



**HAL**  
open science

## ”Child abuse, yeah”: Sinéad O’Connor, une voix contre Claude Chastagner

### ► To cite this version:

Claude Chastagner. ”Child abuse, yeah”: Sinéad O’Connor, une voix contre. 6e édition des ”Rendez-vous de géographie culturelle, ethnologie et études culturelles en Languedoc-Roussillon”, Université de Nîmes, juin 2014, 2016, Nîmes, France. pp.161-171. hal-03071518

**HAL Id: hal-03071518**

**<https://hal.science/hal-03071518>**

Submitted on 16 Jan 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

CLAUDE CHASTAGNER  
Université Montpellier III

« *CHILD ABUSE, YEAH* » : SINÉAD O'CONNOR, UNE VOIX  
CONTRE

***Résumé :** Ce chapitre explore la notion de résistance telle que la musique populaire angloaméricaine se l'est appropriée et réfute l'assertion communément avancée par les artistes comme par leur public selon laquelle le rock est par « essence » une musique de l'opposition, de la rébellion et de la résistance. L'auteur revient sur le cas de la chanteuse irlandaise Sinéad O'Connor et analyse les modalités mises en œuvre par l'artiste pour dénoncer toute forme de violence envers les enfants, toute forme d'hypocrisie et de mensonge, toute forme d'oppression par les institutions. Il s'interroge sur les raisons profondes qui ont pu motiver les réactions violentes, voire haineuses, qui ont accueilli ces dénonciations.*

*I wanted to force a conversation where there was a need for one; that is part of being an artist.*

Sinead O'Connor

Dans l'introduction à l'ouvrage qu'il coordonne, *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Ian Peddie commente les travaux de Christian Lahusen en ces termes : « L'essentiel de l'analyse de Lahusen repose sur la notion que la musique pop constitue de façon inhérente une forme d'opposition »<sup>ii</sup>. C'est effectivement une position couramment défendue par la critique rock, qu'il s'agisse d'universitaires ou de journalistes, et qui repose, semble-t-il, sur une réalité concrète et vérifiable. De nombreux artistes de musique rock/pop anglo-américains se sont fait effectivement connaître pour leur attitude rebelle, leurs paroles militantes et une musique dont les décibels sont souvent assimilés à une forme d'opposition sonore. Par ailleurs, en tant que forme artistique ayant par excellence accompagné et reflété les utopies et les révoltes des années soixante, le rock a acquis des lettres de noblesse rebelles, que de nombreux mouvements ultérieurs, punk, grunge, voire même techno, n'ont fait que renforcer. Parmi les cibles les plus évidentes : les brutalités policières, le pouvoir excessif de l'État, du gouvernement et des grandes entreprises transnationales (y compris des maisons de disque), ou encore celui des parents ou des professeurs.

Pour l'opinion générale, y compris celle des artistes et du public, le rock est donc bien par « essence » dans l'opposition, la rébellion, la résistance. Ce que l'on trouve plus rarement, en revanche, c'est une analyse de la différence entre ces différentes notions<sup>iii</sup>, une prise de recul par rapport à la possibilité que le rock ait une essence et une évaluation de l'éventuelle efficacité de cette protestation générique, si elle s'avère confirmée. Or, un examen même rapide et superficiel des paroles des chansons de rock, des propos des artistes et de leur attitude scénique révèle que la dimension rebelle du rock, sa violence ou sa provocation sexuelle ne sont que quelques unes de ses nombreuses facettes. On y trouve aussi, et surtout, des chansons d'amour, de tendresse, de nature, de ville, de joie, de peur, de voyages, de drogues, de rêverie, d'humour, d'introspection, de confession, de psychanalyse, de *nonsense*, des chansons absurdes ou élégiaques. Les ventes de disques au cours des années soixante, considérées comme l'âge d'or du rock protestataire, ont été dominées par les bandes

originales de films et comédies musicales<sup>iv</sup>. Une analyse textuelle des albums produits en 1975 et 1976 par les cinq groupes punk les plus importants souligne de façon surprenante que si 25 % des chansons abordent effectivement des problèmes sociaux, 25 % traitent en revanche de problématiques plus personnelles et 21 % spécifiquement de sentiments amoureux. Si bien que qualifier le rock de musique par essence d'opposition relève plutôt du contre-sens ou du vœu pieux, surtout si l'on tient compte à quel point, par ailleurs, le rock est organiquement et intimement lié à l'organisation marchande et médiatique de la société occidentale.

Le présent chapitre vise donc à examiner comment fonctionne le principe de résistance dans le rock, en ce qu'il diffère d'autres modalités d'opposition et d'en évaluer l'efficacité et les limites. Pour cela, j'ai choisi une situation particulière de préférence à une chanson spécifique, ce qui nous permettra de prendre en compte d'autres facteurs que le contenu textuel ou la forme musicale et de nous pencher également sur l'attitude scénique et les réactions de l'artiste comme celles du public. Enfin, le cas choisi offre une lecture particulièrement riche et complexe dans la mesure où il se déroule en deux temps, une prestation télévisée suivie d'une performance scénique, qu'il contraste deux aires géographiques, deux cultures et deux convictions religieuses et qu'enfin, il met en scène la notion de résistance à différents niveaux, tout d'abord la stratégie de résistance d'une artiste confrontée un problème social, puis la même artiste face aux réactions du public.

Le 3 octobre 1992 la chanteuse irlandaise Sinéad O'Connor est l'invitée de l'émission *Saturday Night Live* en direct sur la chaîne américaine NBC. Lors de la répétition, elle chante *a cappella* une chanson de Bob Marley, « War », tirée de son second album solo de 1976, *Rastaman Vibration*. Il s'agit d'une chanson assez particulière dans la mesure où elle est constituée d'extraits d'un discours donné à l'ONU en 1963 par Hailé Sélassié, empereur d'Éthiopie de 1930 à 1974. Dans ce discours Sélassié affirme que tant qu'il y aura des injustices sur terre, et notamment du racisme, il faudra leur faire la guerre. Rappelons par ailleurs que les adeptes du mouvement jamais Rastafari ont un rapport privilégié avec l'Éthiopie et son empereur, en qui il voit une incarnation du divin. Sinéad O'Connor a indiqué aux producteurs de l'émission qu'elle s'apprête à chanter une version quelque peu modifiée du morceau de Bob Marley puisqu'elle prévoit d'ajouter à la liste des maux contre lesquels il faut lutter les sévices dont sont victimes

les enfants. Ainsi, un des couplets chantés par Bob Marley directement inspirés du discours d'Hailé Sélassié : « *Until the ignoble and unhappy regimes that hold our brothers in Angola, in Mozambique, South Africa, sub-human bondage, have been toppled, utterly destroyed, everywhere is war* »<sup>v</sup> doit devenir dans la version de Sinéad O'Connor : « *Until the ignoble and unhappy regime which holds all of us, child abuse, yeah, child abuse, yeah, sub-human bondage, have been toppled, utterly destroyed, everywhere is war* »<sup>vi</sup>. Il est également prévu qu'à la fin du morceau Sinéad O'Connor montre en gros plan une photo d'enfant.

Mais l'émission en direct ne se passe pas exactement comme prévu lors de la répétition. Après avoir chanté d'une voix calme et posée, douce malgré sa puissance, le couplet modifié, Sinéad O'Connor arrive aux derniers mots de la chanson : « *And we know we shall win, as we are confident in the victory of good over evil* » (et nous sommes certains que nous allons gagner, nous avons confiance, le bien va triompher du mal). Mais au moment où elle prononce le mot « *evil* », elle exhibe devant la caméra non pas une photo d'enfant, mais celle de Jean-Paul II (qui était alors pape) qu'elle déchire d'un geste théâtral, ostentatoire, en déclarant « *fight the real enemy* » (luttez contre le véritable ennemi) d'une voix impérieuse.

Silence stupéfait du public dans le studio, réactions scandalisées du vice-président de la chaîne, de quatre mille téléspectateurs qui téléphonent au studio, de la presse, de Madonna, via un communiqué de presse et de l'acteur Joe Pesci qui la semaine suivante recolle en direct la photographie sous les applaudissements du public. Le producteur de l'émission parle de trahison, quoi qu'il reconnaisse qu'il s'agit néanmoins de l'expression d'une forte conviction qui mérite la liberté de parole.

Sinéad O'Connor a par la suite expliqué au cours de multiples entretiens dans la presse comme à la télévision (voir par exemple O'Connor, Kristofferson) pourquoi elle a déchiré la photo du pape : pour protester contre les abus sexuels et les violences envers des enfants commis pendant des décennies par des prêtres catholiques et des religieuses et que les plus hauts dignitaires de l'Église, y compris les papes, ont cherché à cacher. Rien de personnel contre Jean-Paul II, précise-t-elle, seulement contre l'institution, afin d'éviter que ces sévices ne continuent. Pour justifier son intérêt pour ce sujet, Sinéad O'Connor fait explicitement allusion aux violences, y compris sexuelles, dont elle a elle-même été victime de la part de sa mère et au séjour de 18 mois qu'elle a effectué alors qu'elle était adolescente dans une *Magdalene laundry* (couvent de la Madeleine), un de

ces établissements tenus par des sœurs catholiques, en Europe comme aux États-Unis, où tout au long du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, en particulier en Irlande, des adolescentes « à problèmes » (prostituées, délinquantes, handicapées mentales) et des mères célibataires subissent des sévices psychologiques, physiques et sexuels.

Nous avons donc affaire, à ce stade, à la dénonciation par une artiste d'un corps constitué, l'Église catholique, et à travers elle, de toute forme de violence envers les enfants, de toute forme d'hypocrisie et de mensonge. De tels objectifs rentrent bien dans le cadre des cibles définies précédemment, critique des corps constitués et des représentants de l'autorité. Comment qualifier alors le geste de Sinéad O'Connor ? S'agit-il ici d'une forme ouverte de protestation, de révolte et de rébellion ou bien d'une démarche qui s'apparenterait aux pratiques plus indirectes propres à la résistance ? À ce point du déroulement des événements, nous serions tentés de répondre qu'il s'agit plus de contestation explicite que de résistance, en raison de plusieurs éléments : la remarque « *fight the real enemy* », la photographie déchirée, bien sûr, mais aussi le choix d'un air de reggae, musique militante et d'esprit rebelle, successeur sombre et meurtri des rythmes plus joyeux et optimistes du ska qui avaient surgi avec l'indépendance de la Jamaïque, et en l'occurrence un reggae d'autant plus militant qu'il reprend un discours de révolte<sup>vii</sup>.

De fait, la stratégie utilisée par Sinéad O'Connor lors de l'émission s'apparente plus à une dénonciation politique et sociale classique qu'à une forme d'infra-politique que plusieurs chapitres du présent ouvrage définissent comme le mode par excellence de la résistance (voir *infra* David Bisson ou Linda Idjeraoui-Ravez par exemple). Le concept, formalisé par l'anthropologue James C. Scott, fait allusion aux pratiques de groupes souvent subalternes utilisant pour s'exprimer et résister aux oppressions subies des comportements discrets, souvent d'ordre personnel, individuel, par lesquels ils marquent leur désaccord et leur refus de ce qui leur est imposé. Mais l'épisode *Saturday Night Live* a une suite et nous reviendrons sur l'évaluation de ces événements en tant que forme de résistance après en avoir observé le déroulement.

Deux semaines plus tard, le 16 octobre 1992, Sinéad O'Connor est programmée lors d'un concert en hommage aux 30 ans de carrière de Bob Dylan au Madison Square Garden à New York. Les différents artistes invités reprennent chacun une chanson de Dylan et Sinéad O'Connor a

prévu de chanter « I Believe in You », de l'album *Slow Train Coming* de 1979. Lorsque son tour arrive, elle est présentée par Kris Kristofferson comme une artiste dont le nom est synonyme de courage et d'intégrité, puis pendant de longues minutes, s'élève un barrage de sifflets et de huées, auxquels se mêlent quelques applaudissements.

Alors qu'elle était arrivée en souriant sur scène, vêtue d'un strict ensemble bleu pâle, pantalon et veste longue de coupe presque militaire, la première réaction de Sinéad O'Connor face à la réaction hostile d'une majorité des dix-huit mille spectateurs est de demander à l'orchestre qui allait l'accompagner de ne pas jouer. Pendant quatre longues minutes, au cours desquelles le chahut sonore ne faiblit pas, elle regarde le public, mains derrière le dos, un léger sourire quelque peu crispé sur les lèvres, baisse les yeux, s'avance vers les spectateurs, recule, indécise. Kristofferson, à qui la production conseille de faire quitter la scène à Sinéad O'Connor, vient lui dire « *Don't let the bastards get you down* » (ne te laisse pas abattre par ces salauds) à quoi elle répond « *I'm not down* » (je ne suis pas abattue). Puis, quelque chose dans son regard change, sa décision semble prise, elle demande par geste qu'on monte le son de son micro et se met à chanter autre chose que ce qui était prévu : une nouvelle fois, toujours *a cappella*, elle improvise une version très agressive, criée presque, de « War » de Bob Marley, levant le poing lorsqu'elle chante « *child abuse, yeah* ». Elle arrête la chanson sur ses paroles et après avoir toisé quelques secondes la foule avec défi, va s'écrouler dans les bras de Kris Kristofferson sous un mélange d'applaudissements et de huées. Neil Young, qui la suivait sur scène, chanta la chanson de Dylan qu'il avait prévu, « All Along the Watchtower », sans aucun commentaire sur ce qui venait de se passer. Il dira plus tard : « les spectateurs n'étaient pas venus m'entendre commenter leur réaction, ils étaient venus m'entendre chanter, c'est ce que j'ai fait ». Sinéad O'Connor vint néanmoins reprendre avec tous les artistes une dernière chanson de Bob Dylan à la fin du concert.

Dès le lendemain et pour plusieurs années, la critique se montre aussi agressive à l'égard de Sinéad O'Connor que le public du Madison Square Garden. Certains commentaires sont même mensongers. Greg Kot, du *Chicago Tribune*, n'hésite pas à écrire par exemple qu'elle n'a pas chanté une seule note. Il cite quelques commentaires de spectateurs, dont les moins virulents affirment qu'« elle l'a bien cherché ». Même Jon Pareles, un des plus mesurés, écrit :

À la lecture de la lettre que O'Connor a publiée à la suite du concert, on se rend bien compte qu'elle adopte l'attitude que se croient obligés de prendre tous les artistes postromantiques : elle est convaincue que ses problèmes personnels concernent le monde entier.

Il ajoute néanmoins qu'il vaut mieux une éruption passionnée occasionnelle, même mal maîtrisée, qu'une culture du calcul et de la prudence.

Nous observons donc que lors d'un concert destiné à célébrer la carrière de Bob Dylan, parangon de la chanson contestataire, héros de la contre-culture et vénéré (on peut le supposer) par les *fans* présents ce soir-là pour sa critique de toute forme d'autorité, le public comme la critique semblent donc considérer au bout du compte que l'attitude de Sinéad O'Connor est plus choquante que celle des prêtres catholiques et de leur hiérarchie. Ce sont les raisons de ce jugement et ce qu'il nous dit de la capacité de résistance du rock que je souhaite maintenant explorer.

Sinéad O'Connor, malgré son crâne rasé, n'a guère l'apparence d'une rockeuse rebelle classique. Son répertoire comme son style vocal sont bien éloignés du style punk ou du mouvement Riot Grrrl qui se développe aux États-Unis à la même époque. Sa voix est puissante, mais mélodieuse. De plus, c'est avec « Nothing Compares 2 U », une ballade écrite par Prince, qu'elle a dominé les ventes tout au long de l'année 1990, pas vraiment un brûlot révolutionnaire, ni un foyer de résistance. Or, par son attaque contre l'autorité (masculine) du pape, sa dénonciation des violences sexuelles essentiellement (bien que pas uniquement) exercées par des hommes, la révélation des abus commis par sa mère qui remet en question une conception essentialiste de l'amour maternel, Sinéad O'Connor présente une image ambiguë et contradictoire. Ses propos et son comportement lors de l'émission *Saturday Night Live* ne correspondent pas, aux yeux du grand public, à la douce chanson qui venait d'en faire une star internationale. Elle prend le spectateur par surprise, le dérange, bien plus en fait que les styles punk ou Riot Grrrl qui constituent une remise en question ouverte, explicite et radicale, voire brutale des comportements conventionnellement féminins, mais auxquels, avec le temps, le public avait fini par s'habituer et qui s'étaient émoussés et avaient perdu leur dérangeante agressivité. C'est cette dualité qui pour beaucoup de spectateurs est le plus gênant, car il est impossible de ranger Sinéad



O'Connor dans une catégorie spécifique, de la qualifier clairement soit de chanteuse protestataire ou révolutionnaire, soit de pourvoyeuse de tubes romantiques.

Le radicalisme de Sinéad O'Connor au cours de ce mois d'octobre 1992, loin d'un féminisme classique (dont elle ne se revendique pas), combine deux aspects *a priori* incompatibles : d'une part, l'expression sans concession et sans prudence de positions personnelles qu'une partie du public et de la critique va rapidement qualifier « d'hystérique », la reléguant ainsi à un comportement féminin maladif ou immature. D'autre part, une détermination froide et un courage tranquille que les mêmes associent plus volontiers à la gente masculine. Le tout porté par une artiste qui ne joue ni à la punk *queercore* tatouée et percée, ni à la rockeuse macho en blouson de cuir.

Il est une formule de Saint Augustin que Sinéad O'Connor cite volontiers : « la colère est le premier pas vers le courage ». Formule qui correspond bien à ce qui se passe lors du concert, mais qui peut aussi expliquer la difficulté pour une partie du public à recevoir ses propos. La colère de la femme est encore difficile à accepter par la société. La fonction protectrice et nourricière des femmes les amène à être plutôt associées à des comportements doux et humbles, voire dociles. Ce n'est pas par hasard que les premières à vouloir remettre en cause le rôle traditionnel de la femme ont précisément choisi, avec le punk, l'expression de la colère et de la rage (voir à ce propos l'excellent ouvrage de Neil Nehring *Anger is Energy*). Mais comme il est difficile d'accepter que la colère de l'autre soit la marque de son engagement et représente une forme de courage que nous n'avons pas, surtout si cette vertu, longtemps associée à l'homme, est incarnée par une femme. Comme l'écrit Jon Pareles, il n'est pas donné à tout le monde de susciter les huées, c'est en soit déjà, une forme d'accomplissement.

Une autre combinaison s'avère difficile à accepter par une partie du public de *Saturday Night Live* et du Madison Square Garden, celle des sphères publique et privée. Les thèmes de Sinéad O'Connor, amour maternel, violences sexuelles, enfance, sont clairement de l'ordre de l'intime, d'autant plus qu'ils contiennent une dimension autobiographique revendiquée. Or, ils sont exposés sur la place publique, et de surcroît, avec un minimum de précaution, de prudence, de discrétion. Là encore, les distinctions sont

brouillées. Car l'intime est traditionnellement l'apanage du féminin et le public, du masculin. C'est d'ailleurs cette distinction que les féministes radicales de la fin des années soixante ont voulu remettre en question en proclamant que « le personnel est politique ». Sinéad O'Connor s'inscrit bien dans cet esprit, mais son rôle public s'appuie sur des modalités d'utilisation de l'intime et du privé rares en musique : ni la confession douce, ni le cri rageur, mais autre chose, entre les deux, qui déstabilise par la difficulté à le faire entrer dans des catégories rassurantes.

La chanson de Dylan que Sinéad O'Connor s'apprêtait à chanter sur la scène du Madison Square Garden était plus proche d'une posture féminine classique : « I Believe in You » est une chanson intime, d'amour, de confiance, de pardon, de rédemption, de guérison émotionnelle après une persécution amoureuse. La décision prise dans l'instant de chanter à nouveau « War » marque une volonté de s'approprier l'espace public d'une façon inédite. Dans la version de l'émission *Saturday Night Live*, la voix est encore douce, même si elle est puissante, l'émotion que Sinéad O'Connor cherche à créer est de l'ordre de l'empathie, de la compréhension, voire du pathos. Elle a choisi de créer un environnement spirituel et religieux, avec un décor de fenêtres en ogive, dont l'intimité est renforcée grâce à une multitude de bougies. Certes, il y a de la force, de la conviction dans sa voix, mais aucune agressivité. Au contraire, on perçoit une articulation presque appliquée, didactique en tout cas. D'où le choc violent, par effet de contraste, que constitue le déchirement de la photo et qui fait entrer brutalement dans le domaine du social et du public, choc qui s'entend dans le silence absolu qui règne dans le studio et l'absence d'applaudissements.

Au contraire, sur scène, le morceau de Marley est déclamé avec une voix beaucoup plus rauque, hargneuse, agressive presque, en tout cas pleine de défi et de fierté, peut-être même d'une volonté de revanche, ce que confirme son dernier regard dédaigneux et méprisant (attitudes propres à l'espace public), avant qu'elle ne s'effondre dans les bras de Kris Kristofferson (retour dans l'intime). Le chant *a cappella* fait ressortir la solitude de la chanteuse face aux voix innombrables de la foule.

Car Sinéad O'Connor, artiste hors catégorie, hors genre, hors normes, cherche avant tout un chemin personnel. Cette solitude, associée à sa lutte déterminée contre toute forme de violence et d'injustice dont sont victimes en particulier les enfants, au risque de l'ostracisme et du rejet violent, justifie une lecture christique, sacrificielle de sa démarche. Elle est

l'exemple parfait d'un phénomène qui voit la scène, lieu de l'adulation par excellence, se transformer en lieu d'expulsion. Ce mécanisme d'inversion, typique du processus sacrificiel, se concrétise ici par les huées et les sifflets dont Sinéad O'Connor fait l'objet alors qu'elle était encore jusqu'aux semaines précédant le scandale en tête des hit-parades avec « Nothing Compares 2 U ». Il est très certainement renforcé par le fait que Sinéad O'Connor est une femme, catholique et irlandaise, alors qu'elle se trouve face à un public en grande partie masculin, de culture protestante et anglo-saxonne. Ce ne sont certes pas les pierres des lapidations ni les balles d'une exécution, mais le principe est le même : celui qu'on adulait est celui qu'on expulse afin qu'une communauté perturbée et troublée (en l'occurrence par les révélations sur les pratiques pédophiles de certains membres du clergé) puisse retrouver son harmonie, aux dépens d'un bouc émissaire. Mais les réactions contrastées de la foule tout autant que l'attitude de Sinéad O'Connor le prouvent, le mécanisme ne fonctionne plus très bien. La foule n'est plus unanime et la victime, dorénavant, se rebiffe et affronte ses persécuteurs. Dans le scandale, le plus scandaleux, ce sont les scandalisés, ceux qui « trébuchent » (sens premier du terme en grec) et nous font trébucher à notre tour.

En quoi tout cela se différencie-t-il alors de postures classiques de rébellion et de révolte ? En quoi s'agit-il d'une forme de résistance ? C'est dans cette combinaison de solitude, d'isolement, de radicale individualité d'une part et d'ambiguïté et d'ambivalence d'autre part que se trouve la réponse.

Pour Yves-Charles Grandjeat, les artistes

dont l'histoire retient le nom sont ceux qui ont su imaginer et communiquer d'autres mondes, en se plaçant en décalage, à contre-courant, dans un espace de radicale différence [...] Leur résistance cultive, justement, l'incertitude. Elle est moins le lieu d'une affirmation que d'une déstabilisation et d'un questionnement<sup>viii</sup>.

Il en résulte un bouleversement des codes de perception, une difficulté d'accès, voire une violence pour l'auditeur. L'acte de résistance résulte d'une affirmation individuelle qui refuse les codes du groupe et le mimétisme de la pensée politiquement correcte. Le résistant ne deviendra modèle que malgré lui, de façon imprévue, involontaire, accidentelle. La résistance n'est pas incitation à... (s'emparer du monde/prendre les

armes/cracher sur le système...). Elle est l'affirmation d'une irréductibilité, d'une autonomie dont l'auditeur, le lecteur ou le spectateur voudra à son tour se saisir, qu'il voudra reproduire. Or, la rencontre avec l'Autre, dans sa nudité, au sens lévinassien du terme, ne peut être que difficile. La différence radicale dérange. L'artiste qui affirme son indépendance vis-à-vis d'un système, y compris d'un système de pensée, donc vis-à-vis du public comme partie intégrante de ce système, suscite autant de fascination que d'effroi, d'attirance que de réticence.

De fait, ce que nous définissons comme acte de résistance consiste à occuper un espace individuel, à inventer une relation personnelle au monde. La résistance n'est pas un acte collectif ou un geste de classe, une liste de slogans à reprendre en chœur, des poings qui se lèvent à l'unisson. Elle est une action individuelle, l'acquisition pour soi-même de temps et d'espace, symboliques ou physiques, même si ces espaces demeurent interstitiels.

Je vois donc dans le geste télévisuel radical et brutal et dans la terrible solitude du Madison Square Garden les quatre éléments qui caractérisent à mes yeux une véritable résistance : une attitude complexe, qui refuse le slogan et préfère, pour traiter du politique et du social, le trouble de l'intime ; une attitude profondément individuelle, qui rejette le mimétisme propre au groupe ; une attitude riche d'une énergie véritable nourrie par la colère ; une attitude qui subvertit les codes rebelles par principe du rock, plutôt qu'elle ne s'y oppose frontalement.

Là où l'on s'attend, depuis l'émergence aux États-Unis dans les années soixante d'une contre-culture intimement liée au rock, à une protestation exprimée en termes politiques ou sociaux, Sinéad O'Connor rejette ces modalités devenues clichés vides de sens et inopérants. Elle offre de l'intime mélangé à du public, du féminin mêlé du masculin, refuse les catégories préétablies, préfère l'affirmation de soi à l'appartenance au groupe, n'imitant personne et ne demandant pas qu'on l'imité, alors que l'imitation est un des fondements du rock. Il n'est pas étonnant alors que ce soit précisément lors d'un concert où assistent en masse les enfants de la contre-culture, collectivité majoritairement masculine, que le rejet de la différence s'exprime de façon aussi violente.

Sinéad O'Connor se situe dans l'espace interstitiel auquel je faisais allusion. Être des interstices ne signifie pas être des marges, concept qui n'a de toute façon plus grand sens aujourd'hui. Les artistes des interstices peuvent au contraire être très visibles, très populaires, très écoutés. C'est le cas de Sinéad O'Connor. En revanche, l'artiste des interstices ne peut être que solitaire. Car une des forces de la voix de Sinéad O'Connor est de créer du dissensus, de rompre l'unité trop évidente des *fans* de Dylan, de faire surgir une proposition dissidente, une voix contraire qui révèle la superficialité et le danger du consensus, en ce qu'il recèle un potentiel de violence, d'unanimité sacrificielle, de certitude bien-pensante meurtrière. Ce n'est pas pour rien, écrit Serge Zagdanski que

Si une condamnation à mort est prononcée à l'unanimité, dit Rabbi Kahana dans le traité *Sanhedrin* (17a), le condamné doit être automatiquement gracié, comme si cette "pureté" d'opinions sans tintouin ni désaccord s'évaporerait d'elle-même<sup>ix</sup>.

Plutôt que de chercher l'unanimité d'un groupe, toujours dangereuse et suspecte, via le mimétisme dont se nourrissent les stratégies de révolte et d'opposition, Sinéad O'Connor résiste en créant du dissensus, afin de rendre visible, comme le suggère Jacques Rancière, ce qui n'est pas vu, ou le faire voir autrement, de provoquer la discussion mentionnée en exergue de ce chapitre.

Dans son abécédaire, lettre « R comme résister », à la question « quand on crée, à quoi résiste-t-on », Gilles Deleuze répond :

à l'opinion courante, au domaine de l'interrogation imbécile [...] Un des motifs de l'art, c'est une certaine honte d'être un homme, c'est-à-dire comment est-ce que des hommes (d'autres que moi) ont pu faire ça, et comment ai-je pu pactiser pour survivre [...] L'art consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonné [...], c'est ça, résister.

Il parlait de Sinéad O'Connor.

---

<sup>i</sup> *The Washington Post*, 28 mars 2010 (« Je voulais provoquer une conversation là où elle s'avérait nécessaire. C'est aussi cela être un artiste »).

<sup>ii</sup> I. Peddie (ed.), *The Resisting Muse : Popular music and Social Protest*, London, Ashgate, 2006, xvii.

---

<sup>iii</sup> Quand la différence est analysée, c'est en termes très vagues et généraux. Ainsi Dave Laing peut-il écrire que la *protest music* constitue une déclaration explicite de protestation, tandis que les musiques de résistance sont plus « codées et opaques » (345).

<sup>iv</sup> Voir D. Harker, « Still Crazy After All These Years », in B. Moore-Gilbert and J. Seed (eds.), *Cultural Revolution? The Challenge of the Arts in the 1960s*, London, Routledge, 1992, 236-254 ; R. Cole, « Top Songs in the Sixties », *American Behavioural Scientist*, 14, 1971, 389-400.

<sup>v</sup> « Tant que les régimes honteux et ignobles qui retiennent nos frères d'Angola, du Mozambique, d'Afrique du Sud en esclavage n'ont pas été renversés et entièrement détruits, partout nous serons en guerre ».

<sup>vi</sup> « Tant que le régime honteux et ignoble qui nous retient tous en esclavage, enfants maltraités, oui, enfants maltraités, n'a pas été renversé et entièrement détruit, partout nous serons en guerre ».

<sup>vii</sup> La connexion entre reggae et révolte que souligne le titre même d'un ouvrage important sur cette musique, *Reggae, Rasta, Revolution* de Chris Potash, est affirmée par Bob Marley lui-même qui se voyait comme un insoumis : « Nous, dans la résistance, toujours, toujours rebelles » (V. Goldman, « Uptown ghetto living: Bob Marley in his own backyard », *Melody Maker*, 11 August 1979, in C. Potash (ed.), *Reggae, Rasta, Revolution, Jamaican, Music from Ska to Dub*, New York, Schirmer, 1997, 47). Même lecture chez Bruno Blum pour qui la popularité du reggae tient à ce qu'il perpétue un authentique héritage africain « sous la forme d'un esprit de résistance formulé en musique » (195).

<sup>viii</sup> Y.-C. Grandjeat, *Le Travail de la résistance dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du Nord*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, 16.

<sup>ix</sup> S. Zagdanski, *L'Impureté de Dieu. Souillures et scissions dans la pensée juive*, Préface à la seconde édition, Paris, Éditions du Félin, 2005, 1.