, voie que Polémil bazar a prise et qui l'a essoufflé. En plus de déboulonner l'individualisme ambiant, la formation rassemblant plusieurs individus désamorce la pensée unique et encourage l'imbrication de plusieurs points de vue, ce qui mène vers des textes plus polysémiques, voire plus ambivalents. Cette tendance génère une étrangeté apparente : comment créer des oeuvres engagées, soit environmentalistes, soit indépendantistes, soit anticapitalistes, et pousser les gens à l'action sans pour autant faire de propagande et en prônant l'ambiguïté ?

Les paradoxes de l'engagement contemporain

C'est que l'engagement contemporain devient principalement altermondialiste. Je l'ai défini dans ces pages, mais je rappellerai que l'altermondialisme est un mouvement combinant lui-même une variété de mouvements de diverses obédiences (anarchistes, anticapitalistes, environmentalistes, féministes, sociales, syndicalistes) dont les organisations sont liées à différents niveaux (régional, national et international). Leurs discussions mènent à certaines conclusions communes rassemblant des alternatives nombreuses. Cette nouvelle modalité met à mal le militantisme traditionnel par son relativisme tout postmoderne.

Mais qu'est-ce que la postmodernité ? On s'accordera avec Léo H. Hoek, 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 »⁴⁴⁸.

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 vérité⁴⁴⁹ ». L'être humain conçoit son univers (mais aussi sa personne) comme fragmenté, multiple, changeant, voire incohérent⁴⁵⁰. Cela permet, par exemple, de faire valoir plusieurs facettes de sa personnalité, tel Jensen qui apparaît tour à tour philosophe, mélancolique, festif, engagé et désabusé. Il est intéressant de constater avec Robert Dion 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

⁴⁴⁸ Hoek, Léo H. 1986. « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernistes », in Kibédi Varga, Aron (dir.), *Littérature et postmodernité*, C.R.I.N., n° 14, p. 43.

⁴⁴⁹ Fortier, Frances. 1993. « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, n° 39, p. 30. L'auteur souligne.

⁴⁵⁰ 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.

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 variété⁴⁵¹.

Plusieurs des caractéristiques de cette esthétique s'appliquent bien à la poésie 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)⁴⁵². En effet, pour faire court, Jensen se fait un mot d'ordre de porter un regard amusé sur les travers de la société, mais aussi 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 ?

Ainsi 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. 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 utopique⁴⁵³. Il poursuit en affirmant :

⁴⁵¹ Dion, Robert. 1993. « Une critique du postmoderne », *Tangence*, n° 39, p. 92.

⁴⁵² Tiré de Dion, *op. cit.*, 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 à 173.

⁴⁵³ « 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

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 va⁴⁵⁴.

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 pratiques 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"⁴⁵⁵ ». Cet espoir est nourri également d'une autre motivation que recense également Angenot : « la certitude de posséder seuls la vérité des choses⁴⁵⁶ ». 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 abouti⁴⁵⁷ » ?

– le programme *utopique* qu'ils comportent y formant la *pars construens* d'une édification cognitive qui part d'une critique radicale de la société. » Angenot, Marc. 2000. *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*. Paris, L'Harmattan, p. 7.

⁴⁵⁴ *Id.*

⁴⁵⁵ Angenot, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵⁶ *Id.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 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.⁴⁵⁸ » C'est précisément l'universalité de toute hiérarchisation de valeurs qui est alors décriée et qui amène un nouveau type de conception morale : « [e]ntre un éventail de valeurs équipollentes, l'être humain doit sélectionner et établir dans une hiérarchie personnelle les biens moraux qui fonderont sa morale⁴⁵⁹. » C'est exactement le phénomène que Sophie Bertho décrit lorsqu'elle parle d'une « éthique diffuse de valeurs au choix⁴⁶⁰ ». 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 : « [L]es 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 littérature⁴⁶¹ ». 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

⁴⁵⁸ Turcot, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Bertho, Sophie. 1993. « Temps, récit et postmodernité », *Littérature* (Paris), n° 92. p. 94.

⁴⁶¹ Denis, Benoît. 2000. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, p. 295.

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 mondialisation⁴⁶² ». 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 différentes⁴⁶³ ».

Le manifestif pourrait ainsi se comprendre comme un nouveau paradigme de l'engagement, ou une certaine esthétique d'un mouvement social majeur du tournant du millénaire, fortement imprégné des modes de pensées postmodernes, qui privilégie une esthétique ou des motifs de la fête médiévale pour s'opposer à celle du progrès. Ce paradigme ne remplace pas ceux qui lui pré-existent : au contraire, les militants optent plutôt pour des stratégies complémentaires. La fête qu'ils organisent, en plus d'être contestataire, est plurielle, décentrée, irrévérencieuse et ironique.

D'ailleurs, chez Tomás Jensen (mais c'est aussi le cas de beaucoup d'autres

⁴⁶² Lemay, Jean-Frédéric. 2005. « Mouvance altermondialisation et identité collective des organisations : les tribulations d'une association de commerce équitable », *Anthropologie et sociétés*, vol. 29, n° 3, p. 40.

⁴⁶³ Turcot, *op. cit.*, p. 31.

groupes évoqués dans ces pages), c'est surtout au moyen de l'ironie que la fusion entre toutes les facettes de son oeuvre opère, ironie qui énonce tout à la fois une critique et un idéal, ce que Pierre Schoentjes 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 brièvement⁴⁶⁴.

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. Comme Candace Lang le souligne très justement dans l'article « D'un enjeu polémique de la conception d'ironie » :

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 illusion⁴⁶⁵.

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 : « [c]e 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 questionner⁴⁶⁶ ». 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 *eirōneia*, qui signifie « interrogation » ou

⁴⁶⁴ Schoentjes, Pierre. 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris, Seuil, p. 145.

⁴⁶⁵ Lang, Candace. 2001. « D'un enjeu polémique de la conception d'ironie », in Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 308.

⁴⁶⁶ Lesage, Valérie. 2004. « Le point de vue de Tomás Jensen », *Le Soleil*, 20 septembre, p. B1.

« action d'interroger en feignant l'ignorance⁴⁶⁷ », 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 vérité⁴⁶⁸.

Toujours manqué, modeste, dubitatif, interrogateur, voilà ce qui caractériserait l'engagement contemporain. Sans tambours ni trompettes (ou plutôt avec une possibilité inépuisable de métissages d'instruments divers), il se donnerait la possibilité d'être autre, multiforme, changeant, contradictoire même. Ses adeptes n'ont pas exactement la prétention de détenir un savoir, mais pas l'impression non plus que quiconque n'a de réponses. S'ils font la part belle aux interrogations, c'est probablement pour que chacun les soupèse assez pour se forger sa propre réponse.

C'est du vent
C'est pas la tempête
C'est l'histoire qui se répète
J'la laisse là⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Rey, Alain (dir.). 1998. « Ironie », article du *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Petit Robert, tome 2, p. 1883.

⁴⁶⁸ Denis, *op. cit.*, p. 297.

⁴⁶⁹ Jensen, Tomás et les Faux-Monnayeurs. 2004. « C'est du vent », *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

FAUX-MONNAYEURS, Les. 2003. *Check engine*. Bande originale du film *Check engine* de Pascal NORMAND, tirage limité, [Montréal], Monsieur Fauteux, MFMV 07r03, 1 disque compact.

JENSEN, Tomás. 2008. *Quelqu'un d'autre*. [Montréal], GSI, GSIC550. 1 disque compact.

----- 2002. *Pied de nez*, Montréal, Zone 3, ZCD1010. 1 disque compact.

----- 2000. *Au pied de la lettre*, Montréal, [indépendant], TJ01. 1 disque compact.

JENSEN, Tomás & les Faux-Monnayeurs. 2006. *Pris sur le vif*, Montréal, GSI, GSIC-2-909. 2 disques compacts.

----- 2004. *Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs*, Montréal, GSI, GSIC-898. 1 disque compact.

Corpus secondaire

BÉRURIER NOIR. 2004. *Macadam Massacre*. [s.l.]. Folklore de la Zone mondiale, FZM002. 1 disque compact.

CHANGO FAMILY, La. 2005. *Babylon Bypass*, [Montréal], Zion Zone Recordz, ZZ01. 2 disques compacts.

----- [2005]. *Otro mundo*, [Montréal], Afro-Katrs, [sans numéro d'éditeur]. 1 disque analogique.

----- 2002. *Chango Family*, [Montréal], Audiogram, ADCD 10161. 1 disque compact.

----- [2001]. *Gypsy-reggae*, [Montréal], La Chango Family, [sans numéro d'éditeur]. 1 disque compact.

FERRÉ, Léo. 2003 [1990]. *Léo chante Ferré*, [s.l.], Barclay/Universal Music, 8419192, 8419202 et 8419212 Barclay/Universal Music, 2 disques compacts.

LOCO LOCASS. 2005. *Poids plume*. [s.l.], Fides, 119 p.

----- 2004. *Amour oral*. Montréal, Audiogram, ADCD-10168. 1 disque compact.

----- 2000. *Manifestif*. Montréal, Diphtongue - Audiogram, ADCD-10139. 1 disque compact.

----- 2000. *Manifestif : rapoésie*, préface de Pierre Falardeau, Montréal, Coronet liv, 137 p.

MANO NEGRA, La. 1988. *Patchanka*. Paris, Virgin France, PM570. 1 disque compact.

MES AÏEUX. 2001. *Entre les branches*. Montréal, Victoire, VIC2-1631. 1 disque compact.

POLÉMIL BAZAR. 2005. *Avale ta montre*, [Montréal], Tacca, TACD4537. 1 disque compact.

----- 2003. *Chants de mines*, [Québec], Pomme Zed, POZ2202. 1 disque compact.

----- 2000. *Chair de lune*, [Québec], Pomme Zed, POZ2201. 1 disque compact.

VIAN, Boris. 2001 [1955-1956]. *Boris Vian*, [s.l.], Philips, 536 164-2 Philips. 1 disque compact.

Au sujet de Tomás Jensen

BERGERAS, Yves. 2006. « À l'écoute : Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs : Pris sur le vif », *Le Droit*, 14 octobre, p. A10.

BOUCHARD, Geneviève. 2006. « Tomás Jensen : Tourne la page », *Le Soleil*, 21 octobre, p. A9.

BRUNET, Alain. 2004. « Composite et progressiste », *La Presse*, 11 septembre, p. ARTS ET SPECTACLES 14.

----- 2001. « Tomás et Louise », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », 3 novembre, p. D6.

- COOP Les Faux-Monnayeurs, *COOP Les Faux-Monnayeurs | Mission_fr*, mis à jour le 1^{er} juillet 2009, consulté en ligne le 15 juin 2010 à l'adresse : <http://www.coopfauxmonnayeurs.com/pages/mission>.
- CORMIER, Sylvain. 2005. « Tomás Jensen & les Faux-Monnayeurs au Corona : show fin finaud », *Le Devoir*, section « Culture », 3 février, p. B7.
- CÔTÉ, Christian. 2002. « À l'écoute : Le joli bouquet de Tomàs », *Le Droit*, 18 mai, p. A7.
- HOULE, Nicolas. 2005. « Entre impro et fiesta engagée : le Festival Off s'est poursuivi en extérieur, en variant les plaisirs », *Le Soleil*, 16 juillet, p. A4.
- 2003. « Le chantre langagé : Tomás Jensen débarque ce soir aux Journées d'Afrique avec ses coups de gueule festifs », *Le Soleil*, cahier « Arts spectacle week-end », 13 septembre, p. C9.
- 2002. « Cap engagé : Tomás Jensen joue les allumeurs de conscience tout en divertissant », *Le Soleil*, cahier « Arts spectacles week-end », 5 octobre, p. C7.
- LAMARCHE, Bernard. 2004. « Vitrine du disque : un Jensen entraînant », *Le Devoir*, 11 septembre, p. F6.
- 2003. « Spectacles : Jensen en concert et sur disque », *Le Devoir*, 1^{er} mars, p. E7.
- LAVOIE, Kathleen. 2004. « “Manifestation musicale” réussie pour Tomás Jensen », *Le Soleil*, section « Arts et vie », 1^{er} octobre, p. B3.
- LESAGE, Valérie. 2004. « Le point de vue de Tomás Jensen », *Le Soleil*, section « Arts et vie », 20 septembre, p. B1.
- OUELLET, Patrick. 2006. « Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs : la croisée des chemins », *Voir*, section « Musique », vol. 20, n° 42 (19 octobre), p. 16.
- PARAZELLI, Éric. 2000. « Tomás Jensen : Au pied de la lettre (indépendant) », *Voir*, section « Arts et spectacles », vol. 14, n° 20 (18 mai), p. 20.
- POITRAS, Marie-Hélène. 2004. « Tomás Jensen : société tu l'auras pas », *Voir*, section « Arts et spectacles », vol. 18, n° 36 (9 septembre), p. 14.
- RENAUD, Philippe. 2006. « Cinq questions à... Tomás Jensen », *La Presse*, 21 octobre, p. ARTS ET SPECTACLES17.
- 2001. « Coup de coeur francophone : Tomás et Louise, la rencontre », *La Presse*, 5 novembre, p. C7.

- 2000. « Les FrancoFolies de Montréal : la "nouvelle chanson" vue par ses acteurs », *La Presse*, 1^{er} août, p. B3.
- ROBILLARD LAVEAUX, Olivier. 2004. « Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs : Tomás Jensen & Les Faux-Monnayeurs (GSI / Sélect) », *Voir*, vol. 18, n° 38 (23 septembre), p. 21.
- [S. A.] 2004. « Jensen : style emprunté », *Le Soleil*, 18 septembre, p. C6.
- [S.A.] 2003. Presse, La. « FrancoFolies : Nos choix jeudi 24 juillet », *La Presse*, 24 juillet, p. C3.
- SAMSON, Jacques. 2002. « L'étranger en exil : Tomás Jensen fait un "Pied-de-nez" aux choses qui dérangent », *Le Soleil*, section « Arts et vie », 18 mai, p. C8.
- SHIELDS, Alexandre. 2006. « Vitrine du disque : Chanson Pris sur le vif », *Le Devoir*, 3 novembre, p. B5.
- TOUZIN, Caroline. 2003. « Un retour aux sources pour Tomás Jensen », *Le Devoir*, section « Culture », 16 octobre, p. B7.
- VIGNEAULT, Alexandre. 2005. « Tomás Jensen : de la musique avant toute chose », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », 3 février, p. ACTUEL5.
- 2004. « Tomás Jensen et les Faux-Monnayeurs : prêcher par l'exemple », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », 11 septembre, p. 15.
- 2002c. « Tomás Jensen lève le poing... et tire la langue », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », 18 mai, p. D6.
- 2002b. « Esprit libre, le coeur en fête », *La Presse*, 11 mai, p. D16.
- 2002a. « Musique : Tomás Jensen reçoit... Marie-Jo Thériot », *La Presse*, 7 mars, p. C2.

Au sujet d'autres artistes

- BERNARD, Yves. 2010. « Lhasa de Sela 1972-2010 – Départ prématuré d'une artiste marquante », *Le Devoir*, 4 janvier, p. A1.
- BOIVIN, Matthieu. 2010. « Décès de Lhasa de Sela : Louis Lacroix forcé de s'excuser », *Le Soleil*, 8 janvier, p. 29.

- BOUCHARD, Geneviève. 2004. « Party lucide », *Le Soleil*, 11 décembre, p. C12.
- CORMIER, Sylvain. 2006. « Des bûches et dix bougies », *Le Devoir*, 15 décembre, p. B5.
- CÔTÉ, Christian. 2004. « Mes Aïeux : famille élargie », *La Presse*, 29 mai, p. Arts et spectacles 23.
- DALLAIRE, Luce. 2005. « Loco Locass : ça va chauffer pour la clôture ! », *Le Soleil*, 2 juillet, p. C4.
- HOULE, Nicolas. 2004. « Mes Aïeux : la folk qui réfléchit », *Le Soleil*, 5 juin, p. C9.
- LAMARCHE, Bernard. 2003. « Le marathon des gitans », *Le Devoir*, 24 juillet, p. A1.
- 2001. « Musiques alternatives : en avant la musette ! », *Le Devoir*, 12 juin, p. B8.
- 2000. « Pléthorique rythmique », *Le Devoir*, 28 octobre, p. C4.
- LAURENCE, Jean-Christophe. 2001b. « L'héritage de Dédé », *La Presse*, 5 mai, p. D3.
- 2001a « Chanson engagée: le changement de garde ? », *La Presse*, 14 avril, p. D4.
- LAVOIE, Kathleen. 2004. « Polémil bazar : la fin d'un cycle », *Le Soleil*, 9 décembre, p. B3.
- 2003. « Polémil bazar : Labeur du coeur », *Le Soleil*, 6 mai, p. B1.
- 2002b. « Chango Family : parole d'honneur », *Le Soleil*, 5 novembre, p. B1.
- 2002a. « Cour assidue : le Coup de coeur francophone a fait gagner Polémil bazar en crédibilité et en maturité », *Le Soleil*, 30 mars, p. C8.
- LESSARD, Valérie. 2005. « Une affaire de famille et d'équité », *Le Droit*, 2 avril, p. A12.
- LETARTE, Valérie. 2000. « Loco Locass : le rap du citoyen », *La Presse*, 20 mai, p. D16.
- MOALLA, Taïeb. 2010. « Lhasa de Sela : une affaire surmédiatisée selon une étude », *Le Journal de Québec*, mis en ligne le 11 janvier 2010, consulté le 15 mai 2010 à l'adresse :
<http://lejournaldequebec.canoe.ca/journaldequebec/actualites/regional/archives/2010/01/20100111-222751.html>.

- PAPINEAU, Philippe. 2010. « Loco Locass : tension et attentions », *Le Devoir*, 9 janvier, p. E1.
- PETROWSKI, Nathalie. 2008. « Mes Aïeux reviennent en ville », *La Presse*, 4 octobre, p. Arts et spectacles 10.
- 2006. « FrancoFolies/Loco Locass : Trois lascars en liberté », *La Presse*, 3 juin, p. ARTS ET SPECTACLES 2.
- PILON, France. 2001. « Mes aïeux ! C'est parti ! », *Le Droit*, 30 juin, p. A12.
- RENAUD, Philippe. 2000. « Engagez-vous, qu'ils disent ! », *La Presse*, 4 novembre, p. D4.
- [S.A.] 2005. « Mes Aïeux swingent la bacaisse », *Le Soleil*, 3 décembre, p. C1.
- SAMSON, Jacques. 2001. « Le rigodon du déficit zéro », *Le Soleil*, 1^{er} décembre, p. C8.
- TREMBLAY, Régis. 2006. « Comme les six doigts de la main ! », *Le Soleil*, 9 décembre, p. A5.

Ouvrages sur la fête

- BAKHTINE, Mikhail. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 471 p.
- 1998 [1970]. *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 346 p.
- DUVIGNAUD, Jean. 1991. *Fêtes et civilisations suivi de La fête aujourd'hui : essai*, Paris, Actes Sud, 258 p.
- HEERS, Jacques. 1983 [2007]. *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 315 p.
- MESNIL, Marianne. 1974. *Trois essais sur la Fête : du folklore à l'ethno-sémiotique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Cahiers d'étude de sociologie culturelle », 62 p.
- MURAY, Philippe. 2003. « Les festivals ont bien eu lieu », *Le Figaro*, 22 juillet.

----- 2000. *Après l'Histoire II : essai*, Paris, Les Belles Lettres, 359 p.

----- 1999. *Après l'histoire : essai*, Paris, Les Belles Lettres, 279 p.

Ouvrages sur l'engagement

ANGENOT, Marc. 2000. *Les Grands Récits militants des XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 214 p.

BALASINSKI, Justyne et Lilian MATHIEU (dir.). 2006. *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 233 p.

BOUDREAU, Philippe et Claude PERRON. 2002. *Lexique de science politique*, Montréal, Chenelière/McGraw-Hill, 201 p.

DENIS, Benoît. 2000. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais. Série lettres », 316 p.

DÉRY, Louise et Monique RÉGIMBALD-ZEIBER. 1998. *L'art inquiet : L'art inquiet, Motifs d'engagement*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie UQÀM, 197 p.

DUPUIS, Pierre-André (dir.). 2004. *Le militantisme : figures, parcours, traces*, Nancy, Drôle d'époque, 190 p.

DUPUIS-DÉRY, Francis. 1998. *Pour une littérature de combat*, Montréal, Éditions du Silence, 27 p.

LEROUX, Georges et Pierre OUELLET. 2005. *L'engagement de la parole : politique du poème*, Montréal, VLB éditeur, 326 p.

MAVRİKAKIS, Catherine (dir.) et Marie-France WAGNER (dir.). 2005. *Le spectacle politique dans la rue du XVI^e au XXI^e siècle : événements, rituels et récits : actes sélectifs du colloque international de Montréal, Université Concordia, 1^{er}, 2 et 3 avril 2004*, Montréal, Lux, coll. « Histoire politique », 251 p.

MICHAUD, Ginette. 1995. « Présentation : politique à l'œuvre », *Études françaises*, vol. 31, n° 3, p. 3 à 7.

MONGEAU, Serge. 1998. *La simplicité volontaire, plus que jamais*, Montréal, Écosociété, 264 p.

NEVEU, Catherine (dir.). 1999. *Espace public et engagement politique : enjeux et logiques de la citoyenneté locale*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 307 p.

ORFALI, Brigitta. 2005. *Sociologie de l'adhésion : rêver, militer, changer le monde*, Paris, Zagros, coll. « Sociologies », 247 p.

SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 374 p.

TAYLOR, Charles. 2003. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, trad. Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 712 p.

Ouvrages sur la chanson engagée

AUBÉ, Jacques. 1988. *L'engagement des auteurs-compositeurs-interprètes francophones de la chanson au Québec de 1970 à 1980 et ses origines*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 129 p.

BELHADDAD, Souâd. 2002. *Manu Chao et la Mano Negra*, Paris, Librio, coll. « Musique », 89 p.

BELHADDAD, Souâd, Marc BESSE, Christophe CRÉNEL *et al.* 2007. *Rock altermondialiste : Manu Chao et la Mano Negra, Bob Marley, Noir Désir, The Police et Sting, U2*, Paris, Scali, 515 p.

BENETOLLO, Anne. 1999. *Rock et politique : censure, opposition, intégration*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », série « Musiques et Champ social », 278 p.

BIZZONI, Lise et Cécile Prévost-Thomas (dir.). 2008. *La chanson francophone engagée : essai*, Montréal, Triptyque, 185 p.

CHEYRONNAUD, Jacques. 2002. « La parole en chantant : musique et cultures politiques », *Protée*, vol. 30, n° 1 (printemps), p. 79 à 94.

ETIEVANT, Guillaume. 2004. « Chanson engagée et altermondialisme », sur le site officiel d'*Amnesty Belgique : défendre les droits humains dans le monde*, mis en ligne le 7 septembre, [En ligne]. <http://www.amnestyinternational.be/doc/article4259.html> (Consulté le 22 avril 2008).

GAROFALO, Reebee (dir.). 1992. *Rockin' the Boat : Mass Music & Mass Movements*, Boston, South End Press, 333 p.

- HILLMORE, Peter. 1985. *Live Aid : World-wide concert book*, introduction de Bob Geldof, interview de William McGuire, New Jersey, The Unicorn Publishing House, 192 p.
- JULIEN, Jacques. 2007. *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur : essai*, Montréal, Triptyque, 168 p.
- LEBLANC, Marie-Nathalie, Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER et Gabriella DJERRAHIAN. 2007. « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, n° 1 (été), p. 9 à 29.
- MARCIL, Erwan. 1997. *Bérurier noir : Conte cruel de la jeunesse*, préf. Francis Dordor, Malzeville, Camion blanc, 284 p.
- MARCUS, Greil. 1999. *Lipstick Traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. Guillaume Godard, 2^e édition, Paris, Allia, 548 p.
- SAINT-LAURENT, Dany. 2007. *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQÀM, 119 p.

Ouvrages sur l'analyse de chanson

- AUBERT, Laurent, Pierre BOIS, Étienne BOURS *et al.* 2000. *Musiques du monde, produits de consommation ?*, Bruxelles, Colophon, coll. « Essais », 175 p.
- AUTHELAIN, Gérard (dir.). 1998. *l'Analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap*, Paris, Eska, , coll. « Musurgia », 96 p.
- CALVET, Louis-Jean. 1981. *Chanson et société*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 153 p.
- CANTIN, Annie. 2002. « Chanson », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 86-87.
- CHAREST, Marie-Josée. 2008. *Lire Mary Travers (La Bolduc) : chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 171 p.
- CHOUINARD, Armand. 1968. *Ta chanson, c'est ma vie : De l'interprétation personnelle par la chanson*, Tours, Mame, 196 p.

- DUBOIS, Vicky. 2006. *L'écho du féminisme dans les chansons de Jean-Pierre Ferland et de Jim Corcoran*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 106 p.
- GIROUX, Robert (dir.). 1993. *La chanson prend ses airs*, refonte de deux ouvrages, *Les airs de la chanson québécoise* (1984) et *La chanson en question(s)* (1985), Montréal, Triptyque, 234 p.
- GRENIER, Line. 1997. « "Je me souviens"... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2 (automne), p. 31 à 47.
- HIRSCHI, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*. Paris, Les Belles Lettres, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 298 p.
- (dir.). 2001. *Les frontières improbables de la chanson : études réunies*, second rapport du congrès sur la cantologie tenu en avril 2000, Valenciennes, CAMELIA, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches valenciennoises », 397 p.
- (dir.). 1997. *La chanson en lumière : colloque international des 24-27 avril 2006, à l'Université de Valenciennes*. Valenciennes, CAMELIA, 348 p.
- 1995. *Jacques Brel : Chant contre silence*, Paris, A.-G. Nizet, coll. « Chanteurs, poètes », 518 p.
- HIRSCHI, Stéphane, Élisabeth PILLET et Alain VAILLANT. 2006. *L'art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes, CAMELIA, CERD, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches valenciennoises », 328 p.
- LACASSE, Serge. 2000. *'Listen to My Voice' : The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat, University of Liverpool, 251 p.
- Le FLOC'H, Joseph. 1997. « Avant-propos », dans Joseph Le FLOC'H (coord.), *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*. Actes du Colloque organisé par l'Université de Poitiers (Département de Musicologie) les 24-25 novembre 1994, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT [Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles] Éditions, coll. « Modal-poche », p. 5-6.
- PRÉVOST-THOMAS, Cécile et Hyacinthe RAVET. 2007. « Musique et genre en sociologie : actualité de la recherche », *Clio*, n° 25, p. 185 à 208.
- SURMONT, Jean-Nicolas, de. 2007. « La poésie vocale québécoise entre tradition et modernité », *@nalyse* (automne), p. 69 à 91.

ZUMTHOR, Paul. 1987. « Chansons “médiatisées” », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, p. 13 à 19.

Ouvrages d'analyse littéraire et visuelle

ARISTOTE. 1991. *La Rhétorique*, introd. de Michel Meyer ; trad. de Charles-Emile Ruelle ; rev. par Patricia Vanhemelryck ; commentaires de Benoit Timmermans, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche. Classique », 407 p.

DECLERCQ, Gilles. 1997. *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 282 p.

GROUPE MU. 1992. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 504 p.

JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.

MAINGUENEAU, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 208 p.

MEIZOZ, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 210 p.

POPOVIC, Pierre. 2008. *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 377 p.

Ouvrages sur la mondialisation et sa contestation

BENASAYAG, Miguel et Diego SZTULWARK. 2000. *Du contre-pouvoir : de la subjectivité contestataire à la construction de contre-pouvoirs*, trad. Anne Weinfeld, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 166 p.

BENJAMIN, Guy. 2004. « Sommet des Amériques : l'usage des balles de caoutchouc reste sous examen », *Le Soleil*, 26 juillet, p. A3.

BRUNELLE, Dorval et Christian DEBLOCK, 2000. « Les mouvements d'opposition au libre-échange dans les Amériques et la constitution d'une Alliance sociale continentale », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 13, n° 2, p. 131 à 147.

- CARDINAL, François. 2001b. « Québec reçoit : bouclez-la ! Le périmètre de sécurité a été mis en place plus tôt que prévu », *Le Devoir*, 20 avril, p. A3.
- 2001a. « Sommet des Amériques de Québec : les manifestants les plus tapageurs préparent la casse. Ils se réunissent dans la Vieille Capitale afin de planifier les actions qu'ils mèneront en avril », *Le Devoir*, 27 janvier, p. A6.
- CHANDA, Nayan. 2002. « Qu'est-ce que la mondialisation? », trad. Alain ARCHAMBAULT, *YaleGlobal Online*, Yale Center for the Study of Globalization, 19 novembre, [En ligne]. <http://yaleglobal.yale.edu/display.article?id=6200> (Consulté le 11 avril 2008).
- CRANE, Diana. [s.d.]. « Cultural globalization from the perspective of sociology of culture », *Actes du colloque international sur les statistiques culturelles*, Montréal, du 21 au 23 octobre 2002, [En ligne]. www.colloque2002symposium.gouv.qc.ca (Consulté le 11 avril 2008).
- DEFOUNI, Séverine et François CARDINAL. 2001. « Sommet des Amériques à Québec : amnistie recommandée pour les manifestants. La ligue des droits et libertés dénonce les multiples abus commis par la police », *Le Devoir*, 15 juin, p. A2.
- FLEURY, Élisabeth. 2001. « Désobéissance humoristique : François Gourd, le "Fou à L'Allier", débarque en ville armé de guimauves et de confettis », *Le Soleil*, 17 avril, p. E7.
- HUGHES ANTHONY, Nancy. 2001. « Plus qu'un simple cirque », *La Presse*, 19 avril, p. A17, cahier « Forum ».
- ISACSSON, Magnus et Paul LAPOINTE. 2001. *Vue du Sommet*. Office national du film et Érédi. Documentaire. 75 minutes.
- LEMAY, Jean-Frédéric. 2005. « Mouvance altermondialisation et identité collective des organisations : les tribulations d'une association de commerce équitable », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 3, p. 39 à 58.
- LEPAGE, Alekski K. 2001. « Tout le monde à la manif ! », *La Presse*, 15 avril, p. B1.
- LORTIE, Marie-Claude. 2001. « La nouvelle gauche : une radicalisation de la base. Un bouillonnement », *La Presse*, 26 mai, p. B1.
- LOSSON, Christian et Paul QUINIO. 2002. *Génération Seattle : les rebelles de la mondialisation*, Paris, B. Grasset, 311 p.
- MOREAULT, Éric. 2001. « Sommet des Amériques : pourquoi pas un carnaval de la résistance ? », *Le Soleil*, 8 avril, p. A3.

- O'NEILL, Louis. 2001. « ZLÉA : a-t-on vraiment raison de s'inquiéter ? », *Le Soleil*, 3 avril, p. A19, section « Opinions ».
- OQP 2001. 2000. « Le Sommet des Amériques se tiendra-t-il dans un État totalitaire ? », *Centre des médias alternatifs du Québec*, page consultée en ligne le 3 septembre 2010, adresse : <http://www.cmaq.net/fr/node/4906>.
- PORTER, Isabelle. 2006. « Le sommet, plus jamais ! », *Le Devoir*, 15 avril, p. A1.
- RADIO-CANADA. [s.d.] *La mondialisation des marchés*, « La marche des peuples », page consultée en ligne le 2 septembre 2010, adresse : <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/dossiers/mondialisation/sommetQuebec02.shtml>.
- [S.A.]. 2001. « L'art de s'inscrire en faux », *Le Devoir*, 20 mars, p. A3.
- SERVICES DU FMI. 2000. « La mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter? », Fonds monétaire international, 12 avril, [En ligne]. <http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm#II> (Consulté le 10 avril 2008).
- SUMMITS OF THE AMERICAS. 2010. *III Summit*, page consultée (en ligne) le 1^{er} septembre 2010, adresse : http://www.summit-americas.org/iii_summit.html.
- VULTUR, Mircea. 2005. « La dynamique culturelle de la mondialisation », Montréal, Institut national de la recherche scientifique (Urbanisation, Culture et Société), coll. « Inédits », mai, [En ligne]. www.inrs-ucs.quebec.ca/pdf/inedit2005_03.pdf (Consulté le 11 avril 2008).

Autres

- BERTHO, Sophie. 1993. « Temps, récit et postmodernité », *Littérature* (Paris), n° 92.
- BUTLER, Judith. 2006. *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 311 p.
- DION, Robert. 1993. « Une critique du postmoderne », *Tangence*, n° 39, p. 89-101.
- KUNDERA, Milan. 1995. *Les testaments trahis : essai*, Paris, Gallimard, p. 451.
- PAVIS, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 447 p.

- ROBERT, Paul. 2008 [1967]. Le Nouveau Petit Robert 2009 de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1199.
- SCHMIDT, S. O. 1965. « Les premiers *Zemskie Sobory* de l'État russe à la lumière des recherches soviétiques les plus récentes », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 4, p. 503.
- SCHOENTJES, Pierre. 2001. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 347 p.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 93 p.
- VACHON, Robert. « Le mythe émergent du pluralisme culturel et de l'interculturalisme de la réalité », conférence donnée au séminaire I *Pluralisme et Société. Discours alternatifs à la culture dominante*, organisé par l'Institut Interculturel de Montréal, le 15 février 1997 et disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.dhdi.free.fr/recherches/horizonsinterculturels/articles/vachonpluralism.htm> Consulté en ligne le 24 août 2009.

ANNEXE

Paroles de la chanson « C'est pas nouveau »

Je sais bien que quand tout se complique
On fait économie d'politique
C'est d'bonne guerre et bien plus efficace
Pour remettre le monde à sa place

REFRAIN :

C'est pas nouveau
C'est pas la peine
De faire ton homme
C'est pas nouveau
C'est pas la peine
De prendre ton gun
Y a jamais rien de bon qui en sort

Je sais bien qu'on n'sait rien de demain
Mais on peut prédire ça c'est certain
Les coups d'bottes les bombes les coups de trique
Vont tomber loin d'ceux qui les méritent

REFRAIN

Tu vois bien qu'on ne manque pas d'exemples
Le Che ou Stallone quelle différence
Si t'as pas le t-shirt ou l'poster
T'es pas un vrai révolutionnaire

PONT MUSICAL

Je sais bien que nous sommes tous des traîtres
Même si des gens heureux j'en connais
Ça veut rien dire j'en aime peut-être
Mais la mort viendra les balayer

REFRAIN

Tu vois bien qu'on ne meurt pas pour rien
Un jour on va nourrir les jardins
Des maisons où sont nés tous les maîtres
Où naîtront tous ceux qui restent à naître

REFRAIN

Y a jamais rien de bon qui en sort...