Pratique et contradictions du “doux engagement de dépit” dans la chanson française actuelle

Matthieu GUILLOT

Chercheur associé à l'ITI CREAA, Université de Strasbourg. Chercheur associé à l'Académie de Musique et de Théâtre de Lituanie, Vilnius (LMTA : Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija)

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9449

Résumé : À travers trois chansons françaises contemporaines, on étudiera le cas de ce que j'appellerai le « doux engagement de dépit » : celui qui, *in fine*, désigne celui du désespoir. Ultime moyen dérisoire, bouteille à la mer jetée sans plus d'illusion, et symptomatique de notre contemporanéité désabusée, car abusée, c'est l'engagement dans une cause sociétale (sociale, environnementale…) parvenu à ses limites et ainsi désormais conscient de son inutilité. Témoignant d'une lutte inégale et perdue d'avance contre la laideur ou l'injustice du monde, il constitue le jugement dernier de la chanteuse/du chanteur. Mais alors que la parole, grave, revendicative et lourde de sens, est prise au sérieux, la musique, elle, est prise à la légère, comme l'air de rien, détachée du souci comme du contenu textuel. Quand le texte enrage, et dramatise, la musique se fait sage comme une image, et temporise. On essaiera d'éclairer les motifs que recouvre cet extrême désenchantement chanté.

Mots-clés : chanson – engagement – désenchantement – dysharmonie – inaptitude musicale – Hélène Piris – Stanislas – Yvan Marc

Abstract: Through three contemporary French songs, we'll be looking at what I'll call the 'sweet commitment of spite': the commitment that, in the end, means the commitment of despair. The ultimate derisory means, a bottle thrown into the sea with no further illusions, and symptomatic of our disillusioned, because abused, contemporaneity, it's a commitment to a societal cause (social, environmental…) that has reached its limits and is now aware of its futility. Testifying to an unequal and losing battle against the ugliness or injustice of the world, it constitutes the singer's final judgement. But whereas the words, serious, demanding and heavy with meaning, are taken seriously, the music is taken lightly, as if it were nothing, detached from the concern and the content of the text. When the text enrages and dramatises, the music is wise as an image, and temporises. We will try to shed some light on the motives behind this extreme sung disenchantment.

Keywords: chanson – engagement – disenchantment – dysharmony – musical inadequacy – Hélène Piris – Stanislas-Yvan Marc

> Nous avons changé d'époque et celle-ci, par sa tristesse objective, oblige à trouver d'autres raisons d'agir que la promesse d'une société meilleure, d'autres sources d'optimisme pratique.
> Miguel Benasayag,
> *De l'engagement dans une époque obscure*

1 Introduction

La chanson dite engagée (celle du XX^e^ siècle) est un vaste sujet à part entière qui mériterait un colloque à lui tout seul[1]. Pour ne citer ici qu'un exemple dans la chanson française d'alors, Jean Ferrat se qualifiait lui-même de « chanteur engagé » car défenseur des valeurs communistes – un engagement ouvertement politique donc[2]. Aux États-Unis, ce qu'on a appelé les *Protests Songs* sont une partie de ce grand ensemble : dans les années 1960, Bob Dylan et Joan Baez, de la tendance musique folk, incarnèrent les « chanteurs protestataires » ou « contestataires » dans un « engagement lettré », nous dit le *Dictionnaire du Rock*[3], notamment contre la guerre du Vietnam, et pour la défense des droits civiques[4]. Puisque nous traitons dans ce volume le temps présent, j'ai choisi trois exemples parmi les chanteuses et chanteurs français actuels, qui me semblent caractériser et refléter ce nouveau siècle. Ils nous permettront d'examiner sous quelle forme et avec quel sens s'exprime l'engagement dans leurs textes et à travers leur musique.

Si l'on admet, par une petite autopsie, que ce XXI^e^ siècle est né d'une combinaison fatale de terrorisme internationalisé (2001), de guerres successives (2003-2004 et les années suivantes) puis de crise financière mondialisée (2008), de soulèvements des peuples (depuis 2011), évoluant depuis au rythme d'immenses conflits sociaux, territoriaux, et de grands bouleversements climatiques et sanitaires (2020) aux conséquences assez catastrophiques et périlleuses, le tout menant à des limites devenues intenables et insurmontables, donc à une sorte de paroxysme de désintégration générale (voir Stiegler 2018 : 249-254), il n'est pas de s'étonner que le ton des chansons engagées ait bien changé. Comme nous le verrons, on y observe la résignation et le fatalisme – en quoi ? – propres à la période actuelle. Elles n'expriment même plus « l'énergie du désespoir », promue au XX^e^ siècle par exemple par les musiques rock ou punk. Bien que le fameux slogan « No Future », tendance pessimiste et nihiliste, du mouvement punk, si on le détourne, demeure, d'une certaine manière, encore très actuel. Modestement – car contraintes ou réduites à la modestie par les circonstances – elles se contentent de

[1] Concernant notre XXI^e^ siècle, signalons la tenue en septembre 2021 à Paris de la *Troisième Biennale internationale d'étude sur la chanson*, « Chanson pour… chanson contre. Chansons et engagement aujourd'hui », co-organisation Universités Aix-Marseille, Sorbonne Nouvelle et Philharmonie de Paris, Actes publiés aux P.U.P., Aix, coll. « Chants Sons », dir. Jean-Marie Jacono, Cécile Prévost-Thomas et Stéphane Hirschi, 2024.

[2] On ne sera pas très étonné qu'un tel positionnement entraîne de dures critiques et polémiques. Ainsi, celle de François Weill (1974 : 150) à l'encontre de J. Ferrat, « chantre mou du stalinisme », n'échappe pas à la règle : chez ce chanteur, écrit-il, « ne parlons pas de chanson : il ne s'agit ici que d'hymne à la gloire d'un parti ».

[3] Assayas (2000 : 401).

[4] Pour rappel, si nécessaire, Joan Baez s'est engagée très tôt au cœur même de la société américaine, au cœur de son espace de contestations politiques, puis, plus tard, a élargi sans cesse ses interventions militantes dans le monde, quitte à s'exposer physiquement. Voir Thomson (2022) : le texte de 4^e^ de couverture souligne que la chanteuse américaine : « défenseuse acharnée des droits de l'homme, s'est mise au service de grandes causes, au péril parfois de sa vie. […] elle est aujourd'hui l'une des artistes engagées les plus marquantes de sa génération ». Sur cette période et ce courant musical, voir aussi Fraïssé (1973) et Delmas/Gancel (2005).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

proposer, à travers les paroles, une forme masquée de déploration ou de lamentation un peu dérisoire (sur l'état de l'humain, du monde, de nos sociétés) qu'elles habillent avec des rythmes et des airs peu adaptés, jouant ainsi du détournement, et créant une apparence fausse, plus complexe à analyser qu'il n'y paraît.

Le corpus sur lequel je m'appuie concerne les années 2007-2021 et comporte des chansons de Stanislas (« Nouveau Big Bang », 2007), Yvan Marc (« Le refuge », 2015) et Hélène Piris (« Non, mais on va s'en sortir », 2021).

2 L'engagement en chanson, entre gravité du texte et inaptitude du musical

Situons-nous d'abord sur un plan général : qui dit engagement dit action, individuelle ou collective, en vue de défendre une (juste) cause pour le bien commun[5]. En ce sens une chanson engagée est supposée condenser en paroles des actions-réactions, à travers un texte porteur d'un message militant et/ou d'une revendication. Mais quelle est la portée concrète d'un texte engagé mis en musique ? Quelle est sa valeur opérative ? Il s'agirait *a priori*, par la force même de la musique, par son entraînement, son pouvoir d'emprise qui n'appartient qu'à elle grâce à la parole moulée dans le mélodique et le rythmique (ou par ce que Karl Kraus (1909) nommait « l'effet dissolvant de la musique »), de mobiliser et remobiliser les esprits et les cœurs, toujours prompts à l'immobilité voire à l'immobilisme. Christophe Traïni (2008 : 19-20) a montré que la musique, utilisée dans une démarche militante, est en mesure de « susciter des réactions affectives qui prédisposent ceux qui les éprouvent à adhérer à la cause », et ainsi d'« asseoir les revendications sur une sensibilité préréflexive plus robuste et engageante que les seules formulations discursives ». Devenir ou redevenir mobile, donc actif, pour ne plus rester spectateur passif, assis devant son écran, à regarder le monde empirer et s'écrouler. « Agissez », « réagissez », sont les slogans que l'on sous-entend à travers les paroles de ces chansons censées soulever l'adhésion. Tel est donc le moteur de l'engagement : « lève-toi et agis ! », contre ce que l'historien Jacques Bainville (2015 : 340), dans les années 1930, appelait « l'avachissement » – un état toujours aussi actuel[6]. Mais c'est sur le ton du fatalisme et/ou de l'ironie – l'arme des démunis – que ceci est aujourd'hui sous-entendu dans la chanson, ton présupposant qu'il est de toute façon déjà trop tard (le dépit est là, bien installé). Pourtant, question centrale toujours à débattre, comment la musique elle-même serait-elle « imprégnée » d'engagement[7] ? Et jusqu'à quel point le serait-elle ? La mise en musique de tel ou tel

[5] On renverra à ce sujet aux travaux théoriques successifs de Miguel Benasayag (1991/2011), qui distingue par exemple « engagement-recherche » et « engagement-transcendance » (Benasayag 2011). M.-H. Fraïssé (1973 : 113) écrit justement sur les actions concrètes menées par la chanteuse Joan Baez, que celle-ci « défend ses idées à la scène comme dans la vie. […] Peu de vedettes soi-disant engagées ont été aussi loin dans l'engagement personnel. […] On peut trouver ses thèses simplistes, idéalistes, mais personne ne met en doute sa sincérité, une authenticité qui lui a toujours fait refuser les offres "mirifiques", de nature à l'enchaîner ».

[6] Voir ici l'essai de Pascal Bruckner, *Le Sacre des pantoufles. Du renoncement au monde* : « Changer la vie veut dire désormais la réduire autant que possible » (2022 : 37).

[7] Un tel questionnement, loin de se réduire évidemment au cas des chansons abordées ici, s'étend à celui de toute œuvre musicale se réclamant d'une démarche ouvertement politisée ou militante (voir Guillot 2025). Pour n'ouvrir ici qu'une brève parenthèse sur le cas de l'œuvre contemporaine, notons que sa prétention à l'engagement sera soumise à forte critique chez les musicologues allemands comme Carl Dahlhaus et Heinz Klaus Metzger dans les années 1960, en raison du contexte politique et artistique – "révolutionnaire" – fortement imbriqué à cette époque. Rappelons qu'en septembre 2022, était créée à Strasbourg au Festival

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

texte engagé agit-elle, en « transformiste », comme un propulseur, un amplificateur de ce texte ? Quelle fonction joue-t-elle par rapport à lui ? Quelle est la logique de dialogue qui s'instaure entre les deux ?

2.1 L'exemple d'Yvan Marc : l'engagement allusif

Prenons un premier exemple. Dans la chanson d'Yvan Marc, « Le refuge » (de l'album *Nos vies d'ours*, 2015), par une tonalité de grande sérénité, la musique prend une apparence détachée : un air de ballade, légère comme l'insouciance, alors qu'elle accompagne des paroles pleines de préoccupations (et qui, en quelque sorte, « plombent » l'ambiance musicale si on leur porte attention), mais cependant sibyllines, dites avec tact et pondération, comme dans les deux premiers couplets :

> Retrouvons les clairières
> Retrouvons les étangs
> Oublions les chimères de nos fabuleux écrans
> Gardons nos enfants à l'abri des orages
> Gardons du courage pour les guider vraiment […]
> J'aime ces ruisseaux, ces volcans […]
> Je reviens souvent dans ces lieux où l'eau
> Ne se berce pas d'illusions sur nos peaux.

On peut voir d'abord dans ces propos une façon de prendre peut-être ses distances – et d'inviter à les prendre –, avec la triste réalité que l'on dépeint, que l'on déplore et critique ; une façon aussi de l'amoindrir puisqu'elle est démesurément grave. La simplicité musicale (trois accords répétés sur une rythmique régulière) n'induit aucune démonstration ni emphase, mais une sobriété qui ferait presque passer la musique inaperçue. On parle alors de chanson « intimiste », s'adressant à l'intimité de chacun, et non aux foules. Dans cette ode à la nature, Yvan Marc revendique la nécessité vitale d'une écologie salvatrice, le refuge dans la nature et le retrait du monde urbain (il se chante en ermite revendiqué, en anachorète) : retour à la nature et défense de cette nature, défiance des retombées technologiques néfastes sur l'humain. La complainte s'opère chez lui par la sérénité, la douceur du ton et de la voix comme des sons utilisés. Quant au choix du langage, on notera l'emploi dans le texte de la forme impérative (« Oublions les chimères… Gardons du courage… »), signe précisément d'un impéra-

Musica 2022 l'œuvre *Migrants* du compositeur Georges Aperghis, pour ensemble instrumental. La question des migrants est précisément abordée à plusieurs reprises dans ce volume. Titre opportun donc, *Migrants* se veut dans l'air du temps, en phase la plus directe avec la sombre actualité du monde contemporain. Prétendre inscrire l'art dans la réalité sociale de son temps la plus dramatique relève-t-il d'une démarche opportuniste ? « Se revendiquer d'un art “engagé” est devenu, dans le paysage artistique mondialisé, une posture si communément empruntée qu'elle semble presque s'être vidée de son sens », lit-on cette même année 2022 en introduction de la revue *Multitudes* dans son n° 87 consacré aux « Arts engagés : du nouveau ? ». Or cette œuvre d'Aperghis, dont il conviendrait de mesurer la « force de frappe » par son analyse, pose déjà le problème de sa présentation (démagogique ?) dans la presse au grand public, donc de sa vulgarisation. On y a lu ainsi : « Les spectateurs ont pu découvrir une pièce éprouvante, exigeante, longue d'une heure, dont l'objectif est d'interpeller sur le sort des populations déplacées. La création d'Aperghis ne peut pas laisser indifférent. Grinçante, saccadée, sidérante. Les cris des cordes comme autant d'appels au secours. Le compositeur a commencé à écrire avec à l'esprit les drames en Méditerranée. Pas de transcription littérale, mais la convocation d'images mentales ». L'indigence de tels propos dénués d'esprit critique nous laisse à vrai dire sans voix, montrant comment on peut aisément se faire leurrer par le seul titre d'une œuvre.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

tif sous forme de conseil avisé qui n'est autre que celui de l'engagement même. Le chanteur entre dans le cas de l'engagement-dénonciation qui agit par détour, de façon toute indirecte, parfois implicite : je le définirai par « l'engagement allusif ». Je dirai aussi que texte et musique se désolidarisent, tout comme l'artiste le fait avec le monde. La musique, en effet, ne porte pas le texte et son poids, elle n'épouse pas le texte : côte à côte avec lui, elle ignore tout à fait l'usage du figuralisme, évoluant dans une indifférence qui saute à l'oreille. Elle revêt ainsi un caractère que je qualifierais d'« impassible » à l'égard des paroles. Par son inconsistance flagrante (sans que la notion de qualité soit ici en cause) la musique se retire du processus de l'engagement lui-même, en se cantonnant dans un anonymat général sans aspérité, ou une banalité volontaire (une forme pré-existante), à mille lieues du sens textuel. Sans s'impliquer, en demeurant au contraire dans la sérénité, elle ne fait littéralement qu'accompagner le texte, ainsi mis en avant, vecteur réel de l'engagement, mais une mise en avant elle-même en toute discrétion pourtant, par l'usage poétique lui-même (telle l'image poétique), par l'usage éventuel de l'oxymore. Par là, cet engagement appelle à un principe de responsabilité, individuelle et collective ; il voudrait nous inciter, pudiquement et en toute simplicité, à reconstruire le monde poétiquement pour sauvegarder le vivant. À reprendre en mains le poétique comme une issue salvatrice ; reprendre en mains notre avenir, en œuvrant dans le souci de l'autre : l'*Alter*, contre l'*Ego* du monde tel qu'il va – et tel qu'il va mal. Tel serait en quelque sorte ce qui semble chanté/chanter entre les lignes par Yvan Marc.

2.2 L'exemple d'Hélène Piris : l'engagement accusateur et désabusé

Dans la chanson d'Hélène Piris, « Non mais on va s'en sortir » (de l'album du même nom, 2021), un titre très parlant qui résume bien la situation générale car immédiatement compréhensible (nous sommes cernés par d'inextricables difficultés de toutes sortes dont on ne voit plus l'issue), on perçoit de prime abord une sorte d'humour apparent. Sur un tempo vif, une rythmique dansante et sautillante, la chanteuse déclame ses paroles provocantes, une déclaration sans détour ni circonvolution, sur un ton enjoué, inoffensif comme une ritournelle simplette, « la-la-la », à quoi répondrait en écho lointain le « bla-bla-bla » dénonciateur prononcé par Greta Thunberg lors d'une fameuse prise de parole publique[8]. Voici le premier couplet :

> Non mais on va s'en sortir
> Un jour.
> Les chefs d'État ils vont enfin se réveiller
> Ils vont reprendre leurs droits
> Et ils vont foutre en cabane les banquiers et tous les traders
> Les Monsanto et les Bayer
> Les vendeurs de petites sœurs.
> Non mais on va s'en sortir j'te dis.
> Les puissants vont arrêter de nous aliéner
> Les médias de nous abrutir
> La PAC de nous empoisonner

[8] *Youth4Climate Conference*, Milan, septembre 2021.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Les riches au lieu de s'offrir des yachts et d'acheter de la coke
Aux arabes qui sont dans leurs cités pourries
Ils vont donner leur pognon aux SDF aux orphelinats aux hôpitaux
Et aux écoles.

Refrain
On sera dans une nouvelle ère
Sans aucune chasse aux sorcières
Sans destruction de notre Terre.

Un tel texte, si on le lit pour lui-même, est par nature étranger à la chanson puisqu'il ressemble bien davantage à l'énonciation d'une opinion, politique ou citoyenne. Son adaptation et son intégration dans la musique se font donc en forçant le cadre musical, à l'arraché. C'est l'alliance de la gravité des sujets abordés et de la totale désinvolture et désinhibition du ton, une forme de schizophrénie installée de fait : un propos grave sur une musique festive et dansante, et une formulation langagière issue du parler populaire et argotique, qui s'harmonise avec la rythmique. Pour sensibiliser au message, on désensibilise à la musique, en une tournure étrange. Faut-il entendre là une forme d'appel au secours dans un non-dit ? Le refrain répète, comme un mantra et pour se rassurer dans l'allégresse, qu'on pourrait sortir de ce monde négatif si on décidait vraiment d'agir dans le bon sens pour tous. « Tout va très mal mais cela finira par aller mieux ! » : c'est la cause désespérée par excellence. Mais il faut sans doute prendre à revers ce slogan : en fait on ne pourra plus s'en sortir. Voilà ce qu'on peut sous-entendre dans de telles paroles ; au dernier couplet on entend d'ailleurs : « Tu crois qu'on va pas s'en sortir ? Oui j'avoue moi aussi j'ai des doutes parfois quand j'regarde autour de moi ». C'est pourquoi j'ai proposé l'expression « engagement de dépit », qui serait finalement – geste ou mouvement contradictoire – un engagement par renoncement. Car sous la rigolade apparente, sous l'aspect gentiment déjanté (qui est l'aspect spectacle en tant que tel), qui se moque avec férocité mais justesse de la vie telle qu'on la vit, il y a bien l'engagement dénonciateur, accusateur[9] : il se fait simplement, sans fioritures, les faits étant énoncés dans leur factualité et dureté. Hélène Piris prend au mot les paroles d'autrui (des lieux communs comme « foutre en cabane les banquiers ») , désignant à la fois les maux dont nous souffrons et les solutions à ces maux. Mais les intonations de sa voix proches du parler courant, voire même d'une sorte de récitatif, et la virtuosité de la diction avec un débit très rapide des paroles, à la manière du chanteur Sanseverino[10], où le chant s'absente presque, déréalisent volontairement le sens des mots employés, comme une comédie de la parole sur un mode proche de l'opérette. En somme, le propos qu'elle exprime, la musique le déforme et le décale. Ce qui rappelle l'opérette, c'est aussi cette « apocalypse joyeuse » rejouée par Hélène Piris, qui nous chante le bord du précipice menaçant de tout engloutir, et, comme dans l'opérette, tourne la vie en ridicule ou en dérision. Le rapport à l'opérette s'éclaire par l'analyse qu'en faisait Karl Kraus redécouvrant Offenbach

[9] En ce sens cette chanson pourrait se résumer par le célèbre titre d'Émile Zola : « J'accuse ! ».

[10] Dans ce même album, Hélène Piris chante en duo avec Sanseverino un titre (« Michel à Pôle Emploi ») qui dénonce les absurdités du (dys)fonctionnement de Pôle Emploi. Là encore un sujet grave est traité sur un ton de distanciation comique et ironique, comme dé-dramatisation et remède temporaires.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

au prisme de son époque. Selon Kraus (1909) « les lois du chaos constituent le véritable fondement de l'opérette : celle-ci conjugue l'effet apaisant de la musique et une innocente gaîté qui, au milieu de la confusion, laisse entrevoir la réelle absurdité du monde ». Chez Hélène Piris, la musique éclaire le texte sombre, sa lumière (à savoir sa bonne humeur) lui confère un peu d'optimisme : un moyen de défense immunitaire et une forme d'anti-dépresseur. Mais, en retour, le résultat paraît d'autant plus négatif car l'ironie en sort renforcée. Pour la situer quant au genre, cette chanson ferait partie de la tradition de la « chanson qui mord », selon la définition donnée par Claude Duneton dans son *Histoire de la chanson française* (1998) : « Il s'agit en général de chansons de résistance au contexte ambiant ». À la rigueur, Hélène Piris pourrait choisir de mettre en musique les paroles que Greta Thunberg avait prononcées devant les instances internationales, pour dénoncer sans détour le manque d'actes et de volonté de protection de la planète : « How dare you ? / comment osez-vous ? » avait lancé la jeune militante furieuse à son auditoire, on s'en souvient. On obtiendrait probablement un résultat similaire à notre exemple cité.

Cet engagement dans une cause sociétale (sociale, environnementale, citoyenne[11]) s'opère ainsi à travers le plus extrême désenchantement chanté. Sur le ton le plus inapproprié se disent pourtant les vérités les plus criantes. La musique choisie par Hélène Piris sonne à contre-pied du texte, faisant penser qu'elle mime une danse au-dessus du volcan. Elle expose crûment les faits (richesse indécente, esclavage, gaspillage…) sur le mode du « rentre dedans » avec la forme de l'humour noir mais déjà, et en plus, désabusé. Puisque la vie dépeinte apparaît comme un (étalage de) non-sens absolu, la démarche artistique va elle aussi s'inscrire dans le non-sens musical. Cette façon de faire s'apparente donc à une attitude de désengagement, au sens d'une mise en retrait revendiqué de la société mondialisée (par rapport à laquelle on se place en marge), telle qu'elle est perçue négativement. On lit sur le site Internet d'Hélène Piris : « humour décapant au service de nouveaux textes bien plus incisifs ! L'injustice, la précarité, le patriarcat, la course sans fin de l'ultra libéralisme, tout le monde en prend pour son grade ! » Mais à lire ce commentaire on dirait qu'il s'agirait seulement de divertir, de rire de sujets pourtant dramatiquement brûlants. En réalité, on y trouve ce que Adorno (1994 : 51) nommait les « états d'urgence festifs », c'est un rire de désespoir qui mime et cache les larmes, éclairé par l'aphorisme de Karl Kraus (1998 : 27) : « Là où il n'y a plus la force ni de rire ni de pleurer, l'humour sourit à travers les larmes ». En fait on s'offusque en pleurant, bien que les larmes veuillent passer pour du rire ou un humour archi-distancié[12]. Cet humour d'auto-défense, cette auto-dérision serviraient aussi à ne pas sombrer dans la folie et le désespoir total. On rappellera à cet égard l'un des derniers ouvrages de Bernard Stiegler, où le philosophe avance que dans nos sociétés contemporaines, « les individus et les groupes sont totalement désemparés – souvent au point d'en devenir fous, individuellement

[11] Voir par exemple à ce sujet Rognon (2019) : *Colère, indignation, engagement : Formes contemporaines de citoyenneté.*

[12] Retenons ici la remarque de Pierre Legendre (2021 : 169) dans *L'Avant dernier des jours* : « les humains font semblant de se consoler du tragique par l'ironie ». Voir à ce sujet Theodor Adorno (1994 : 50-51) sur la « fonction » de la musique comme « stimulus d'une gaîté sans fondement » : en tant que « promesse trompeuse d'un bonheur qui s'installe à la place du bonheur lui-même », elle accorde « une simple satisfaction substitutive ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

ou collectivement, et donc dangereux[13] », et décrit l'impossibilité même « d'un avenir chargé de puissances nouvelles […] [qui] rend fou – fou de tristesse, fou de douleur, fou de rage » (Stiegler 2018 : 42-43). Ainsi la musique « dé-dramatise » l'engagement alors que le texte en expose sa teneur tragique. En outre, elle se montre désarmante à son égard car elle désarme le pouvoir des paroles par son effet « dissolvant » (Kraus 1909) : par l'insensibilité de la musique envers les mots, non figurative voire même anti-figurative, donc indifférente au ton sérieux – ce qui fait écho à l'insensibilité du monde (en ce sens la musique se fait le miroir de ce monde inconsistant) –, la musique dépossède-t-elle le texte de son pouvoir ? Est-ce qu'elle l'affaiblit dans sa manière de le ridiculiser à la façon de l'opérette ? On pourrait aussi considérer que la musique allège ainsi la dureté des propos. La question de savoir s'il faut l'écouter au premier ou au second degré demeure donc relativement ouverte. En fait, l'engagement avance masqué : la chanteuse met en effet un masque pour s'engager tant elle a conscience de la totale inefficacité de la portée de son acte. Elle le transforme donc radicalement en musique sans envergure, sans solennité, car une musique solennelle n'a certainement plus guère de chance d'être prise au sérieux ni écoutée avec attention, symptôme marquant de notre époque. Bien que le message soit ouvertement militant et la rébellion sincère, ils se retrouvent dans une forme de contestation en sourdine : une « opérettisation » avec un ton ultra-léger jusqu'au mode festif pour un propos très grave et très sérieux. C'est ainsi que se concrétise le « mal-être » de l'engagement musical actuel.

2.3 L'exemple de Stanislas : un engagement esthétisé et distancié

La chanson de Stanislas, « Nouveau big bang » (du disque *L'équilibre instable*, 2007) est bâtie musicalement sur un rock orchestral très écrit, une alliance d'orchestre classique et d'apport rock avec guitares-batterie et rythmique binaire au refrain. Les paroles, réduites à de brèves phrases, évoquent une critique de la destruction de la nature, dans une forme de cri du cœur, par une manière elliptique (nul besoin de délayer les paroles) et métaphorique d'espérer que ce monde imparfait s'effondre vite pour que renaisse un nouveau monde enfin vivable et digne d'être vécu. Voici le texte des deux premiers couplets.

> Pour se plaire sur la terre
> On préfère foutre en l'air
> Les bestioles, les jolies rivières
> Bientôt nos sols déclareront la guerre
> *R. /* Moi j'attends Nouveau Big Bang
> L'explosion
> Tout détruire pour enfin pouvoir tout refaire […]
> Mais qu'a-t-on fait
> Pour tomber aussi bas
> Qu'est c'tu crois ?
> Nos décharges, qui s'en charge ?

[13] Dans sa recension critique de *La disruption. Comment ne pas devenir fou ?* de Bernard Stiegler, Sébastien Claeys (2017 : 127) estime que le sous-titre du livre (« Comment ne pas devenir fou ? ») « peut être lu davantage comme un programme de travail – travail sur soi et travail de recherche – que comme un renoncement fataliste ». Voir aussi Claeys (2020).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Notre époque, qui s'en moque ?
No future sans la nature
Bientôt l'Histoire nous traitera d'ordures
[…]

Dans le cas de Stanislas, la musique se singularise par l'utilisation de figuralismes, la virtuosité instrumentale peignant la furie de tourbillons et d'une explosion destructrice. Comme il sait et anticipe que son message d'alerte engagé ne servira à rien, qu'il restera lettre morte, le chanteur prend le parti artistique de le faire vivre et de l'environner par un somptueux habillage orchestral, raffiné – on entend par exemple une harpe –, de grande qualité, et hors de proportion avec le texte, en l'ornant ainsi d'une réelle portée artistique – une réussite au plan esthétique. Par le soin d'un véritable travail de composition instrumentale, la musique prend donc toutes ses distances et toutes ses libertés avec le texte. Car il ne resterait finalement plus que cela à faire : l'art (donc le rêve) prend le dessus sur la sinistre réalité dont il se détache, pour s'épanouir dans l'esthétisation d'un cri du cœur. Dans une jolie contradiction, ce cri est exprimé sous la forme d'un figuralisme inversé : sur le mot « bas » – « Pour tomber aussi bas » – est chantée *fortissimo* la note la plus haute de la chanson. Mais c'est en livrant ses états d'âme et ses préoccupations de citoyen que le chanteur fait transparaître – désespérément – son engagement. Bref, dans le cas présent on dit, on déplore de façon grandiose l'effondrement du monde : quitte à s'effondrer, autant le faire avec panache, comme s'il s'agissait de « finir en beauté » ! Or la laideur du monde décrite par cette chanson finit précisément par devenir « de toute beauté » grâce au soin apporté à la réalisation musicale, comme si ce « soin » sonore – ce « pansement » dirait B. Stiegler – était, métaphoriquement, celui que l'on tente d'apporter à la terre meurtrie. D'un autre côté, pour mieux apprivoiser le péril (la planète qui meurt peu à peu) et donc pour l'exorciser, on le met en rythme et en sons, on l'esthétise. Stanislas parie sur la beauté musicale pour toute consolation – bien qu'« impossible à rassasier » selon la formule de Stig Dagerman[14]. C'est au prix d'une telle distanciation que se ferait entendre ici son engagement.

3 Modalités, codifications, pratiques et motifs d'engagement

Tel qu'il se présente dans les trois chansons examinées, l'engagement, par ses modalités et codifications, y est donc dépouillé d'une volonté, ainsi que de tout pouvoir. Prônant le laisser-aller, le laisser-faire, il dit ou laisse entendre aux auditeurs : faites ce que bon vous semble de mon message, qui ne donne pas de consigne d'actions. L'impératif « engagez-vous ! » (tel le slogan de recrutement dans une unité militaire) n'est plus plausible de nos jours puisqu'il apparaît comme l'évidence même : il concerne en propre la conscience de chaque individu éclairé face à l'état du monde actuel et des relations humaines. Derrière ce masque musical qui est comme « l'air de rien », derrière cette mascarade sonore, ce ton festif et enjoué (tragi-)comique (Hélène Piris), distant et apaisé bien que discrètement soucieux (Yvan Marc), soucieux mais artistiquement sophistiqué (Stanislas), l'artiste tente de transmettre un message. Ainsi s'exprime l'engagement par le plus haut des paradoxes : le texte contredit par la musique,

[14] Voir son fameux texte daté de 1952.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

celle-ci contredite par le texte, l'un opposé à l'autre comme dans une confrontation gratuite et absurde, mais dévoilant de la sorte d'autant plus efficacement l'absurdité du monde vécu et la réalité des maux qui le parcourent. L'état d'esprit de l'artiste (déboussolé ?) exprimant son engagement nous révèle autant sa difficulté à considérer ce monde, que son refus obstiné de l'habiter. Tomberait-il dans ce que Karl Kraus appelait « l'indignation improductive[15] » (Kaufholz 1975 : 28), ou encore dans ce que Miguel Benasayag (2004 : 123) a nommé la « militance triste » ?

Il s'agirait donc pour la chanson d'interpeller l'auditeur par un faisceau de contradictions : les deux entités mises ensemble (texte et musique) nous disent que l'apparence ne doit pas être prise au pied de la lettre et de la note, et que l'un et l'autre sont désaccordés, dans l'absence d'accord et d'harmonie, exactement comme la chanteuse/le chanteur, sujet citoyen, s'affiche en désaccord profond avec le monde qu'elle/il habite. Quand le texte enrage, et dramatise, la musique se fait sage comme une image, et temporise ; elle « joue l'innocente ». Pourquoi ? Le pessimisme (ou la lucidité) du texte serait-il atténué par une musique optimiste, ou même dénuée de tout caractère ? J'émettrai l'hypothèse qu'elle ne peut s'engager sur le même terrain que les paroles : elle s'avère inapte à le faire dans le cadre de chansons à la prétention musicale limitée, où elle ne peut épouser les courbures ni les tensions du drame énoncé. C'est la cessation de toute inventivité, devenue caduque, inutile, dérisoire, exprimant ainsi l'expression d'un grand scepticisme général. En fait la musique « voile la face » du texte, procédant sur le mode de l'oxymore afin de masquer ou d'atténuer la réalité énoncée par le texte[16], et générant une vaste euphémisation dont il résulte ce « doux engagement de dépit » : « douceur » à la fois comme antithèse de la force, car on n'a plus l'énergie ni même l'envie de se rebeller et de se battre, et comme qualité de discrétion. Il s'agit de créer une dissension à l'intérieur même de la chanson pour donner corps en chanson à la dés-espérance contemporaine.

Ce « doux engagement de dépit » opère principalement à travers trois aspects :

1/ Sous le signe de la discordance/de l'inadéquation : la discorde est semée entre le texte et sa mise en musique, une profonde mésentente s'installant entre les deux. La chanson se montre alors désemparée à certains égards : elle ne sait plus comment procéder pour formuler, exprimer son engagement, et ne le fait qu'en désespoir de cause. Intelligence du texte et « négligence » de la musique s'opposent. On dira en dernière analyse que cette discorde signifie et marque la perplexité de l'engagement. Ce grand écart comme fracture devant être réduite donne le ton de ce genre musical toujours en équilibre instable.

2/ Sous le signe de la désinvolture : cette tendance signale que plus rien de sérieux n'a de prise sur le réel, sur le monde. La désinvolture sonne le glas de toute espérance : on pleure sous couvert de rire et d'humour, à la façon de l'opérette. On mime le rire (Hélène Piris) à travers une musique figurant le triomphe du faux semblant : du pessimisme (le texte) qu'elle maquille en optimisme ou en « sans-souci ». On chante

[15] Karl Kraus, « Morale et criminalité ». Kraus n'a certes rien à voir directement avec la chanson française présentée ici, mais il a à voir avec l'opérette d'Offenbach, genre musical avec lequel nous proposons un certain rapprochement dans le cas d'Hélène Piris.

[16] Voir à ce sujet les observations de Bertrand Méheust (2014 : 118-122). Voir aussi celles de Jacques Bouveresse (2019) sur le langage analysé par Karl Kraus en son temps, et sur sa grande actualité.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

une ballade sereine ou un blues endiablé pour dénoncer l'insupportable, et, ce faisant, pour le tenir à distance.

3/ Sous le signe de la dysharmonie : scindée, fracturée, donc maladroite, la chanson, malgré ce défaut flagrant, fait pourtant preuve à travers son créateur, qui tente un ultime message d'un refus, de l'indifférence face au monde tel qu'il est. C'est pourquoi l'auditeur doit être apte à recoller le sonore à l'écrit, la musique aux paroles, pour tenter d'en saisir le sens profond, et se détacher des effets superficiels du style musical employé.

Pour quelle raison alors chanter cela ? L'artiste ne pouvant par définition se résoudre au silence, dénonce la situation *via* une chanson, la forme la plus imparfaite puisqu'on structure musicalement la dénonciation. Afin d'exorciser le cauchemar, l'artiste « fait un rêve » : il raconte son rêve tel un patient à son psychanalyste, et au sens où « un véritable rêve est toujours ce qui se présente comme *ce qui ne peut pas* se réaliser[17] » (Stiegler 2018 : 427). Il nous dit son rêve d'un autre monde, sachant que le sien se tient au bord du précipice ; mais il ne le dit que par une voie détournée qui ne croit plus à ses propres paroles, et par une voix qui s'étrangle, s'enflamme, s'amenuise ou s'autodétruit. Dans cette optique, la chanteuse/le chanteur est considéré(e) ici comme un(e) « porte-voix », à la lettre, un(e) « porte-paroles » transmettant des « discours chantés » (Traïni 2008 : 14). Par sa notoriété, son aura, par sa place historique de poète dans la culture populaire et la cité, elle/il est la caisse de résonance des « sans voix », ceux dont l'opinion exprimée, dans la société, ne porte jamais. En cela, les paroles que porte la chanteuse/le chanteur sont aussi les leurs : elles sont le concentré des opinions individuelles tues ou inexprimées. Et la clameur des engagements étouffés. Pour le coup, nos exemples tendent à montrer que ces « porte-voix » sont tout en sourdine. On ne se situe pas dans la revendication assumée (qui s'adresserait à une instance de décision), mais on chante ce qu'on a sur le cœur, en adoptant tel ou tel style musical, et ce qu'on a sur le cœur, on le garde presque pour soi, et on le dit en le partageant. On le proclame haut et fort (Stanislas), on le susurre presque à voix basse (Yvan Marc) ou on emploie la manière forte, sans filtre (Hélène Piris). Mais, toujours, dans le refus de s'illusionner. La musique elle-même s'est donc mise à « déchanter » : à dé-faire le chant, peut-être.

4 Conclusion

L'effondrement progressif des espérances en un monde meilleur et des valeurs en lesquelles on avait foi, déjà opérant dans les dernières années du XX^{e} siècle – ce que Miguel Benasayag (2011 : 84) appelle le passage « du grand soir au grand deuil » – a engendré un fatalisme puissant et des conséquences décisives, jusque sur le ton adopté par la chanson contemporaine. Une immense lassitude se fait entendre dans ce que tente celle-ci, tant le présent déchante, tant l'avenir paraît bloqué, totalement opaque, un avenir qui, pour parler le langage punk, n'aurait pas de futur, ainsi que l'éclairent les travaux de B. Stiegler, comme ceux de Sébastien Claeys[18]. La chanson engagée du XX^{e} siècle – la plus sincère, non pas celle que M. Benasayag (1991 : 176) qualifie de

[17] Souligné par l'auteur.
[18] Voir Stiegler (2018) et Claeys (2020).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

« militance *soft*, qui peut être définie comme un engagement de loisir[19] » – pouvait encore souvent chanter des motifs d'espérance et de changements vers le meilleur, en brandissant parfois très haut ses étendards politiques pour extérioriser et revendiquer son engagement[20], tout en cherchant à dessiner la « vision d'une société conviviale », promue par Ivan Illich voici un demi-siècle[21]. En revanche, la chanson du XXI^e^ siècle ne chanterait plus que la désespérance ambiante et l'horizon bouché puisque tous les clignotants seraient au rouge[22]. Elle ne signalerait donc qu'un cap vers le pire, une sorte d'apocalypse au présent, mais en laissant toutefois entrevoir à l'auditeur, et en la lui désignant, une issue infime en d'ultimes notes d'espoir dont seule la musique détiendrait le secret. L'engagement n'y serait plus qu'intériorisé et suggéré.

Nos trois exemples nous permettent aussi de réviser et réévaluer la notion de chanson engagée ou d'engagement en chanson. Au XX^e^ siècle, ce genre est devenu un genre à part entière, tant et si bien que l'industrie du disque s'en est emparé comme d'un juteux marché : « Depuis Joan Baez, Dylan, la paix et la révolte se vendent très bien merci ! Le Métier exploite la chanson contestataire avec le zèle qu'il consacrait aux crooners ou à Frank Sinatra. » (Fraïssé 1973 : 9). À tel point aussi que la mode de la chanson engagée, versant dans les griffes commerciales, fera l'objet de raillerie : ainsi, en 1967, le chanteur Gérard Quentin avec sa « chanson non engagée » : « nous ne dirons pas que la guerre révolte le monde entier […] nous ne crierons pas la misère, dans des couplets engagés[23] » ; ou encore, en 1968, Anne Sylvestre avec l'autodérision de sa « chanson dégagée », jetant un regard critique ou désabusé sur ses actes. La chanson engagée n'a assurément pas tenu ses promesses ni résisté aux secousses des réalités de l'Histoire. Aussi, à notre époque, la mauvaise conscience prend-elle le pas sur l'ancienne et défunte (fausse ?) bonne conscience, en faisant le constat d'un échec immense et douloureux[24].

Ce qui a été étudié ici sous l'appellation de « doux engagement de dépit » désigne *in fine* l'engagement du désespoir, propre à notre époque : une dérisoire bouteille à la mer jetée sans plus d'illusion. Symptomatique de notre contemporanéité désabusée, car abusée, il s'agit d'un engagement dans une cause sociétale (sociale, environnementale…) parvenu à ses limites – et qui le sait –, désormais conscient de son inutilité : combat illusoire et vain contre la laideur ou l'injustice du monde, dernière cartouche d'une lutte inégale et perdue d'avance, il constitue le jugement dernier du chanteur/de

[19] Pour notre auteur, engagement de “façade” rime avec « militance “faible” ». Ainsi « les médecins en manque de sensations fortes », ou ces « jeunes qui peuvent joyeusement joindre l'utile à l'agréable en prenant leurs vacances dans “ces pays-là”, où il y a toujours du Noir à vacciner, ou de l'Indien à alphabétiser. » (Benasayag et Charlton 1991 : 177).

[20] Sur ce sujet voir Traïni (2008). Voir aussi Passevant/Portis (2008) et Cuesta (2018).

[21] Voir *La convivialité*, 1973 (réédition Seuil/Points, 2021).

[22] Voir par exemple Jocelyn Lachance, *Les paradoxes de l'engagement. Construire son avenir dans un monde qui s'effondre* (2023) (au sujet de la défense de l'environnement, thème précisément évoqué par nos trois chansons).

[23] Musidisc, 1967.

[24] En novembre 2022, paraissait le nouvel album de la chanteuse Suzane, *Caméo*, dans lequel figure le titre « Génération désenchantée », considéré dès sa sortie comme engagé. Sur une musique électro elle y consigne en effet les doutes et les angoisses de la jeunesse vivant dans un monde au bord de l'effondrement, et invite à réagir. Sous couvert de question posée dans le refrain (« Le monde est à nous, qu'est-ce qu'on en fait ? »), la chanteuse enjoint son public à débusquer sa propre solution au marasme généralisé. Elle déclame à sa manière ce que Miguel Benasayag (2004 : 144) a pointé : « les gens vont mal, leur vie s'épuise dans l'immédiat. Il faut aller chercher les combattants là où ils sont et, aujourd'hui, ils sont enfouis, cachés, estompés en chacun de nous ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

la chanteuse[25], étape finale au-delà de laquelle il s'efface et s'abîme dans un silence définitif. Un tel engagement s'inscrivant, si l'on veut, dans l'expression générale d'une esthétique de la fatalité, sait qu'il est une *vox clamantis in deserto* : il n'est plus en mesure de changer les choses en ce monde, ni de le transformer. L'« engagement de dépit » serait en somme une douce adresse à la conscience individuelle, comme à un confident – et non plus à des masses unifiées, qui se sont depuis dispersées et volatilisées –, dont l'addition mènerait éventuellement à une plus large résonance, collective et concrète. En cela, la chanson « prend à témoin » son auditeur, s'adressant à chacun en particulier en un clin d'œil complice. C'est donc un engagement rentré, sous-jacent, qui ne sera audible qu'à qui veut l'entendre et le comprendre, un peu à la manière des « messages personnels » radiodiffusés émis depuis Londres à destination des Résistants. Cet engagement à bas bruit ressemble donc à un message codé, dont l'impact reste souterrain, presque caché. À nous, auditeurs, récepteurs, de le décoder.

Finalement, la chanteuse, le chanteur actuel(le) serait-elle/il le « spectateur engagé » (la « spectatrice engagée ») tel que Raymond Aron le revendiquait au siècle dernier au plan des idées et des idéaux, un spectateur mêlant observation attentive et forte implication personnelle au cœur du débat politique (R. Aron (1981) mettait en avant les mots « choix » et « décision », plus qu'engagement) ? Si leurs chansons portent au moins en elles une fragile lueur, ce ne serait pas tant celle qui dirait l'espoir que celle qui dirait la vérité sans fard[26]. Constat accablant – sur l'état réel du monde, de la société contemporaine –, cela n'est pas contestable. C'est sous cette forme que, pour ma part, j'interprète et analyse ce phénomène.

Corpus des chansons étudiées

Stanislas (2007), *L'équilibre instable*, Stanislas, Polydor (LC 00309).

Piris, Hélène (2021), *Non mais on va s'en sortir*, Hélène Piris, Neomme.

Marc, Yvan (2015), *Nos vies d'ours*, Yvan Marc, Labeldiff 43 (LDF 002/1).

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (1994), *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps (1ère édition en allemand : *Einleitung in die Musiksoziologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1961-1962).

Aron, Raymond (1981), *Le spectateur engagé : entretiens avec Jean-Louis Missika et Dominique Wolton*, Paris, Julliard.

Assayas, Michka (dir.) (2000), *Dictionnaire du Rock*, glossaire, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins ».

Bainville, Jacques (2015), *Doit-on le dire ? (1924-1936)*, Paris, Les Belles Lettres.

Benasayag, Miguel ; Charlton, Edith (1991), *Cette douce certitude du pire. Pour une théorie critique de l'engagement*, Paris, La Découverte.

Benasayag, Miguel (2004), *Abécédaire de l'engagement*, Paris, Bayard.

Benasayag, Miguel ; Del Rey, Angélique (2011), *De l'engagement dans une époque obscure*, Le Pré Saint-Gervais, Le passager clandestin.

[25] Au sens où Walter Benjamin disait de l'écrivain viennois Karl Kraus, à propos de ses textes sans aucun compromis, qu'il « se tenait sur le seuil du jugement dernier ».

[26] Cette vérité-là ressemblerait au « courage de la vérité » analysée par Bernard Stiegler (2016/2018).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Bouveresse, Jacques (2019), *Les premiers jours de l'inhumanité. Karl Kraus et la guerre*, Marseille, Hors d'Atteinte, coll. « Faits & Idées ».

Bruckner, Pascal (2022), *Le Sacre des pantoufles. Du renoncement au monde*, Paris, Grasset.

Claeys, Sébastien (2020), « L'avenir im-possible. Réflexions sur le droit à un avenir ouvert », https://www.cairn.info/revue-francaise-d-ethique-appliquee.htm (Erès), 2020/2 (n° 10), p. 24-31.

Claeys, Sébastien (2017), « Recension de l'ouvrage *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou ?* de Bernard Stiegler », *Revue française d'éthique appliquée*, 2017-2, n° 4, p. 126-129.

Cuesta, Stan (2018), *Sous les pavés les chansons. Anthologie des airs rebelles*, Glénat, 2018.

Delmas, Yves ; Gancel, Charles (2005), *Protest song : la chanson contestataire dans l'Amérique des sixties*, Paris, Textuel.

Duneton, Claude (1998), *Histoire de la chanson française*, Paris, éditions du Seuil.

Fraïssé, Marie-Hélène (1973), *Protest song. Chansons de révolte de la jeunesse américaine*, Paris Seghers.

Guillot, Matthieu (2025), « Vanité ou sincérité de l'implication dans l'Histoire. Interprétation de (pseudo ?) messages engagés en musique », *Cahiers du Littoral*, n° 25 : *Engagements*, Bel, Jacqueline (dir.), Boulogne/Mer, Université Littoral Côte d'Opale, Düren, Shaker Verlag, p. 134-146.

Kaufholz, Éliane (dir.) (1975), *Kraus*, éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne ».

Kraus, Karl (1909), « Grimassen über Kultur und Bühne », *Die Fackel*, Vienne, janvier 1909.

Kraus, Karl (1998), *Aphorismes*, Paris, Mille et une Nuits ; traduction française de Roger Lewinter.

Lachance, Jocelyn (2023), *Les paradoxes de l'engagement. Construire son avenir dans un monde qui s'effondre*, Paris, Hermann.

Legendre, Pierre (2021), *L'Avant dernier des jours*, Paris, Ars Dogmatica.

Méheust, Bertrand (2014), *La politique de l'oxymore*, Paris, La Découverte/Poche.

Passevant, Christiane ; Portis, Larry (2008), *Dictionnaire des chansons politiques et engagées*, Paris, éditions Scali, 2008.

Rognon, Frédéric (dir.), 2019, *Colère, indignation, engagement : Formes contemporaines de citoyenneté*, Strasbourg, PUS, coll. « Chemins d'éthique ».

Stiegler, Bernard (2018), *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2e édition Babel (1ère édition 2016).

Thomson, Elizabeth (2022), *Joan Baez, une icône rebelle*, Paris, Le Castor Astral, coll. « Castor Music » (1ère édition en anglais : *Joan Baez, The Last Leaf*, London, Palazzo, 2020).

Traïni, Christophe (2008), *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Contester ».

Weill, François (1974), « Que reste-t-il de la chanson ? », *Revue* d'Esthétique, n° 3/4 (Paris, UGE 10/18), numéro monographique : *L'art de masse n'existe pas*, p. 139-154.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793