



"She ain't no human being": le rock anglais chante sa reine

Claude Chastagner

► To cite this version:

Claude Chastagner. "She ain't no human being": le rock anglais chante sa reine. Figures du Souverain, Apr 1995, France. pp.209-225. halshs-00176193

HAL Id: halshs-00176193

<https://shs.hal.science/halshs-00176193>

Submitted on 2 Oct 2007

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.

"She ain't no human being"
le rock anglais chante sa reine

C'est en 1956 que le rock anglais, avec le chanteur Tommy Steele. Les débuts sont difficiles ; les premiers artistes de rock jouent dans des conditions matérielles précaires et ne suscitent au mieux qu'indifférence, au pire réprobation. Seuls les jeunes des classes populaires s'enthousiasment pour cette musique. Mais avec l'arrivée des Beatles en 1962, le rock s'attire les faveurs de l'aristocratie et de l'intelligentsia britanniques et réconcilie les générations. Pourtant au milieu des années 60 la rupture entre la musique rock et toute forme d'autorité devient inévitable. La figure du souverain cristallise cette opposition à l'ordre établi. La manière dont le rock anglais chante sa reine nous dit alors beaucoup sur ce qui est en jeu dans ce clivage.

Pour cette étude, j'ai choisi trois groupes ayant chacun consacré une chanson au souverain britannique : les Beatles dans les années 60, avec "Her Majesty" (*Abbey Road*, EMI, 1969), les Sex Pistols et la révolte punk de 1976, avec "God Save the Queen" (*Never Mind the Bollocks Here Come the Sex Pistols*, Virgin, 1977), et pour les années 80 les Smiths, avec "The Queen is Dead" (*The Queen is Dead*, Rough Trade, 1986). Trois chansons qui révèlent une constante dans la mise en scène du souverain. La reine y apparaît comme une construction symbolique, un principe destiné à divertir les masses et à préserver le statu quo social. Conception symbolique qui rejoint précisément, quoique sur des bases autres, la perception populaire du souverain. Mais la représentation de la reine dans le rock anglais soulève une problématique qui dépasse le social et le politique pour interroger les principes mêmes qui fondent nos sociétés.

Lorsqu'au matin du 2 juillet 1969 Paul McCartney enregistre "Her Majesty" seul à la guitare acoustique dans un des Studios EMI d'Abbey Road, il ne cherche qu'à passer le temps et à s'échauffer avant l'arrivée de ses trois partenaires. Le morceau a été composé en quelques minutes et constitue, selon les propos de McCartney lui-même, une forme d'hommage à la reine. Qu'il nous soit permis d'en douter. McCartney, comme c'est souvent le cas pour les morceaux écrits très vite, s'est instinctivement coulé dans une tradition. Une tradition très britannique, la chanson populaire satirique, accompagnée par un instrument acoustique (ici guitare jouée en picking, une technique elle aussi traditionnelle, mais ailleurs le violon, le banjo, l'accordéon), où la simplicité et la douceur de la musique mettent en relief des paroles irrespectueuses. Le lieu d'écoute est souvent le pub, le cabaret populaire, le petit théâtre de province ou de banlieue. Il s'agit plus de faire rire autour d'une bière que de préparer la révolution, et la condition posée par le chanteur pour pouvoir exprimer son amour à la reine, "*to have a belly full of wine*", s'inscrit bien dans cette tradition. L'humour moqueur est renforcé par le double sens de la chute "*someday I'm gonna make her mine*" et plus encore peut-être par le stéréotypé "*oh yeah*", inattendu dans ce contexte. La voix est enjouée, elle aussi teintée d'une moquerie plus malicieuse que véritablement acerbe.

Situation radicalement différente avec les Sex Pistols, 8 ans plus tard, en juillet 1976. Entre temps, la Grande-Bretagne s'est enfoncée dans la crise économique et sociale : chômage, en particulier chez les jeunes, abandon des "inner-cities", échec du système éducatif etc. La musique s'est durcie, rejetant toute prétention esthétique, utilisant l'amateurisme, la puissance sonore, la violence scénique comme autant d'armes dirigées contre les autorités et les institutions. De la chanson ironique, on est passé à l'accusation violente, dénonciatrice. Les Sex Pistols désignent un responsable. La reine devient un exutoire symbolique pour la frustration de toute une jeunesse laissée pour compte.

Avec les Smiths et leur chanteur Morrissey, nouvelle époque, nouvelle forme musicale. 1986, le temps de la révolte est passé, le mouvement punk s'est vite essouffé, et la vague musicale

qui lui a succédé a souvent abandonné son engagement politique au profit de climats plus intimes ou au contraire d'ambiances enjouées ; la musique se fait dansante, visant la transe communautaire plus que la rébellion politique. Les Smiths s'inscrivent contre cette tendance mais leur musique est néanmoins marquée par l'époque. On y retrouve bien l'écho de la révolte de jadis (guitares saturées, sourds roulements des tambours, atmosphère lourde et vaguement menaçante) mais tout cela est loin, étouffé. La voix du chanteur se perd dans la réverbération, un processus d'esthétisation modifie la forme et le sens de la chanson, le texte se fait cryptique, jouant avec les ruptures de registre, les changements de locuteurs. Disparus les refrains, les slogans, les hymnes à reprendre en chœur comme le "*no future*" des Sex Pistols. L'énergie et la colère demeurent mais l'époque est au doute, à l'hésitation; la spontanéité parfois naïve a cédé le pas à une maturité plus prudente et quelque peu désabusée.

Si le traitement symbolique de la reine dans ces trois œuvres est constant, c'est avec des variantes. Avec les Beatles, la reine est utilisée comme une abstraction, "*her majesty*", anonymat du titre officiel qu'une description physique fallacieuse ("*a pretty nice girl*") n'arrive pas à lever. Elle n'est que le prétexte facile et interchangeable à une de ces chansons irrévérencieuses mais inoffensives de la tradition britannique. La satire est faible, la visée politique quasi inexistante, l'image de l'autorité est plus objet d'amusement que cible à détruire. Le trait le plus saillant de cette chanson, c'est sans doute la définition négative qui y est faite de la reine : "*she doesn't have a lot to say*". Le recours à la forme négative qui souligne la privation de la parole (si ce n'est, de façon implicite, l'absence d'intelligence) dénie une réalité individuelle au souverain britannique et confirme sa fonction symbolique.

Il est intéressant de noter une filiation sans doute involontaire entre les Beatles et les Sex Pistols. Sur la pochette originale du 45 tours "*God Save the Queen*" figure le portrait d'Elisabeth 2. Il s'agit d'un portrait officiel de la reine, mais la bouche (de même que les yeux) a été découpée et remplacée par le nom "*Sex Pistols*", autre façon d'affirmer que "*she doesn't have a lot to say*", et que ce peu, c'est "*Sex Pistols*" ! Ironie désespérée ou défi menaçant, nous reparlerons plus loin de cette façon de s'auto-proclamer, de se dire futur de l'Angleterre. Avec les Sex Pistols, la perspective symbolique prend une force accrue : "*she ain't no human being*". La reine individu est posée comme étant inhumaine, c'est-à-dire comme fondamentalement différente de nous, autre. Ceci se trouve renforcé par l'utilisation répétée de la forme négative ("*our figure head is not what she seems*", "*no future for you*"). L'attaque est directe, frontale, mais ce n'est pas la personne qui est visée. Par son altérité, par son inhumanité, la reine représente tout ce que les Sex Pistols rejettent avec violence: les institutions archaïques, l'Etat répressif, la classe dominante.

Les Sex Pistols osent le vocabulaire politique ("*God save the Queen, the fascist regime*") que la chanson rock a toujours utilisé avec précaution; après tout, le monde adolescent dont elle est l'expression a souvent un rapport ambigu au politique, alternant le rejet soupçonneux et l'engagement spontané. En pleine célébration du Silver Jubilee, les Sex Pistols dénoncent les raisons purement économiques du maintien de la royauté: "*'cos tourists are money*". L'être humain importe peu et le culte de la personnalité qui entoure la famille royale ne repose sur aucun fondement, son "humanité" n'est qu'une tromperie, un mythe publicitaire conçu pour faire diversion et occulter la réalité, la véritable Histoire. Celle des institutions est hors du temps; c'est un mensonge qui permet de justifier les pires crimes: "*God save history, God save your mad parade ... all crimes are paid, where there's no future, how can there be sin*". Car l'absence de futur que signifie la reine la place au delà des contraintes temporelles, du bien et du mal, du péché. Hors du temps, le jugement de l'homme n'a plus cours. Les Sex Pistols revendiquent l'Histoire, l'inscription dans le temps, l'existence d'un futur.

La musique punk anglaise est le résultat du système de classe. Elle rejette toute esthétisation du rock. La seule forme d'expression acceptable pour les punks est réaliste et politique. Comme les formes de représentations classiques sont l'expression directe des classes dominantes, un groupe minoritaire ne peut s'exprimer selon son propre code qu'en s'exposant à la censure ou tout au moins au rejet. C'est précisément ce qui s'est passé pour les Sex Pistols avec "God Save the Queen": interdiction de passage radio ou télé, rupture du contrat avec la maison de disque, concerts annulés par les municipalités dans toute l'Angleterre. En mettant au jour la violence de la société libérale ("*there's no future for me* ", "*the fascist regime ... made you a moron, a potential H-bomb*"), les Sex Pistols ont été associés à la violence qu'ils exposaient. Les média et à leur suite les autorités prirent pour argent comptant les images de violence utilisées par les Sex Pistols (et notamment dans leurs commentaires sur la reine) parce que ces images n'étaient pas atténuées, enrobées par les formes conventionnelles de représentation. La position artistique des Sex Pistols, pourtant élémentaire, qui consistait à représenter ce qui était déjà représentation ne fut même pas envisagée. Dans un essai paru en 1979, Dan Graham, artiste conceptuel américain, explique que "*the predominant form of cultural representation in a capitalist economy is, like its form of government, a representational form: a fictional, self-contained 'world' that stands for reality* ".¹ Il en résulte que le spectateur, ou l'auditeur, est théoriquement à même de choisir parmi les différents points de vue fictifs proposés celui qui lui convient le mieux et de s'y identifier en faisant l'économie de l'engagement réel. Le texte politique, tel celui des Sex Pistols, met au contraire l'auditeur en relation avec le monde extérieur. Si la fiction se réfère le plus souvent au passé, le texte politique s'inscrit dans le présent; au "I" introspectif du rock romantique critiqué par le mouvement punk, il oppose le "we/you" pour une implication plus grande encore de l'auditeur (ce dont "God Save the Queen" témoigne). Son texte n'est pas clos en cela que la résolution des conflits qu'il contient ne se produit pas à l'intérieur du principe de fiction mais dans le monde réel. Ainsi, la contradiction ou plutôt l'interrogation ultime que pose "God Save the Queen" ne trouverait de réponse satisfaisante qu'en quittant le cadre de la chanson rock: les Sex Pistols, et avec eux une fraction de la jeunesse des années 70, sont-ils "*the flowers in the dustbin* " ou "*the poison in your human machine* " ? Y a-t-il "*no future for you, no future for me* " ou bien au contraire doit-on les croire lorsqu'ils chantent "*we're the future, your future* " ? Et dans ce cas, est-ce à prendre comme un défi, une menace presque, lancée à cette icône de la société conservatrice qu'est la reine dans "God Save the Queen" ? Ou bien est-ce au contraire une ironie de plus, plutôt amère et désabusée puisqu'en fait les punks incarnent l'absence de futur. (cf. le refrain-slogan d'une autre chanson des Sex Pistols, "*we're pretty, we're pretty vacant* .")

Dans les années 60, les Beatles ont pu s'élever tant sur le plan matériel que symbolique au dessus de leur classe d'origine grâce au système éducatif en vigueur à l'époque (les art-schools) et à une structure économique qui ouvrait grand ses bras à la musique rock. Aux yeux des classes dominantes, cela prouvait que la "tradition" anglaise fonctionnait encore. D'où une chanson comme "Her Majesty" et son ancrage dans cette tradition. Les Beatles après tout avaient été fait MBE (Members of the British Empire) par la reine et cette accession à une pseudo-aristocratie leur conférait une respectabilité que venait confirmer leur apport à l'économie britannique. Les punks au contraire, et les Sex Pistols en premier, récusent la récupération esthétique que favorisaient les *art-schools* et restent fidèles à leurs origines sociales. Avec eux, pas de transcendance de la réalité. Le questionnement du réel est posé dans sa brutalité. Comme le conclut Dan Graham, "*Punk asked questions, rather than seeking stylistic or spiritual solutions which were alien to its own social realities and contradictions* " (Graham 103). Ce faisant, ils définissent un nouveau style, une nouvelle manière artistique d'envisager leur rapport au monde.

Chez les Smiths, la dimension métaphorique du souverain semble à première vue moins marquée. La volonté politique s'estompe, la violence s'atténue, l'esthétisme retrouve sa place. Pourtant, avec "The Queen is Dead", on retrouve la même volonté dénonciatrice que chez les Sex Pistols, portée en fait à un degré supérieur. "The Queen is Dead" figure sur l'album du même nom paru en 1986 qui devait initialement s'appeler *Margaret on the Guillotine*, titres pour le moins explicites et qui tous deux parlent de mort. D'autres chansons des Smiths mettent en scène la reine dans des situations de violence adolescente quelque peu naïve malgré leur conviction, comme "Nowhere Fast" sur l'album *Meat is Murder* (une mort de plus) où Morrissey chante "*I'd like to drop my trousers to the Queen*". Mais "The Queen is Dead" propose une représentation de la reine plus subtile et aussi plus révélatrice.

"*Royal monarchy is an institution which is entirely built on murder and deceit and fraud and hate, and we should never forget these things*" déclare Morrissey en 1986 dans une interview. Il ajoute "*we shouldn't feel that simply, because it's an English tradition, that it's good.*" Le ton est donné. "The Queen is Dead" ne sera pas dans la tradition anglaise. Les images que la chanson transmet s'éloignent résolument du modèle acceptable. Comparer la reine à un sanglier "*hemmed in between arches*", "*with her head in a sling*", même avec les excuses hypocrites qui suivent ("*I'm truly sorry but it sounds a wonderful thing*") ne font plus rire personne. La désillusion s'exprime par l'irruption d'un réel inacceptable dans l'univers factice, artificiel du souverain. Ainsi les remarques sur la drogue ("*some 9-year-old tough peddles drugs*"), sur la cupidité de l'Eglise ("*the Church who'll snatch your money*") et sur "les ravages de l'alcool" ("*passed the pub that wrecks your body*") s'entrecroisent avec un récit onirique, où le narrateur dialogue avec la reine et son fils avant de leur proposer une promenade dans un endroit imaginaire par excellence en Grande-Bretagne ("*we can go for a walk where it's quiet and dry*", allusion peut-être au *Queen's weather*, ce beau temps idéal) alors que le réel c'est "*the rain that flattens my hair*." Cette fois-ci, la reine est "*her lowness*", disgrâce qui préfigure la chute finale, "*the Queen is dead*", dont la violence vaut bien le "*she ain't no human being*" des Sex Pistols. Nous sommes ici dans l'altérité suprême, celle de la mort. La petite promenade posthume par un *Queen's weather* paradisiaque à laquelle nous convie Morrissey est la plus cinglante marque de mépris qu'il puisse infliger à la reine. Son sort ne nous concerne plus. Quel intérêt peut-on porter à un être mort ? A-t-elle fini par expier les crimes et les péchés impunis évoqués par les Sex Pistols ("*how can there be sin*") ? Mais nous reparlons de cette mort royale.

Le mode de représentation du souverain adopté par ces trois chansons nous a conduit à une lecture sociale et politique. La reine est présentée comme un archétype, symbole de l'Establishment, du pouvoir conservateur, du statu quo souhaité par une majorité des sujets britanniques. Mais cette lecture se heurte malgré tout à quelques objections. En effet, il est surprenant de voir avalisé par des artistes de rock, qui nous ont habitués à tout remettre en question, le rôle symbolique de la reine ; même si le symbole est critiqué, le mécanisme en lui-même n'est pas remis en cause. Pour les rockers aussi, la reine est un archétype. On aurait attendu une vision plus surprenante, moins conventionnelle. On peut donc légitimement se demander si cette représentation n'en cache pas une autre.

C'est la chanson des Smiths, la plus subtile, qui nous met sur la voie, en mettant en scène non seulement la reine mais son fils, le Prince Charles. C'est que la reine, dans l'inconscient collectif universel, est avant tout une imago maternelle, comme nous le rappellent d'innombrables contes de fées (sur ce sujet je vous renvoie aux travaux entre autres de Loeffler-Delachaux, d'Elizabeth Cook et surtout de Bruno Bettelheim avec sa *Psychanalyse des contes de fées*).² Il y a dans "The Queen is Dead" comme dans les deux autres chansons des signes qui nous invitent à une

telle lecture. La présence du Prince Charles par exemple, présenté de façon ambiguë par Morrissey, entre des allusions à l'inceste et des sous-entendus sur l'homosexualité ("*in your mother's bridal veil*", "*when you're tied to your mother's apron, no one talks about castration.*") En outre, le narrateur se retrouve à pénétrer en rêve dans Buckingham Palace, référence à Michael Fagin qui s'était introduit dans la chambre à coucher de la reine, lieu intime, familial par excellence. C'est aussi la déclaration d'amour quasi-filiale des Sex Pistols ou des Beatles : "*I love her a lot*", "*we love our Queen*" (car malgré les reproches et les critiques, on aime toujours sa mère, n'est-ce-pas ?) Mais considérée comme un simple deuxième niveau de lecture, cette approche n'apporte en définitive pas grand-chose. Sauf peut-être que se brise plus ouvertement le tabou du respect dû au souverain, d'ordre social, que le tabou familial, d'ordre intime (rares sont les chansons rock à s'aventurer sur ce terrain; il y a bien sûr "*The End*", des Doors et sa célèbre phrase "*mother, I want to fuck you*").

En fait, il n'y a pas vraiment deux niveaux de lectures hiérarchisés. Que la représentation de la reine dénote une réalité politique ou familiale importe peu, car il n'y a aucune différence entre les deux. Ce qui s'exprime ici c'est le même rejet de la loi, le refus de l'autorité sous la forme la plus hautement symbolique, que ce soit le souverain ou le parent. Deux prohibitions, deux tabous tombent en même temps, l'interdiction de s'attaquer à l'autorité sociale, l'interdiction de contester l'autorité familiale. Mais ainsi que René Girard le rappelle "*the clatter of broken taboos, all around us, is supposed to be deafening and we should not be misled. The show is fake ... The real taboos are elsewhere and they are rigidly enforced.*"³ Il y a en effet, dissimulé derrière l'apparente victoire d'une parole critique sur le souverain, un autre tabou beaucoup plus puissant qui ne peut apparaître qu'en comparant les rôles de l'artiste et du souverain.

Le rôle traditionnel du souverain est positif ; c'est un rôle d'impulsion et de régulation car ses fonctions premières sont l'établissement de la justice et de la paix, c'est-à-dire de l'équilibre et de l'harmonie du monde. Les civilisations primitives comme les sociétés occidentales jusqu'au 17-18^{ème} siècles en soulignent l'origine divine. Le roi est sacralisé. Mais cette sacralisation nous rappelle son origine sacrificielle. La monarchie est la survivance rituelle d'un mécanisme d'expulsion violente. Morrissey avait une intuition d'une grande justesse lorsqu'il déclarait "*monarchy is built on murder*", ou lorsqu'il chantait, après la curée ("*hemmed in like a boar*"), la mort de la reine. Le souverain est issu du même processus qui donne les héros mythiques et les Dieux. Comme pour la mythologie ou le sacré, le système monarchique résulte d'un sacrifice au deuxième degré, dont l'origine sacrificielle est occultée. Il ne reste que la deuxième phase du processus, la sacralisation, la transformation positive. On fait ainsi l'économie de la mise à mort. Mais son ancrage dans la violence sacrificielle affleure. D'où la situation souvent précaire des souverains qui côtoient la mort en permanence. D'où les transgressions rituelles que les souverains doivent commettre (inceste, meurtre) afin de réactiver la cohésion du peuple autour d'eux, cohésion qui a toujours à son origine un crime qu'il faut châtier. Comparée à un véritable sacrifice, le processus est inversé pour le souverain. La violence dont il peut éventuellement faire l'objet est toujours seconde, elle vient après-coup ; mais on ne peut l'ignorer.

L'artiste aussi est une victime sacrificielle, et particulièrement l'artiste de rock. Je n'ai ici ni la place ni le temps de développer les raisons de cette hypothèse. Constatons seulement la proximité du souverain et de l'artiste. Lui aussi est issu d'un processus dont la violence est occultée. En principe, seule la phase positive apparaît, la sacralisation de l'artiste. Mais pour l'artiste également la violence reste une menace constante. Et pour lui aussi la transgression sexuelle est un moyen de réactiver la cohésion qui se fait autour de sa personne. On comprend mieux alors les allusions sexuelles envers la reine dans les chansons étudiées, du "*I'm gonna make her mine*" à l'intrusion dans la chambre royale en passant par le "*we love our Queen*"; on comprend encore

mieux la possibilité de superposer à la lecture politique une interprétation maternelle de la figure de la reine, dans la mesure où l'inceste représente la transgression ultime. Girard souligne ce qui unit ces différents gestes: "*Ritual incest has the same origin as the royal throne, which is really the same as the sacrificial stone*" (Girard 110).

Avec la cohésion du public, l'artiste est confronté à une mimésis sacrificielle. Le meilleur moyen de la détourner de sa propre personne c'est de s'inclure dans cette mimésis et de proposer un autre objet à son désir. De toute façon, l'objet d'un désir mimétique (et tout désir est mimétique) importe peu. Ce qui compte, dans le désir, c'est l'autre désirant, c'est le médiateur, et non l'objet médiatisé. La reine est d'ailleurs un nouvel objet idéal. Elle est déjà figure sacrificielle. L'artiste ne fait que rediriger la violence mimétique de la foule vers le souverain en s'y associant. "*Her majesty's pretty nice girl*", et la foule s'esclaffe; "*God save the Queen, the fascist regime*", et la foule gronde. Les raisons de critiquer le souverain, politiques ou sociales, sont réelles mais elles ne doivent pas faire illusion. L'ultime tabou, qui se dissimule derrière tous les autres, celui qui ne doit à aucun prix être révélé, c'est le fondement sacrificiel de toutes nos institutions, de toute notre culture; c'est l'ancrage de toute communauté humaine dans la violence mimétique. La représentation du souverain par l'artiste de rock brise quelques tabous superficiels, mais contribue en définitive à préserver le tabou fondateur. Seuls les Smiths, à nouveau, ouvrent une autre voie. La présence dans les mains du narrateur de "*a sponge and a rusty spanner*" évoque de façon à peine voilée l'éponge de vinaigre et la lance de la Passion du Christ. En nous renvoyant ainsi à celui qui dans notre culture a mis au jour le mécanisme sacrificiel, en rappelant ce qui ne devait à aucun prix être révélé ("*we should never forget these things*" déclarait-il), Morrissey dénonce lui aussi le fonctionnement rituel de notre civilisation. Il refuse d'en adopter les principes. En chantant "*the Queen is dead*", il pousse jusqu'à sa conclusion victimaire le processus amorcé par les Sex Pistols lorsqu'il prévoyait "*no future*" pour la reine.

Nos sociétés critiquent la loi et l'autorité qui sont perçues comme des forces uniquement négatives, constituant une atteinte à notre liberté individuelle. Loi et autorité, ne l'oublions pas, qui ont pour origine un meurtre. Pourtant, la loi n'est que le reflet d'un principe fondateur, celui de différence. C'est le maintien de la différence qui est la seule garantie contre la puissance de la mimésis et la confusion qu'elle déclenche. C'est ce qu'affirme déjà Shakespeare dans *Troilus and Cressida* : "...O, when degree is shak'd ... the enterprise is sick !" ⁴ Il ne s'agit pas bien sûr ici de s'enfermer dans une défense réactionnaire de la loi humaine mais de prendre conscience de la nécessité d'une justice non sacrificielle, d'un ordre différencié, qu'il soit sexuel, familial etc. Mais dans nos sociétés, nous sommes à la fois trop occupés à préserver notre individualité et en même temps trop immergés dans le mimétique pour nous intéresser aux véritables différences. Il est plus simple (mais aussi plus excitant) de hurler avec les loups, de crier "*God save the Queen, the fascist regime*." Alors la loi devient l'ultime objet sacrificiel, ou comme le formule Girard, "*the indictment of the law is ... a last protection against the full revelation of the truth*." (Girard 81) La loi et ses représentants symboliques deviennent les nouveaux boucs émissaires occultant le seul véritable danger, le chaos de la rivalité mimétique. Plus l'artiste cherche à être différent, unique, provocateur, iconoclaste en s'attaquant au souverain, plus il met au jour la similitude de leur position. Toute révolte contemporaine valorise la transgression. Et pour pouvoir continuer à vivre après la transgression, en l'absence de tabous et de prohibitions, l'homme a recours à des formes sacrificielles atténuées, qu'elles soient politiques ou artistiques. La modernité rebelle du rock est en définitive une violence fondamentalement primitive et archaïque. Seul Morrissey en omettant après son "*the Queen is dead*" le rituel "*Long live the King*" nous fait peut-être entrevoir la possibilité d'une rupture de la continuité sacrificielle.

Notes

1. Dan Graham, *Rock My Religion, Writings and Art Projects 1965-1990*, ed. by Brian Wallis (Massachusetts Institute of Technology, 1993) 102
2. Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*, trad. franç. (Paris : Robert Laffont, 1976) 58
3. René Girard, "*To Double Business Bound*", *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (Baltimore: The John Hopkins U Press, 1978) 80
4. William Shakespeare, *Troilus and Cressida* , Acte I, Scène 3, 101-103

Annexe

"Her Majesty" The Beatles

Her majesty's pretty nice girl but she doesn't have a lot to say,
her majesty's pretty nice girl but she changes from day to day
I want to tell her I love her a lot but I've got to have a belly full of wine
her majesty's pretty nice girl someday I'm gonna make her mine oh yeah

"God Save the Queen" The Sex Pistols

God save the Queen, the fascist regime, it made you a moron, a potential H-bomb
God save the Queen, she ain't no human being, there is no future, and England's dreaming
(...) there's no future for you
God save the Queen, we mean it man, we love our Queen
God says God save the Queen, 'cos tourists are money and our figurehead is not what she seems
God save history, God save your mad parade, Lord God have mercy, all crimes are paid
where there's no future, how can there be sin, we're the flowers in the dustbin
we're the poison in your human machine, we're the future, your future, God save the Queen
no future for you, no future for me

"The Queen is Dead" The Smiths

farewell to this land's cheerless marshes, hemmed in like a boar between arches
her very lowness with her head in a sling, i'm truly sorry but it sounds like a wonderful thing
I say Charles don't you ever crave to appear on the front of the Daily Mail dressed in your mother's
bridal veil
so I checked all the registered historical facts and I was shocked into shame to discover how
I'm the 18th pale descendent of some old queen or other
oh has the world changed or have I changed? as some 9-year old tough peddles drugs
(I swear to God I swear I never even knew what drugs were)
and so I broke into the Palace with a sponge and a rusty spanner
she said" eh, I know you and you cannot sing" I said "that's nothing you should hear me play the
piano"
we can go for a walk where it's quiet and dry and talk about precious things
but when you're tied to your mother's apron no one talks about castration
we can go for a walk where it's quiet and dry and talk about precious things
like love and law and poverty, these are the things that kill me
we can go for a walk where it's quiet and dry and talk about precious things
but the rain that flattens my hair, these are the things that kill me
passed the pub that saps your body and the church who'll snatch your money
the Queen is Dead, boys, and it's lonely on a limb
passed the pub that wrecks your body and the church, all they want is your money
the Queen is Dead, boys, and it's lonely on a limb
life is very long when you're lonely