

Université de Montréal

Intermédialité et subjectivité dans l'œuvre de Marilyn Manson

Par

Eric Alloï

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
maître ès arts (M.A.)

Décembre, 2001

© 2001 Eric Alloï



PR

14

U54

2002

v.004

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Intermédialité et subjectivité dans l'œuvre de Marilyn Manson

Présenté par :

Eric Alloï

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

..... Jacques Cardinal

président-rapporteur

..... Livia Monnet

directeur de recherche

..... Silvestra Mariniello

membre du jury

Mémoire accepté le 13 mars 2002

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Ce texte a pour but de faire une étude des théories qui permettent d'analyser les concepts de l'intermédialité et de la subjectivité dans les œuvres de la culture populaire contemporaine. L'œuvre du groupe musical Marilyn Manson utilise des stratégies de subversion afin de faire une critique des institutions dominantes américaines politiques et religieuses. Elle fait aussi une réflexion sur le rôle joué par les médias dans la formation du soi dans le contexte du capitalisme hégémonique mondialisant. Le projet artistique et les thèmes abordés par l'artiste fondateur du groupe musical, Brian Warner, paraissent bien convenir à l'élaboration de ce type d'analyse.

Les chapitres sont généralement structurés de manière à présenter les outils théoriques et critiques utiles à l'étude de la subjectivité et de l'intermédialité. L'emploi d'une méthodologie interdisciplinaire s'appuyant sur les théories des études culturelles, l'intermédialité, sur le « postmodernisme » en tant que courant de pensée et les théories des nouveaux médias servent ensuite d'outils critiques pour étudier le discours de l'œuvre. La seconde partie de chaque chapitre est consacrée à l'étude de l'œuvre elle-même.

Les théories mobilisées permettent de mieux comprendre les implications du discours de Marilyn Manson du point de vue de l'intermédialité et de la subjectivité dans son œuvre. Brian Warner utilise Marilyn Manson comme canevas identitaire, de pair avec des stratégies permettant de déjouer les médias et fait une critique originale des institutions. La subjectivité multiple et fragmentée, émergeant de manière croissante dans les pays industrialisés, fait maintenant partie de la culture populaire contemporaine.

Mots clés : autobiographie, fiction, Internet, médias, musique, parodie, récit, soi, vidéo, virtuel.

SUMMARY AND KEYWORDS

This text aims to find the theoretical means to understand how the concepts of intermediality and subjectivity operate in contemporary popular culture. The artworks of musical band *Marilyn Manson* uses subversion strategies in order to question the dominant political and religious American institutions. It also challenges the media's role in defining the self in the context of global mass culture. Both the artistic project and the themes addressed by the founding member of the music band, Brian Warner, seem to be fit for this type of analysis.

The chapters are build in order to first introduce the critical tools useful to study the concepts of subjectivity and intermediality. An interdisciplinary method based on Cultural studies, intermediality, « postmodernism » as a field of thought and on new media theory are then used to study the artwork's discourse. The second part of each chapter is dedicated to a closer interpretation of the artwork itself for each single type of media.

The theory allows us to better understand the implications of Marilyn Manson's discourse and use of both intermediality and subjectivity in his work. Brian Warner uses Marilyn Manson as a canvas for creating his subjectivity in hand with the use of strategies to play with the media and makes an original critique of institutions. The multiple and fragmented subjectivity seem to be increasingly emerging throughout industrialized nations, and are now becoming part of contemporary cultural capital.

Keywords : autobiography, fiction, Internet, media, music, narrative, parody, self, video, virtual.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS	p. ii
SUMMARY AND KEYWORDS	p. iii
LISTE DES TABLEAUX	p. vii
LISTE DES FIGURES	p. viii
LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	p. x
INTRODUCTION	p. 1
1.1 Sujet, envergure et limites	p. 1
1.1.1 Définition des principaux concepts utilisés	p. 2
1.1.2 Œuvre intermédiaire de Marilyn Manson	p. 3
1.1.3 Identité et subjectivité	p. 4
1.2 Présentation de Marilyn Manson	p. 8
1.2.1 Carrière de Brian Warner	p. 8
1.2.2 Contexte musical	p. 11
1.2.3 Conditions politiques et sociales	p. 14
1.2.4 Expression artistique dans les autres arts	p. 18
1.3 Problématique et méthodologie	p. 18
1.3.1 Structure et démarche	p. 18
CHAPITRE II	
INTERMÉDIALITÉ ET SUBJECTIVITÉ DANS L'ŒUVRE	
VIDÉOGRAPHIQUE DE MARILYN MANSON	p. 21
2.1 Théories contemporaines de l'intermédialité	p. 21
2.1.1 Intermédialité structurelle	p. 21
2.1.2 Intermédialité formelle	p. 22
2.1.3 Les concepts d'incrustation	p. 25
2.1.4 L'action de l'intermédialité	p. 27
2.1.5 Dispositif et esthétique vidéo	p. 27

2.2 Intermédialité et dans l'œuvre vidéographique de Marilyn Manson	p. 30
2.2.1 Intermédialité et construction de la subjectivité dans le corpus vidéo musical	p. 31
2.2.2 Intermédialité et analyse de la subjectivité dans le documentaire de tournée	p. 46
 CHAPITRE III	
SUBJECTIVITÉ ET PARODIE DANS « L'AUTO- BIOGRAPHIE » DE MARILYN MANSON	p. 55
3.1 Identité et subjectivité dans les pratiques auto- biographiques contemporaines	p. 55
3.1.1 Remplacement du concept d'identité par la subjectivité	p. 56
3.1.2 Le soi de consommation	p. 57
3.1.3 Structures du soi	p. 59
3.1.4 Esthétiques et imaginaires du soi	p. 61
3.2 Subjectivité et parodie dans l'œuvre autobiographique de Marilyn Manson	p. 62
3.2.1 Analyse thématique sommaire du texte de quelques chansons de Marilyn Manson	p. 63
3.2.3 Discours identitaire dans <i>the long hard road out of hell</i>	p. 70
3.2.4 Subjectivité et parodie dans <i>the long hard road out of hell</i>	p. 72
 CHAPITRE IV	
NOUVEAUX MÉDIAS ET SUBJECTIVITÉ DANS LE SITE WEB DE MARILYN MANSON	p. 78
4.1 Définitions et théories contemporaines des nouveaux médias	p. 78
4.1.1 Définition des termes	p. 79
4.1.2 Comparaison entre les médias traditionnels et les nouveaux médias	p. 81

4.1.3 L'espace virtuel	p. 85
4.1.4 Construction de la subjectivité dans les nouveaux médias	p. 86
4.2 Analyse du site Web de Marilyn Manson	p. 87
4.2.1 Le site Web en tant qu'interface	p. 89
4.2.2 Éléments à fonction d'archive	p. 92
4.2.3 Éléments à fonction de musée	p. 92
4.2.4 Éléments à fonction d'interaction sociale	p. 93
4.2.5 Analyse de la subjectivité dans le site Web	p. 96
CONCLUSION	p. 98
5.1 L'impact des nouveaux médias sur la formation des subjectivités	p. 98
5.2 Évaluation de la démarche et des résultats	p. 99
5.3 Perspectives d'avenir dans la formation des subjectivités	p.100
SOURCES DOCUMENTAIRES	p. xiii
APPENDICE 1 ARTICLES ET ENTREVUES TIRÉS DU SITE WEB DE <i>MTV (MUSIC TELEVISION)</i>	p. xix
APPENDICE 2 ARTICLES ET ENTREVUES TIRÉS DU SITE WEB DE <i>ROLLING STONES MAGAZINE</i>	p. xxxvi
APPENDICE 3 NOTES D'ENTREVUES RÉALISÉES À <i>MUSIQUE PLUS</i>	p. liv
APPENDICE 4 IMPRESSIONS DES FIGURES	p. lvi

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
4.1	Comparaison entre les médias traditionnels et les nouveaux médias	81
4.2	Extrait du fichier d'une image GIF et son interprétation	84

Remerciements

Je voudrais témoigner ma gratitude à ma directrice de recherche, Livia Monnet, qui a su, par son inconditionnel enthousiasme et son support continu, entretenir chez moi le feu sacré nécessaire à tout ouvrage sincère.

INTRODUCTION

1.1 SUJET, ENVERGURE ET LIMITES

L'œuvre de Brian Warner, portant le nom d'artiste « Marilyn Manson », est clairement positionnée contre un ensemble de discours politiques venant d'institutions comme l'État et la Religion. Elle tente aussi d'accomplir une subversion, non seulement des discours d'institutions, mais aussi des modèles traditionnels de l'identité à l'aide de procédés esthétiques et de tensions intermédiales. Il s'agit entre autres d'une réinterprétation individuelle¹ de l'imaginaire collectif. Warner est très conscient de la nature médiatique de son œuvre et celle-ci traite de manière soutenue, dans ses thèmes, des enjeux de la médiatisation de la culture et de ses rapports de pouvoir envers l'individu afin de contrer les discours dominants. L'impact culturel voulu passe à travers une critique et une infiltration de la culture populaire qui reprend souvent des stratégies de parodie et de déconstruction. Selon Boily (1994), les médias ont un rôle important dans la perception de la réalité puisqu'ils permettent à l'individu de structurer un imaginaire à travers lequel sont traitées les perceptions de la réalité empirique. Warner présente, à travers son œuvre, son propre discours sur les médias et sur l'identité d'une manière originale et pertinente dans le contexte de la culture populaire américaine. Son exploration des possibilités de formation du soi et le jeu constant entre les médias dans sa production artistique font de son œuvre un objet d'étude nous permettant de réfléchir sur la problématique de la formation de la subjectivité dans un contexte intermédiaire de forme plus classique comme la vidéo musicale jusque dans les nouveaux médias comme sur l'Internet.

1.1.1 Définition des principaux concepts utilisés

Notre principal objectif consiste à faire l'analyse de l'interaction entre les éléments de l'œuvre qui sont à caractère intermédial et les modes de construction de l'identité et de la subjectivité qui y fonctionnent. Nous allons tenter de présenter les enjeux importants de l'œuvre qui s'y rattachent d'une manière critique permettant de montrer le fonctionnement de la formation de l'identité et de la subjectivité de l'artiste mis en jeu dans sa production artistique. Afin de bien cerner les enjeux de cette problématique, nous devons faire appel à des concepts dont nous allons ici en définir brièvement quelques uns des plus importants :

[intermédialité] Selon Albera (2000 : 28), sont intermédiales les œuvres qui : « accueillent des systèmes techniques et symboliques sur le mode de la greffe (...) [en présence de] pôles *entre*² lesquels circule et se constitue cette symbolisation... » Une autre définition nous vient de Müller (2000 : 115) :

[L]es constellations intermédiatiques, avec leurs ruptures et stratifications esthétiques, fournissent de nouvelles dimensions à l'expérience du spectateur. L'esthétique des nouveaux médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeu intermédiatiques entre plusieurs œuvres et genres.

Ces éléments font jouer les concepts de l'identité et de la subjectivité. L'œuvre de Marilyn Manson a ceci de particulier qu'elle fait une critique soutenue des institutions politiques, religieuses et culturelles en s'attaquant à leurs formes de médiatisation et à leurs discours. Ce faisant, il met au défi le mode de construction plus traditionnel du soi, l'identité, au profit de la subjectivité.

[parodie] La parodie est une forme d'intertextualité, une relation de dérivation qui « consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en en (*sic*) conservant le style » (PIÉGAY-GROS 1996 : 57).

[subjectivité] Le postmodernisme, malgré toutes ses ambiguïtés, apporte une nouvelle interprétation et un nouveau modèle du soi. Alors que la pensée moderne classique s'attache à une conception du soi basée sur le sujet et son identité, nous sommes témoins d'un vaste phénomène de re-conceptualisation où le

¹ Selon Boily (1994: 33) : « [Les médias]... ne sont pas des systèmes fermés, il y a de la place pour la réinterprétation, pour l'adaptation ou encore la transposition. »

² En italiques dans le texte.

modèle du soi est plutôt défini par l'interaction des divers modes de construction de la subjectivité. L'essentiel de ce présent texte s'appuie précisément sur ce nouveau concept du soi, où il n'est plus question d'un sujet central et dominant, mais du jeu complexe d'éléments à travers l'évolution d'un système ouvert. Le concept de subjectivité est fondé sur le principe voulant que le sujet et l'objet soient mutuellement constitués (LOUGHLIN : 1993).

[efficace] Nous utiliserons, dans le texte qui suit, le terme d'*efficace* comme traduction du terme anglais *agency*. L'efficace est l'ensemble des pratiques du soi et les marges d'action du sujet qui définissent sa place dans un groupe social.

[interface] Ce terme désigne les codes, qu'ils soient textuels, sonores ou visuels, qui permettent à un usager d'opérer une sélection ou des choix dans une base de données afin d'en retirer de l'information, de la trier ou d'en créer. L'interface est un système permettant d'interagir avec l'information dans le cadre des nouveaux médias.

[nouveaux médias] Nous utiliserons dans ce texte la définition de Manovich (2001) qui désigne les médias formés de manière modulaire et dont le mode d'interaction se constitue à l'aide d'une interface reliée à une base de données.

1.1.2 Œuvre intermédiaire de Marilyn Manson

En tant qu'artiste, Warner est principalement un auteur compositeur. Bien qu'il ait commencé sa carrière en tant que journaliste, c'est grâce à la musique qu'il se fait connaître. L'ensemble de son œuvre est cependant assez vaste : il va de l'écriture de ses chansons au récit autobiographique³ en passant par une bande vidéo de style documentaire et une présence active sur l'Internet autant par la représentation de ses œuvres que par une interaction avec ses admirateurs à travers des textes, des sessions de clavardage et de vidéophonie.

³ Comme nous le verrons plus tard, le livre autant que la vidéo ont une esthétique qui se veut respectivement autobiographique et documentaire, mais ce sont en réalité des œuvres qui font une exploitation très lucide de ces genres. L'intérêt de Warner face au rôle des médias ne permet pas une lecture de celles-ci en tant qu'autobiographie ou vidéo de projet « authentique » ou « objective » de genre journalistique, mais plutôt comme des créations artistiques.

Il existe aujourd'hui des artistes dont la problématique principale de leur projet artistique est l'exploration de l'intermédialité⁴ et dont la production artistique prend forme à travers des médias dont le caractère intermédiaire est plus évident, comme dans le cas des œuvres sur CD-Rom ou des installations interactives. Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce n'est pas tout à fait le cas de l'œuvre principale de Marilyn Manson. Au départ, le groupe fait sa percée dans le monde de la musique avec un produit assez conservateur dans sa forme médiatique, c'est à dire par la vente de pistes audio (sur cassettes ou disques compact) et de spectacles en participant à des tournées. Nous pouvons relever, dans ce sens, le fait que les sites Web de ses admirateurs ont précédé la construction complète de son site Web officiel. La problématique de l'intermédialité est malgré cela fort à propos dans l'étude de l'œuvre en raison de deux principaux facteurs. Premièrement parce que la production de Marilyn Manson ne se limite pas à la musique, mais s'étend de l'écriture imprimée à la vidéo. Au moment de l'écriture de ce texte, Warner projette d'ailleurs une co-écriture d'un film intitulé *Marilyn Manson's Hollywood* en collaboration avec Robert Parigi qui serait produit par *New Line Cinema* et dont il prévoit composer la trame sonore (A.1.9). L'artiste entend s'investir dans une série de projets reliés au cinéma et à la télévision (A.1.11). Le second facteur est relié au contenu du discours de l'œuvre de Marilyn Manson sur les médias qui fait une critique et une autocritique des processus de médiation. Ses procédés esthétiques jouent sur de constantes hybridations des genres tant musicaux que médiatiques. Comme nous le verrons plus loin, les questions d'intermédialité, tant dans le discours que dans l'esthétique de l'œuvre, ont un rapport étroit avec la problématique de la formation de la subjectivité.

1.1.3 Identité et subjectivité

La question de la subjectivité fait l'objet d'un traitement plus en profondeur dans la suite du texte, mais souvenons-nous d'abord que l'idée d'un sujet multiple, qu'il soit présenté comme fracturé, diffus ou multiforme, ne date pas d'hier. Le

⁴ Par exemple : David Knoebel (2001).

concept du sujet multiple, dans la pensée occidentale, se retrouve déjà dans le fonctionnement de la psyché dans la mythologie grecque. Nous pouvons prendre pour exemple le fait que les divinités forment une collectivité indivisible dans laquelle les figures individuelles peuvent être considérées autant dans leur individualité que dans leur ensemble⁵. La fin de la conception unitaire du soi dans la pensée occidentale moderne prend souvent l'œuvre critique de Sigmund Freud comme figure de proue parce que son modèle du sujet composé de structures psychiques⁶ implique une tension et un fractionnement internes. Le changement de paradigme, dans la pensée postmoderne, trouve par ailleurs ses sources dans le changement des réalités sociales locales confrontées au reste du monde par les avancées des technologies de l'information (TI) ou des nouvelles technologies de l'information et des communications (NTIC).

La formation de la subjectivité dans les nouveaux médias, en particulier sur l'Internet, commence à atteindre un niveau de maturation qui permet à la critique d'interroger des œuvres intéressantes parce qu'elles dépassent le stade ludique associé à l'exploration de nouvelles possibilités techniques ou technologiques. Cette maturation prend autant forme dans le champ artistique (arts visuels, plastiques et musicaux) que dans les champs socio-politique et économique. Le champ socio-politique de l'Internet se compose principalement, à sa naissance, des sphères militaires et académiques, où les systèmes de babillards électroniques (*bulletin board system* ou *BBS*) de format texte prennent le relais de la correspondance écrite. Cette activité se transforme graduellement pour prendre la forme, aujourd'hui, de sections interactives de sites Web où il est possible d'afficher des commentaires et de poser des questions à une communauté d'internautes. Les possibilités technologiques actuelles permettent d'échanger en direct avec une seule personne ou en groupe par clavardage (*Web Chat*) et même

⁵ Voir VERNANT : 1985, p. 363 : « Même dans le cas des figures les plus individualisées, comme Zeus ou Héra, leur unicité n'est pas telle qu'on ne puisse parler d'un Zeus, d'une Héra double ou triple. Suivant les moments et les besoins la même puissance divine sera envisagée dans son unité, au singulier, dans sa multiplicité d'aspect, au pluriel. »

⁶ Sa première topique présente le sujet comme composé de trois éléments systémiques : l'inconscient, le préconscient et le conscient. Il développe plus tard sa deuxième topique selon laquelle le sujet est une structure complexe formée de l'interaction du ça, du moi, du surmoi, de l'idéal du moi et du moi idéal.

(surtout depuis la normalisation de connexions Internet à large bande passante) de communiquer en même temps du texte, des images vidéo et du son (vidéophonie). L'effet de ces nouvelles possibilités, grâce à un effet de présence de la communication comparable et dépassant la téléphonie, se traduit par la formation de nouvelles communautés. La mutation de l'Internet, qui est passé d'un réseau d'initiés pour se transformer en produit de consommation de masse, est un indice notable de sa maturation dans le contexte d'un système capitaliste.

L'accession de l'Internet au statut de produit de consommation de masse ne s'est pas produite sans défis. Les débuts de l'Internet sont marqués d'un caractère d'élitisme parce qu'il est né de la collaboration entre les militaires et les universitaires. La spectaculaire commercialisation de la micro-informatique personnelle, un des piliers de l'Internet, est rendue possible par la miniaturisation des équipements, l'escalade de leur puissance de mémoire et de calcul ainsi que la baisse du coût d'achat. Elle s'accompagne de la naissance d'un concept de mise en marché développé en grande partie par des compagnies comme *Apple*, la convivialité (*user friendliness*), qui permet de dépasser cette tendance élitiste. Le principe de la convivialité veut que l'utilisation des outils informatiques et des applications logicielles soit facile d'apprentissage, ce qui évite d'avoir un marché limité aux experts. Bien que l'Internet ne soit pas encore accessible pour tous, les tentatives de contrôle du marché de l'accès à l'Internet, fondées sur une stratégie capitaliste de limitation des ressources, échoue devant les nouvelles formes de communauté qui émergent de manière presque spontanée. L'exemple de *AOL* (*America On Line*) fait maintenant figure d'exemple type : cette entreprise est passée près de perdre toute sa clientèle en voulant d'abord limiter l'accès de ses membres à des pages dont le contenu provient exclusivement de l'interne. Ainsi, les entreprises doivent revoir leurs stratégies en fonction d'un marché de consommateurs qui exigent de participer à la création émergente du contenu Web et qui tolèrent mal de se voir limiter l'accès à l'Internet. Les campagnes de mise en marché s'adaptent rapidement à la nouvelle donne en faisant la promotion d'accès illimité et de convivialité, ce qui leur permet d'offrir un produit de consommation mieux défini pour un marché bien ciblé.

En même temps que l'Internet devient une commodité, les communautés qui ont participé à sa création s'enrichissent de nouveaux membres et d'autres communautés s'y forment. Les forces sociales en présence prennent rapidement une envergure globale grâce au développement de produits informatiques accessibles au grand public. Les listes de diffusion⁷, les babillards électroniques (*bulletin board systems* ou BBS) et les possibilités d'interaction fournies par le clavardage et la vidéophonie permettent une forme de rapprochement dans le virtuel dont les impacts concrets se font maintenant sentir dans le quotidien culturel de la plupart des pays industrialisés. La communauté de l'Internet, à l'aide des moyens de communication disponibles, ouvre la voie aux contre-discours, aux communautés d'intérêts et à la libre expression de la pensée. Telle une vaste bibliothèque bourgeoise, les discours prennent la forme d'un flux dont les limites sont toujours repoussées.

Le monde artistique s'est rapidement emparé des possibilités offertes par le caractère intermédiaire de l'Internet et surtout depuis l'apparition des systèmes d'opération⁸ et des logiciels à interface graphique (*GUI*) permettant à l'utilisateur de faire fonctionner des logiciels d'une manière beaucoup plus conviviale, visuelle et interactive. Depuis que l'Internet est accessible et utilisé par le grand public, beaucoup d'entreprises et d'artistes se lancent dans la prospection de ce nouveau marché, de ce nouveau public. Ces conditions permettent aux artistes d'exploiter l'intermédialité dans leurs projets artistiques.

Malgré l'enthousiasme généralisé de ces dernières années, la logique du capitalisme demeure à l'œuvre et récupère tant bien que mal du retard accumulé par la faute d'un conservatisme sceptique. Aussi, les communautés et les œuvres qui prennent vie ou qui s'expriment soit principalement ou alors de manière secondaire sur l'Internet sont sujettes aux forces économiques en place qui régissent toute forme d'expression, de socialisation et de discours. Le bourgeoisement des offres

⁷ Une liste de diffusion, sur un serveur Web, permet à une source d'envoyer simultanément un même courriel à une masse d'abonnés.

⁸ Le système d'opération, ou *OS*, est la couche (*layer*) logicielle qui permet de faire fonctionner les périphériques et de laquelle dépend le fonctionnement de tous les autres logiciels. Les systèmes *Microsoft Windows*, *Mac OS*, *Unix* et *Linux* en sont quelques exemples. C'est le concept de facilité

d'hébergement gratuit de sites sur l'Internet s'accompagne d'une multitude de bandes annonces. Leur présence suffit à rappeler aux usagers que même les projets les plus utopiques ont quand même besoin d'une forme de soutien économique pour survivre. La chute des « *dot com* »⁹ de la dernière année est interprétée dans le milieu financiers comme la fin de l'expérimentation commerciale. L'Internet n'échappe pas à la constante hégémonie de l'idéologie capitaliste des forces de marché (McGUIGAN 1999 : 1). Les entreprises qui demeurent sont maintenant considérées comme viables et nous pouvons considérer que le champ commercial de l'Internet est arrivé à maturité.

1.2 PRÉSENTATION DE MARILYN MANSON

Les informations qui suivent viennent pour la plupart de l'Internet, malgré que beaucoup d'articles qui s'y trouvent sont des retranscriptions d'entrevues ou d'articles parus d'abord dans des revues imprimées. Les entrevues (A.3.1-2) que nous avons pu tenir avec Ralph Boncy et Normand Labelle, respectivement directeur musical et réalisateur / coordonnateur de *Musique Plus*, ont permis de nous assurer que les sources d'information consultées par les médias télévisuels spécialisés en musique ne sont pas différentes de celles choisies pour l'introduction de ce texte, en particulier pour la section qui concerne la carrière et la biographie de Brian Warner.

1.2.1 Carrière de Brian Warner

Ce qu'on désigne par Marilyn Manson, c'est autant l'artiste solo que le groupe musical. Aussi, l'industrie musicale remarque bien vite que Brian Hugh

d'utilisation (*user friendliness*) qui a permis la commodification de l'informatique et sa consommation par le grand public.

⁹ Les noms de domaines se terminent par un suffixe qui indique la nature de leur contenu. Les premiers suffixes se limitent aux quelques possibilités : « mil » pour les sites militaires, « edu » pour les institutions d'enseignements, « net » pour les jonctions d'intranets à l'internet et « com » pour les entreprises commerciales. Il y a aussi les autres noms de pays pour les autres nations, comme « ca » pour les sites Web canadiens. Au moment d'écrire ce texte, d'autres suffixes sont en voie d'être appliqués (ex « biz »). Ainsi, la fièvre des entreprises Internet, souvent des aventures utopiques, est habituellement désigné comme la fièvre des « point com » ou en anglais « *dot com* ».

Warner, l'homme qui porte le nom d'artiste « Marilyn Manson », dirige son groupe et l'évolution de sa carrière d'une main de fer. Il est né le 5 janvier 1969 (A.1.6) et a grandi dans la ville de Canton dans l'Ohio¹⁰. Sa carrière commence dans le journalisme musical rock pour le compte de la revue *25th Parallel*. Nous pouvons dans les faits considérer le groupe comme l'expression de la volonté et de la vision de Warner, au contraire d'un groupe où l'œuvre est plus un résultat collectif.

La première couverture médiatique du groupe par une revue nationale est réalisée en 1995¹¹. Le premier grand succès du groupe est une reprise (*remix*) de la chanson *Sweet Dreams*¹². Mais le premier grand succès du groupe dont le texte est signé par Warner est la chanson *The Beautiful People* dont la vidéo est dirigée par Floria Sigismondi (A.1.23-24, 1997.), connue pour avoir aussi dirigé la vidéo de la chanson *Little Wonder* de David Bowie. Il participe au film *Lost Highway* de David Lynch avec une chanson sur la trame sonore¹³ ainsi qu'une apparition éclair, accompagné d'un autre membre du groupe, Twiggy Ramirez.

En 1998, Marilyn Manson participe à la reprise d'une chanson sur l'album *Flesh of my Flesh, Blood of my Blood* du groupe rap controversé DMX¹⁴ dans lequel il joue le rôle du diable. La même année, la sortie de l'album *Mechanical Animals* rencontre un énorme succès et marque l'entrée du groupe dans la culture de masse (A.1.17). En effet, il commence à être invité dans des émissions télévisuelles d'infovariétés (*talkshows*) comme *The Late Night Show With David Letterman* (A.1.20). Cette publicité l'aide beaucoup et Marilyn Manson devient une figure iconique de la contre-culture américaine commodifiée. L'artiste espère même que Todd McFarlane fera une figurine en plastique de lui (A.1.22). Les deux se sont connus lors de la production du film *Spawn* grâce entre autres à la

¹⁰ Selon le site: <http://brianwarner.manson.com/canton.html>. Ce site offre notamment l'intérêt de suivre la vie de Brian Warner comme un roman photo.

¹¹ Par le magazine *Alternative Press*. Le site <http://brianwarner.manson.com> soutient que les photos ont été prises en 1995 dans l'édition d'avril 1996 (no. 93) qui fait partie d'une série intitulée *History Of Punk pt.3*. (<http://www.altpress.com/sections/covers/12-06-2000/1996/index.asp>).

¹² Titre complet : *Sweet Dreams (are made of this)*. Chanson originale du groupe Eurythmics (sur l'album du même nom, RCA, 1983).

¹³ *Apple of Sodom, I Put A Spell On You in Lost Highway Soundtrack*, Nothing Records, 1997. Voir à ce sujet A.1.25.

¹⁴ Groupe du chanteur Earl Simmons. L'album a été rendu disponible en décembre 1998 sous l'étiquette *Def Jam*.

participation du groupe à la trame sonore¹⁵. Ce dernier s'est dit bien disposé face à ce projet. Le discours de l'album *Mechanical Animals* traite du contexte culturel contemporain (A.1.21), des médias et du rapport à la masse ainsi qu'aux nouveaux rapports entre le corps et les nouvelles technologies avec entre autres les thèmes du cyborg et de l'androgynie. Mais sa carrière musicale se traduit par un succès incontestable avec sa prestation aux *Music Video Awards* de 1998 (A.2.14) et sa popularité se rend même jusqu'au Royaume-Uni (A.2.12). C'est au cours de la même année que paraît l'autobiographie intitulée *the long hard road out of hell*, écrite en collaboration avec Neil Strauss, un critique de musique au *New York Times*, qui connaît un vif succès. Un millier de personnes se présentent au lancement du livre (A.2.16).

Un article (A.1.15) relève l'intérêt de Warner pour les aspects techniques de sa production artistique. Il relate un appel de la chanteuse Cher qui lui pose des questions de nature technique à propos du tournage d'une bande vidéo. Les médias se sont intéressés à cette conversation entre les deux artistes et Cher s'est fait questionner à ce sujet. L'intérêt de cet article vient du fait qu'il démontre l'implication de Warner dans tous les détails de son œuvre, non seulement pour les textes et la musique, mais aussi dans les détails techniques de la production vidéo et la scénographie. En 1999, il fait une courte apparition dans le film *Jawbreaker*¹⁶. Il annonce aussi publiquement, à MTV entre autres, ses fiançailles avec une des actrices du film, Rose McGowan, au mois de février 1999 (A.1.14). Il produit et supervise la trame sonore du film *Blairwitch 2*¹⁷ à travers sa propre étiquette, Posthuman Records, disponible à partir du 17 octobre 2000 (A.1.1).

Le groupe Marilyn Manson atteint une notoriété suffisante pour faire partie de l'ensemble des artistes ayant une influence reconnue dans la culture pop. En plus d'avoir mérité nombre de prix, il est cité dans *From Ab Fab to Zen, Paper's*

¹⁵ *The Long Hard Road Out Of Hell* in *Spawn : The Album Soundtrack*, Sony Music, 1997.

¹⁶ On désigne généralement ce genre de participation avec le terme [cameo]. *Jawbreaker* est dirigé par Darren STEIN, 1999. Voir aussi (A.2.11).

¹⁷ Dirigé par Joe BERLINGER.

guide to pop culture (A.1.7)¹⁸, une publication qui a comme projet de faire la liste descriptive des artistes les plus influents de la culture pop.

1.2.2 Contexte musical

Bien que l'industrie de la musique ait proposé une étiquette « postmoderne » pour certains artistes, il est difficile de soutenir sa définition sur les plans théorique et critique. Les critères généralement appliqués pour défendre le caractère postmoderne d'un genre musical comptent par exemple l'utilisation de technologies d'échantillonnage, l'importance grandissante de la consommation des loisirs dans la construction de l'identité ainsi que son caractère anhistorique (GOODWIN 1995 : 80-84). Le genre identifié comme *postmodern rock* (rock postmoderne) est souvent décrit comme étant éclectique et faisant usage intensif d'intertextualité. Le problème avec ce type d'argumentation réside dans le fait que ces caractéristiques font depuis longtemps partie de bien des formes d'art et si l'usage n'en est que plus intensif, alors il n'y a pas de véritable changement de paradigme, mais plus une tentative de capitaliser, à travers une mise en marché bien ciblée, sur le caractère hybride et l'inspiration de la culture de masse au terme même de [postmodernisme]. En ce sens, l'œuvre de Marilyn Manson est quand même très riche en citations, en éclectisme et en références historiques au passé des États-Unis. Goodwin (1995 : 85) montre comment l'utilisation de l'ambiguïté, de la réflexion sur soi, les effets de choc et la déconstruction des structures tonales et mélodiques traditionnelles d'une chanson peut être une approche fort moderne. C'est pourquoi, bien que notre questionnement ne vise pas ici à débattre du caractère postmoderniste de son genre musical, nous pouvons quand même souligner qu'elle répond bien aux critères généralement utilisés pour définir le genre du « rock postmoderne ».

Nous allons par conséquent plutôt voir quels genres musicaux et artistiques mieux définis sont reconnaissables dans l'œuvre de Marilyn Manson. L'extrait suivant, que nous retrouvons dans un article des archives du magazine *Rolling Stone* (A.2.1), est une description qui rassemble en vrac des noms de groupes

¹⁸ Le site du magazine: <http://www.papermag.com/>.

musicaux et personnalités dont le mélange permet de décrire le groupe (nous avons souligné les noms de groupe musicaux et placé les noms de personnalités de la culture pop en caractères gras) :

Imagine Alice Cooper times 10. Picture Kiss on an acid and whisky bender. Marry the gross-out hilarity of **G.G. Allin** with the ubiquity of **Howard Stern**. Combine the "search and destroy" frenzy of Iggy Pop with the godless zeal of Ozzy Osbourne. Take two cups of the Devil and throw in a pinch of **P.T. Barnum**, and you still can't fathom all that is... Marilyn Manson.

Une description plus officielle du genre musical de Marilyn Manson peut se trouver sur le site Web de son étiquette, *Posthuman Records*¹⁹: « The Cycle of Gothic-industrial life continues: As Trent Reznor discovered Marilyn Manson, so Manson now midwives gODHEAD.²⁰ » Le qualificatif « industriel » désigne généralement l'utilisation d'échantillons sonores qui rappellent les bruits d'une usine ainsi qu'un rythme dont la cadence rappelle une chaîne de production. Comme les groupes qui appartiennent au genre ne font pas nécessairement l'enregistrement de ces séquences dans une usine à proprement parler, l'usage veut que le critère pour identifier la musique du genre industriel soit plus généralement ce qui rappelle ou suggère un contexte d'industrie, d'où le terme. Alors que la plupart des groupes contemporains concentrent leur œuvre entière dans un genre particulier, Marilyn Manson adopte plutôt un genre dominant selon l'album²¹. Il convient par conséquent de proposer une identification du genre pour plusieurs albums.

Nous pouvons présenter les principaux différents genres musicaux du groupe en passant en revue trois albums que l'artiste désigne comme une trilogie, soit *AntiChrist Superstar* (1996), *Omega and the Mechanical Animals* (1998) et *Holy Wood; In the Shadow of the Valley of Death* (2000). Le premier album appartient de manière très évidente au genre gothique (ou *goth rock*). Ce genre est caractérisé par un intérêt pour le thème de la mort, de la mélancolie, de l'immortalité ou de l'horreur qui lui est associé. Un des groupes fondateurs du genre est notamment Black Sabbath, groupe qui tire d'ailleurs son nom du titre d'un

¹⁹ <http://www.posthumanrecords.com/news.html> Le site Web cite le magazine Rolling Stone (A.2.2a) L'étiquette Posthuman fait d'ailleurs les manchettes de MTV (A.1.1).

²⁰ La graphie du nom de ce groupe : « gODHEAD » prend normalement une lettre [g] en minuscule.

²¹ Nous verrons plus tard comment l'adoption d'un genre musical comme thème intervient dans la notre problématique de la construction de la subjectivité.

film d'horreur. Le genre ne désigne pas nécessairement un niveau d'agressivité dans le son puisque des groupes comme Dead Can Dance ou Cocteau Twins font une musique plutôt éthérée et mélancolique alors que d'autres groupes, comme Alien Sex Fiend, ou encore Alice Cooper, sont plus agressifs et proche du punk. Musicalement, l'atmosphère gothique vient de l'allusion à la mort parce qu'elle fait peur ou parce qu'elle en rappelle le thème funèbre. Ces groupes ont une esthétique visuelle qui rappelle le monde des vampires (costumes d'aristocrates ou de leurs sujets, décors de châteaux, scénographie avec des éléments médiévaux), ou des films d'horreur (présence de sang, costumes déchirés comme des morts vivants ou éléments macabres dans la scénographie). Ainsi, les chansons de l'album *AntiChrist Superstar*, font une utilisation de sons discordants se voulant étranges et inquiétants alors que les costumes et l'esthétique visuelle font une large utilisation du thème de la décomposition. Ses principales couleurs sont le noir et le rouge.

Pour l'album *Mechanical Animals*, le groupe prend une tendance vers le genre du glam rock. Ce genre dominant des années quatre-vingt est caractérisé par une atmosphère d'artificialité et l'utilisation de synthétiseurs ou d'appareils pour modifier le son des instruments. Le terme [glam] vient du mot anglais « glamour ». Le glam rock a une esthétique artificielle marquée par l'utilisation de matières plastiques et un maquillage féminin pour les hommes. Pendant les années quatre-vingt, la musique pop commence ainsi à proposer des modèles masculins de plus en plus féminisés :

The market has seized upon multiculturalism and gender-bending in the same ways that it has seized upon youth culture in general - not just as a market niche but as a source of carnivalesque imagery. (KLEIN 2000 : 115)

Pour cet album, Marilyn Manson se refait une image et se construit un personnage aux cheveux teints en rouge vif, aux costumes moulants en vinyle et manteaux avec fourrure synthétique, paillettes et même de faux implants mammaires. Le maquillage est très évident et les couleurs sont vives avec dominantes de blanc et de bleu. Musicalement, la place accordée au synthétiseur dans le mélange des chansons est beaucoup plus grande que pour les autres albums. La guitare n'est plus utilisée avec une distorsion grave, mais avec des effets de réverbération,

d'écho et de délai. L'enveloppe sonore des chansons a une dominante sur les hautes fréquences qui contraste avec les précédents albums où dominent les fréquences graves.

Avec l'album suivant, *Holy Wood*²², Warner veut faire une synthèse des deux albums précédents. Il indique dans une entrevue que des discussions avec Billy Korgan²³ l'ont poussé à retrouver ses premières influences, dont les Iggy Pop, David Bowie, Pink Floyd, les Beatles et les Rolling Stones (A.1.20). Dans un article intitulé « Manson Ditches Glam for Goth » (A.2.4), le journaliste David Hochman décrit le retour de style pour le gothique avec l'album *Holy Wood*. Warner aurait aussi indiqué que le précédent album était une auto-satire et que son nouvel album était en quelque sorte l'hybridation des deux premiers dont la triade forme un cycle complet. Cet album peut être identifié par le genre du « *heavy metal* ». Warner affirme lui-même que cet album est le plus « lourd » jamais produit. Dans ce cas, le terme « heavy » comme genre musical désigne une utilisation des graves dans l'enveloppe musicale avec une distorsion qui n'utilise plus les effets temporels comme le délai, l'écho et la réverbération. La cadence de la plupart des chansons de l'album est au ralenti, ce qui contribue à l'atmosphère de lourdeur. Le « personnage » Marilyn Manson prend une apparence qui est un mélange de certains caractères des albums précédents. Le livret contenu dans l'album présente des allusions gothiques avec le thème de la crucifixion, les membres du groupe ont un maquillage qui rappelle la mort avec leur visage à peau blanche crayeuse et les yeux cernés de noir, mais avec le raffinement dans les costumes qui ne sont plus déchirés, ont une apparence plus classique et ont même une touche de futurisme dans la coupe et les accessoires.

1.2.3 Conditions politiques et sociales

L'artiste a comme projet de faire réagir la société, à l'aide de stratégies de subversion et d'amorcer un questionnement sur la validité du discours des

²² Afin d'alléger le texte, nous utilisons seulement une partie du titre complet *Holy Wood; In the Shadow of the Valley of Death* (2000).

institutions américaines et vise en particulier les groupes politiques, religieux ainsi que les médias de masse. Il s'attire par conséquent les foudres de ces institutions dès le début. C'est avec la sortie de l'album *Antichrist Superstar*²⁴ et sa tournée que le groupe voit une levée de bouclier notable s'élever contre son œuvre (A.2.13), surtout de la part de la Christian Family Network qui place même un texte sur l'Internet pour prévenir ses membres contre son discours qu'elle prétend nihiliste et satanique²⁵.

À la suite de l'album *Omega 8*, le groupe devient assez populaire pour être invité à participer au spectacle de la cérémonie de remise de prix des MTV Music Awards de 1998. Nous pouvons interpréter cette invitation comme une reconnaissance du groupe par les pairs et l'industrie de la musique. Mais comme le font remarquer Sherman et Etling (1991 : 374-375), la principale fonction commerciale du poste de télévision MTV est de fournir des créneaux bien définis afin de permettre un marketing le plus direct possible pour les compagnies visant les jeunes. Le projet artistique du groupe consiste à donner une voix au contre-discours, mais le succès commercial de cette entreprise comporte le risque du recyclage dans un créneau de contre-culture commodifiée. Le risque est d'autant plus grand que MTV, durant les années quatre-vingt-dix, réussit à commercialiser le créneau de la jeunesse adolescente et rebelle grâce à des efforts persistants de mise en marché pour remplacer le marché cible déclinant des baby-boomers, comme Klein le relève dans son ouvrage (2000 : 68) :

All that changed in the early nineties when the baby boomers dropped their end of the consumer chain and the brands underwent their identity crisis. [...] This was not a time for selling Tide and Snuggles to housewives - it was a time for beaming MTV, Nike, Hilfiger, Microsoft, Netscape and Wired to global teens and their overgrown imitators. Their parents might have gone bargain basement, but kids, it turned out, were still willing to pay up to fit in. [...] Cool, alternative, young, hip - whatever you want to call it - was the perfect identity for product-driven companies looking to become transcendent image-based brands. Advertisers, brand managers, music, film and television producers raced back to high school, sucking up to the in-crowd in a frantic effort to isolate and reproduce in TV commercials the precise "attitude" teens and twenty-somethings were driven to consume with their snack foods and pop tunes.

²³ Chanteur du groupe Smashing Pumpkins qui appartient au genre gothique. Sa dénomination rappelle d'ailleurs la fête de l'Halloween avec ses citrouilles (*pumpkins* en anglais).

²⁴ Nous reviendrons plus loin sur le titre de cet album.

²⁵ <http://www.cfnweb.com/manson/>

Ainsi, en présentant sa chanson intitulée *Dope Show*²⁶, Marilyn Manson fait en quelque sorte une infiltration dans une des institutions majeures de la musique commerciale américaine pour en faire la critique de l'intérieur. Il tente de plus de déjouer cette institution en adoptant des styles variés qui défient la segmentation nécessaire à la mise en marché. Il explique ainsi sa stratégie lors d'une entrevue qui fait l'objet d'un article intitulé *Is Marilyn Manson mainstream?* (A.1.26) :

My idea about music has always been, rather than be suppressed by the mainstream, to infiltrate it and change what it's about, with popularity, it's almost a free ticket to get away with more. It kind of backfired on America.

Une fois devenu une figure publique, les médias demandent à l'artiste de prendre position par rapport à des événements qui touchent les États-Unis en tant que collectivité. Dans l'article intitulé *Manson Targets Guns, God and Government*, un journaliste relève les déclarations publiques de Manson « He then dedicated a song to poor role models in the family, community and government, including Bill Clinton... » (A.2.2b) Cet article montre comment il devient une figure publique et qu'on attend de lui qu'il donne son avis sur les événements qui affectent la collectivité américaine. (A.2.6). Après le massacre qui a eu lieu à l'école Columbine²⁷, Warner décide d'annuler une série de spectacles dont le contenu aurait été déplacé vu la situation vécue dans la communauté. L'ironie, selon l'artiste, c'est qu'on l'accuse d'encourager les jeunes à commettre de tels actes, alors que ses spectacles sont justement une dénonciation de la soif pour la violence aux États-Unis. Sentant le besoin d'éclaircir sa position, Warner prend la parole à propos de l'incident dans un court, mais dense essai publié par le magazine *Rolling Stone* (A.2.8). Dans ce texte, il fait remarquer la tendance politique et sociale du désengagement des autorités et la déresponsabilisation de l'individu. Des groupes religieux se mettent à protester de plus belle et souhaitent empêcher la tenue de ses spectacles. L'article intitulé *Culture Wars Heat Up Washington* (voir

²⁶ La pièce fait nombre d'allusions assez explicites à la Californie, vraisemblablement à Hollywood, pour faire une critique de la culture populaire américaine du divertissement.

²⁷ Columbine est une école de banlieue dans l'état du Colorado. En d'avril 1999, lors de la première période de dîner, deux élèves armés ont tué 13 personnes et en ont blessé 21 en moins de 15 minutes avant de s'enlever la vie.

A.2.7 et A.2.9) montre bien la problématique vécue par les artistes qui doivent se défendre contre certains tenants du pouvoir politique par rapport aux limites de la liberté d'expression. L'article se termine en affirmant que les tentatives de modifier la législation américaine afin de permettre l'interdiction légale de la tenue de certains spectacles controversés ont jusqu'à maintenant presque toutes échoué.

L'œuvre de Marilyn Manson fait aussi une réflexion sur le problème de la survie des genres et des idéologies artistiques. Ce n'est pas un problème nouveau, ni pour les genres (comme le Rock), ni pour leurs mouvements idéologiques. Avec le succès massif de genres musicaux concurrents comme le disco, puis le Hip Hop, beaucoup de critiques entreprennent d'affirmer que le Rock et sa pensée font maintenant partie du passé. Une des chansons de l'album *Mechanical Animals*, intitulée *Rock is dead*, fait allusion à cette critique et y répond en faisant un traitement lucide, mais en tournant ce discours en dérision. Il explique ainsi les propos de la chanson lors d'une entrevue (1.1.12) :

To me, it's kind of like, the late Seventies, when all of our rock bands died because of the disco era. [...] That was like a real time, where only the strong survive, so I think that's kind of where it's at for rock and roll now.

Les conditions sociales et politiques des États-Unis jouent un rôle important dans la réception de l'œuvre de Marilyn Manson. Ces conditions sont le résultat de l'interaction entre les institutions politiques et religieuses, la critique et le monde musical lui-même. D'abord parce que l'artiste compte sur l'implication et la réaction de ces institutions pour le succès de son œuvre. Pour que son discours fonctionne, ces institutions doivent répondre. Leurs actions, comme les mouvements de protestation et les tentatives de censure, servent de validation et confirment son discours sur elles. Cette réponse crée une ouverture stratégique puisque le public s'attend à une réponse. La critique, à partir du moment où le groupe connaît un succès commercial notable, se met à médiatiser son discours et à lui donner une voix. Le succès commercial ainsi que la reconnaissance des pairs et de la critique font de Marilyn Manson une figure iconique de la culture américaine, phénomène dont il tente de bien contrôler les paramètres.

1.2.4 Expression artistique dans les autres arts

Comme nous l'avons précédemment souligné, l'œuvre principale de Marilyn Manson est plutôt musicale. Mais l'artiste ne limite pas sa production artistique à la production d'albums et à faire des spectacles. Son œuvre compte aussi un livre, une vidéo documentaire et des aquarelles. L'artiste fait aussi un usage important de l'Internet et de ses possibilités technologiques.

L'Internet comporte plusieurs caractères particuliers en tant que média. Ce facteur est important pour notre étude puisque les différentes œuvres de Marilyn Manson y sont effectivement représentées. Depuis l'apparition des connexions permettant la transmission d'un flux appréciable de données, les internautes ont accès à des postes de radio, télévision et même aux journaux sur l'Internet. Alors que les formes de communication telles que la radio et la télévision sont des médias de diffusion, l'Internet a cette particularité d'être en même temps média de diffusion et d'interactivité. Puisque l'Internet permet aussi aux artistes d'y transposer la plupart des formes d'art, un questionnement sur l'intermédialité de l'œuvre s'impose.

1.3 PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

L'œuvre de Marilyn Manson est déjà fort vaste. Nous allons par conséquent, pour nous pencher sur la problématique des constructions de l'identité et de la subjectivité, passer par une analyse du discours et des différents médias qui en forme l'ensemble intermédial. Le corpus étudié suit la période qui commence avec l'album *AntiChrist Superstar* et se limite à la sortie de l'album *Holy Wood*.

1.3.1 Structure et démarche

Il serait bien utile de pouvoir fonder notre discours critique dans un courant critique bien défini. En ce sens, l'ensemble des théories postmodernes paraît bien se prêter à nos objectifs, mais son manque de cohérence appelle à la précision. Bien des éléments de cet ensemble de théories conviennent à notre problématique.

Par exemple, l'œuvre de Marilyn Manson s'attaque au Grand Récit de la culture américaine, met en jeu l'identité genrée et réfléchit sur la commodification des icônes culturelles. Mais comme le montre Denzin (1991), il est impossible de réconcilier les définitions des grands canons du postmoderne (Baudrillard, Lyotard et Jameson) qui oscillent entre périodisation historique et rupture paradigmatique. Nous allons par conséquent situer notre problématique ailleurs que dans le questionnement de la définition même du postmodernisme, mais nous allons quand même traiter des enjeux de l'œuvre de Marilyn Manson qui y ont des rapports étroits. Par exemple, la déstabilisation du consensus créé par la modernité autour de la rationalisation est un mouvement postmoderniste. Aussi, nous considérons avec McGuigan (1999 : 2) qu'il existe une distinction entre postmodernité et postmodernisme. La postmodernité, pour notre propos, est la période historique dont se réclament les civilisations hautement industrialisées dont les rapports sociaux sont fondés sur un capitalisme mondialisant. Ce n'est pas le concept qui nous intéresse ici. Nous utiliserons plutôt le concept de postmodernisme qui se réfère non pas à une période historique, mais à des idées philosophiques dérivées du post-structuralisme et de ses formations culturelles associées avec la mondialisation de la culture et à sa commodification liée à la production de la culture de masse. Nous allons relever ces caractéristiques dans l'œuvre de Marilyn Manson. Le postmodernisme fait partie du discours de l'artiste, mais n'en est pas nécessairement la source ni la cause. Ainsi, plutôt que de chercher à expliquer l'œuvre par le postmodernisme, nous allons nous servir de certains de ses éléments, de ses énoncés et de ses propositions pour arriver à une interprétation que nous espérons autant originale que pertinente de son œuvre.

Dans les chapitres qui suivent, nous allons tenter de bien cerner la problématique de la formation de l'identité et de la subjectivité dans l'œuvre de Marilyn Manson. La distinction entre le multimédia et l'intermédialité est fondamentale pour notre propos. La diversité des médias employés par Warner dans la réalisation de son projet artistique ainsi que son questionnement constant sur la formation de l'identité et de la subjectivité en relation avec l'influence des institutions dominantes et des médias de masse sont des caractéristiques majeures,

sinon principales de l'œuvre, qui viennent appuyer la pertinence de notre approche d'analyse pour cet artiste en particulier. Nous ferons l'emploi d'une méthodologie interdisciplinaire qui s'appuie sur les théories des études culturelles, les théories de l'intermédialité, sur le postmodernisme en tant que courant de pensée et les théories des nouveaux médias. Chaque chapitre commence avec une présentation des enjeux théoriques contemporains qui lui est particulier et une analyse de l'œuvre de Marilyn Manson avec les outils critiques fournis par la première partie. Ainsi, le deuxième chapitre présente les théories contemporaines de l'intermédialité et fait une étude du corpus vidéo. Le corpus étudié comprend premièrement les bandes vidéo de type musical. Des images fixes extraites de la bande vidéo qui présentent une interaction intéressante entre diverses sources médiatiques ou conceptuelles seront décrites et étudiées en fonction des concepts sur l'intermédialité présentées en première partie. Dans le troisième chapitre, nous verrons quelques enjeux des constructions de l'identité et de la subjectivité ainsi que les concepts utiles pour faire la critique du discours de Marilyn Manson. Dans ce cas, le corpus retenu comprend une sélection de quelques textes de ses chansons et son « autobiographie ». Le dernier chapitre tente de brosser un tableau des théories contemporaines des nouveaux médias utiles à l'étude de notre problématique dans le cadre de l'utilisation de l'Internet qui a été faite jusqu'à la sortie de l'album *Holy Wood*²⁸. Nous allons nous pencher sur le site Web du groupe ainsi que l'interaction de l'artiste avec ses admirateurs à travers lui à cette période en utilisant comme référence la version du site Web dont nous avons fait une archive à l'époque²⁹.

²⁸ MANSON, Marilyn. 2000. *Holy Wood; In the Shadow of the Valley of Death*, NOTHING / INTERSCOPE. Afin d'alléger le texte, nous utilisons une version abrégée du titre de cet album, soit : *Holy Wood*.

²⁹ Le site Web du groupe a subi par la suite une véritable métamorphose qui a modifié de manière importante les rapports entre les divers médias impliqués. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'utiliser notre version archivée pour les fins de notre étude.

Chapitre 2

INTERMÉDIALITÉ ET SUBJECTIVITÉ DANS L'ŒUVRE VIDÉOGRAPHIQUE DE MARILYN MANSON

2.1 THÉORIES ET CONCEPTIONS CONTEMPORAINES DE L'INTERMÉDIALITÉ

L'intermédialité se définit généralement par le transfert, la migration et l'interaction de formes, de contenus et de concepts entre les différents médias fonctionnant dans une œuvre. Ces opérations génèrent une nouvelle dimension pour l'expérience et la cognition. Dans ce chapitre, nous allons relever les concepts nécessaires à l'analyse de l'intermédialité dans la vidéographie de Marilyn Manson. Puis, nous allons utiliser ces outils critiques pour étudier les bandes vidéo de type musical qui présentent un intérêt par leur fonctionnement intermédiatique pour nous pencher par la suite sur la vidéo documentaire de tournée.

2.1.1 Intermédialité structurelle

L'intermédialité est d'abord une question de structure : c'est le rapport entre différents médias comme éléments d'une œuvre. La définition de Müller (2000 : 113) décrit assez bien la dimension structurelle de l'intermédialité :

Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complexité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience.

Le caractère intégratif des diverses technologies ou médias dans un média qui les cannibalise relève plus de l'intertextualité que de l'intermédialité. L'intégration crée des genres hybrides et non des œuvres intermédiales. Par contre, la récupération

d'une structure narrative par un autre média, ou transfert médiatique (*repurposing*¹), est un geste profondément intermédial (LACASSE : 2000). Il est aussi fort important de relever la relation existant entre les différents médias impliqués.

En s'inspirant de l'ouvrage de Cook traitant de l'analyse du multimédia musical (1998), nous pouvons analyser l'interaction des divers médias en utilisant un modèle selon lequel ils sont **concordants** (*conformant*), **complémentaires** ou en **compétition** pour la production du sens de l'œuvre. Selon Cook, il y a concordance (*conformance*) si deux médias ont une relation de cohérence ou de consistance. La relation de complémentarité est possible quand les rôles de chaque média sont de différente nature. Il y a compétition si la relation présente une contrariété ou une contradiction.

2.1.2 Intermédialité formelle

L'intermédialité formelle pose la question du support et des techniques de production des œuvres. Dans son texte sur le cinéma et les médias numériques, Spielmann (1999) commence par relever la distinction entre l'enregistrement analogique et l'encodage digital. Elle souligne que les arts numériques ont tendance à répéter ou reproduire des stratégies esthétiques venant des arts qui prennent forme à travers l'enregistrement analogique. La différence, selon elle, vient du fait que les arts numériques relèvent du domaine de la simulation. Ce serait là une transition et non une rupture. L'auteure fonde les arguments de son texte d'après le discours de Couchot sur l'image matricielle. Malgré que le discours de Couchot se concentre principalement sur la distinction entre l'image analogique enregistrée et l'image numériquement simulée, Spielmann relève de manière assez juste la distinction entre trois catégories de médias qui sont respectivement : les médias cinématographiques, électroniques et numériques.

Le modèle de l'image matricielle de Couchot (1988a et 1988b) établit une distinction de l'image numérique parce que les éléments qui la composent sont

¹ Le processus du *repurposing* est utilisé de manière à ce point habituelle par l'industrie cinématographique américaine que le terme est devenu courant dans le milieu (Voir BOLTER et GRUSIN 1999 : 171-172).

discrets et ordonnés. Il est donc possible d'en manipuler le plus petit élément constitutif du visuel, c'est à dire le pixel. L'image matricielle est aussi de l'information qui ne prend sa matérialité qu'une fois interprétée, par un écran ou par une impression sur papier par exemple. La vidéo numérique serait par conséquent une suite d'images matricielles ayant un potentiel de présentation infini, elle n'appartiendrait plus à la représentation et serait de nature virtuelle.

Il s'agit d'un excellent modèle si on se limite à l'image générée entièrement par un logiciel, mais il est malheureusement fondé sur l'utopie voulant que l'information numérique ne puisse se dégrader. Ce modèle ne peut être appliqué comme tel dans les cas où l'image numérique est générée à partir de sources analogiques ou optiques. Selon Spielmann, le résultat d'un encodage numérique peut être dupliqué à l'infini sans distinction de l'original. Cette idée est bien rassurante quand il s'agit de faire la mise en marché de produits d'archivage ou de défendre les mesures juridiques entreprises dans le but de protéger les droits d'auteur, mais la réalité est bien différente. En effet, l'information numérique est exprimée en termes de voltage et peut être sujette à l'erreur. De plus, les médias de support de l'information numériques ne sont, à ce jour, que garantis pour une période de dix ans et il n'existe encore aucune matière qui ne puisse se dégrader. L'idée de l'information qui existe en soi et qui ne peut être dégradée est manifestement le résultat d'une résurgence du concept idéal platonicien. Spielmann prétend aussi que la vidéo numérique est différente du film parce qu'il n'y a pas de séparation physique entre chaque image, ce qui forme un effet de densité. Si l'affirmation est juste pour les animations générées par des logiciels de réalité virtuelle ou d'animation en trois dimensions, il est beaucoup plus difficile de justifier l'abstraction du réel et la négation de toute action de représentation des médias électroniques et même numériques.

En fait, il existe une séparation bien réelle entre les images et même dans les formats vidéo qui semblent plus « virtuels » comme la compression MPEG². Il est vrai qu'il soit possible de faire une différence entre l'enregistrement et l'encodage, mais l'auteure, dans son texte, s'exprime comme si tous toutes les formes de

² Moving Pictures Experts Group.

support numérique étaient compressées à l'aide d'algorithmes mathématiques³. Il est important de ne pas confondre une technique de la vidéo digitale qui se nomme *entrelacement* et qui permet de ne changer que certaines parties de l'image à la fois avec d'autres types de formats. Il faut aussi comprendre que le flux de données numériques enregistré par un appareil numérique ne subit pas nécessairement un calcul, mais plutôt un filtrage. Cette opération est différente de la sélection qui est opérée par le négatif, mais pas dans son opération. Nous soutenons ici que, dans ce cas précis, le travail fait par l'informatique est une mécanisation miniaturisée qui n'est pas une rupture, mais une amélioration des techniques analogiques. La différence tient de la structure matricielle du capteur optique alors que les grains du négatif ne sont pas régulièrement ordonnés.

Au départ, la vidéo numérique fonctionne en général avec le même modèle temporel et linéaire que la vidéo électronique ou que le cinéma, malgré qu'il soit plus facile d'en manipuler l'enregistrement. Doit-on rappeler que l'impression de temporalité cinématographique repose sur un procédé similaire, c'est à dire la persistance rétinienne? Spielmann s'inspire, pour la construction de son modèle, d'un article de Couchot (1988b). La notion d'encodage suppose la possibilité d'un calcul mathématique dans le processus d'enregistrement. Il serait plus juste d'affirmer que la distinction entre représentation et simulation tient plus au rapport à la temporalité et l'intention de réalité dans le cas de l'effet de présence. Plus précisément, l'impression de présence générée par la séquence de type filmique est une représentation de la présence, alors que la communication qui se pose comme « en temps réel » est une simulation de présence. Il faut aussi éviter de mélanger les notions de filtrage, de compression et de simulation. Enfin, la représentation n'est jamais tout à fait absente du processus d'enregistrement numérique parce que c'est un média hybride. Même les œuvres cinématographiques générées par

³ Par exemple, la musique numérique sur un CD-Rom peut être considérée comme un enregistrement puisque les données n'ont pas besoin de subir de calcul avant d'être jouées, alors que les fichiers de musique MPEG-Layer 3 (ou .mp3) sont interprétés mathématiquement. Dans le deuxième cas, il est possible d'attribuer la notion de simulation et de calcul, mais dans le cas des données brutes (raw music file), il s'agit bien d'un enregistrement.

ordinateur conservent des traces du réel : le film *Final Fantasy*⁴ par exemple, est le résultat d'une simulation, mais tous ses éléments sont inspirés de formes médiatiques traditionnelles. Par exemple, pour produire le film, des acteurs dont les articulations sont marquées de réflecteurs⁵ servent de base aux mouvements des personnages simulés afin d'arriver au plus proche réalisme possible.

Il reste que pour Spielmann, l'intermédialité est la relation entre différentes formes d'art qui sont présentes de manière simultanée dans le même artefact. La relation existe aussi par rapport au contexte et référents culturels. L'important demeure l'absence de dominance d'une forme d'art sur les autres et il est possible de faire une différence formelle entre l'analogique et le numérique.

2.1.3 Les concepts d'incrustation

Les images peuvent être considérées différemment selon que leurs processus morphogénétiques relèvent des technologies analogiques ou numériques. Il est possible de distinguer deux types d'incrustation selon l'aspect considéré : soit la dimension spatiale ou temporelle. La question est analysée en profondeur par Edmond Couchot. Selon l'auteur, l'incrustation dans l'espace d'une image se décrit comme suit (COUCHOT 1988a : 113) :

Toute image a une façon spécifique de s'insérer dans l'espace qui la médiatise, et selon que les deux espaces - celui qui s'incruste et celui qui reçoit l'incrustation - sont plus ou moins hétérotropes, l'incrustation apparaît comme plus ou moins violente, l'espace récepteur plus ou moins déchiré.

Couchot définit aussi l'incrustation d'une temporalité à l'intérieur d'une autre dans ce second texte (COUCHOT, 1991 : ¶ 12⁶) :

⁴ *Final Fantasy; The Spirits Within*, Columbia Pictures, 2001. Sur le site Web officiel (<http://www.finalfantasy.com>), on trouve l'affirmation suivante : « No real locations, people, vehicles or props were used. Everything was crafted from the imaginations of the artists who drew inspiration from paintings, magazines, books, and photographs to turn the director's vision into reality. »

⁵ En anglais, les acteurs qui servent à générer les mouvements servant à animer les personnages simulés sont appelés *synthespians*.

⁶ Puisque cette citation est tirée d'un article disponible sous forme hypertextuelle, il n'y a pas de pagination. Notre utilisation du symbole typographique [¶] correspond ici à la numérotation des paragraphes de l'hypertexte telle qu'appliquée par l'auteur et/ou par la revue *CiNéMAS*.

La télévision n'est plus une coupe mobile dans la durée, coupe rapportée ensuite par le transfert de la représentation, ce n'est plus un prélèvement détaché du temps, c'est l'*incrustation*⁷ de deux durées concomitantes mais qui ont lieu en deux lieux différents, le lieu où se tient le regardeur et le lieu où se tient l'objet. Alors que le spectateur cinématographique tend à s'évader lui-même par effet de projection et d'identification, le spectateur télévisuel tend à se laisser saisir par un effet d'invasion, un mouvement du dehors vers le dedans, vers lui-même.

Il est important de faire la distinction entre la temporalité du télévisuel « en direct » analogique, qui relève alors de la surprésentation, de la temporalité interactive. L'auteur place la surprésentation dans la logique de la représentation, mais comme sa limite. L'autre type d'incrustation temporelle est basée sur la simulation du réel et produit une nouvelle temporalité que l'auteur nomme uchronie. Il ne s'agit plus de représenter une réalité, mais d'en simuler l'impression. Pour qu'elle ait lieu, il est nécessaire d'arriver à produire un « effet de réel » grâce à un processus morphogénétique assez rapide pour donner l'impression du dialogue en « temps réel ». Cet effet d'incrustation est caractéristique de l'utilisation de l'informatique pour l'interactivité, par exemple dans les simulateurs de vol pour les pilotes. La particularité de cette situation tient à ce que l'image ainsi produite est l'expression d'une matrice de potentialité infinie. L'événement qui fait naître son existence a lieu dans la relation de l'utilisateur en interface avec l'ordinateur en influence mutuelle. Cette relation produit des images qui sont incopossibles, dialogiques et tiennent du langage. Couchot en donne la description qui suit (1988b : 83) :

... elle est devenue une « réalité » virtuelle, pour ainsi dire parallèle à la réalité physique, dont elle revêt l'aspect, mais qui surtout fonctionne comme la réalité et s'y substitue. Alors qu'à l'image-trace préexiste le réel, à l'image-matrice de la synthèse préexiste le modèle.

Il est important de rappeler que ce type de modélisation s'adresse plus à la simulation telle que nous l'avons identifiée plus haut. Le cinéma et la simulation logicielle sont aujourd'hui hybridés de manière si courante qu'il devient difficile de distinguer ce qui a été enregistré de ce qui a été simulé. Nous reviendrons sur l'utilisation de ce type d'incrustation dans le chapitre sur les nouveaux médias.

⁷ En italiques dans le texte.

2.1.4 L'action de l'intermédialité

Se pose ensuite la question de l'action de l'intermédialité. Nous savons déjà que le concept d'intermédialité « ...prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques. » (MÜLLER 2000 : 106) L'intermédialité agit sur les dimensions privée, publique et simulée. Selon Virilio (1988 : 47), la vidéo a comme effet social de déréaliser notre rapport à la perception et agit sur l'organisation de la réalité sensible en permettant aux dispositifs de surveillance d'intégrer nos espaces les plus intimes. C'est donc une action sur notre vie privée, parce qu'elle devient médiatisée. L'interface entre l'humain et la machine (*HCI*) est une autre forme de médiation du réel qui agit sur la subjectivité de l'individu jusque dans sa vie privée. La subjectivité de l'individu devient inséparable de l'ordinateur avec lequel il interagit, ce qui devient une expérience du réel. L'intermédialité agit sur la sphère publique, c'est à dire sur la société en général parce qu'elle définit la culture perçue (sphère médiatique) à travers les interfaces entre spectateurs et le monde à travers les discours de ces médias. La subjectivité de l'individu, dans la sphère publique, est aussi affectée par l'intermédialité à travers les dispositifs de surveillance. La dimension simulée passe par le virtuel qui a lieu à travers les nouveaux médias. Ils ont un impact sur la réalité qui redéfinit la subjectivité de l'individu qui, à force d'interagir à l'aide d'une interface et de se plier à la logique de l'informatique, vient à en adopter les manières de penser. Les médias deviennent inséparables de la réalité dont ils finissent par en devenir des éléments actifs. Les nouveaux médias cherchent à s'incruster de manière la moins violente possible, c'est à dire de la manière la plus discrète, afin de faire le plus possible partie intégrante du réel (*seamless integration*).

2.1.5 Dispositif et esthétique vidéo

Dans son texte intitulé justement *Dispositifs* (DUGUET 1988), Anne-Marie Duguet se penche sur la question du dispositif de la vidéo. Elle soutient que, à ses débuts, la vidéo tente de se distinguer du cinéma, mais que cette problématique semble maintenant réglée. Ce sont les installations vidéo qui ont posé la question

du dispositif. Le dispositif électronique est un système qui, à travers la virtualité de l'image, permet d'expérimenter sa relation avec le corps. Selon l'auteure (DUGUET : 226) :

[...] tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet « agencement des pièces d'un mécanisme » est d'emblée un système générateur qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon originale. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception. Si le dispositif est nécessairement de l'ordre de la scénographie, il n'est pas pour autant le fait des seules installations. Dans les bandes aussi bien sont actualisés certains réglages du regard ou des modes particuliers d'implication du spectateur.

La vidéo a comme fonction d'analyser les systèmes de représentation. En soumettant sa temporalité à celle d'un sujet dans l'espace, l'instrument vidéo perd sa temporalité au profit de la sienne. La vidéo permet de tester les valeurs de temps et d'espace avec par exemple le jeu du direct (*live / real time* : l'image a une continuité et une présence à distance). La particularité de ce mode de tournage est que la durée est cumulative et continue (JAMESON 1988 : 106), ce qui s'oppose à la durée cinématographique fonctionnant par plans et temps forts. En combinant les concepts de la durée chez Duguet et Jameson, nous pouvons établir que la valeur de vérité de la durée vidéo s'oppose à la valeur de fiction de la durée cinématographique. La valeur de vérité de la vidéo se fonde sur une objectivité qui est assurée par le recul de la temporalité de l'artiste au profit de la temporalité de la machine (JAMESON 1988 : 107).

L'image vidéo peut être perçue à l'aide des supports les plus divers. C'est un espace virtuel. Le direct transporte le regard ailleurs malgré l'incapacité de deux espaces. Selon Paul Virilio (1988 : 45), la vidéo a comme caractère essentiel de présenter un lieu en direct, la représentation d'un lieu en salle ayant été remplacée par la présentation à travers un support semblable dans sa fonction à une régie. C'est ce qu'il nomme : « commutation des apparences sensibles » (VIRILIO 1988 : 46).

La vidéo permet une grande liberté de mouvement, une souplesse qui la fait se rapprocher plus encore de la perception humaine que la caméra cinématographique. En même temps, le dispositif de la vidéo a ceci de particulier

qu'il permet l'hybridation de la perspective de l'objectif de la caméra avec la perspective corporelle de l'artiste qui filme ou du sujet filmé. La vidéo permet aussi de modifier l'objet du regard avec son « procès d'autocontemplation ». (DUGUET 1988 : 229) À côté de l'appareillage souvent fort lourd de la caméra cinématographique, la caméra vidéo portable offre une souplesse de travail qui permet au vidéaste de se filmer lui-même directement. Cette autoréférentialité de l'objet, ou réflexivité de la narration, confère au vidéaste la possibilité de se redéfinir. Le montage, qui fait partie intégrante du dispositif de la vidéo, permet au vidéaste de combiner le processus d'autocontemplation avec la possibilité de créer des structures narratives qui participent à la construction de sa subjectivité.

Nous avons vu que la plupart des théories contemporaines de l'intermédialité sont fondées sur une opposition ou une comparaison des médias électroniques et numériques par rapport au cinéma. Ainsi : « ...les trois conditions de la diégétisation classiquement évoquée en sémiologie du cinéma - construire un monde, effacer le support, créer un espace habitable par un personnage » (ALBERA 2000 : 27-28) font, dans la vidéo contemporaine en particulier, l'objet de tensions. L'intermédialité travaille les trois unités esthétiques classiques du temps, du lieu et de l'action par des stratégies de fragmentation des perspectives et des structures narratives. Ajoutons ici que même l'unité du corps, ou de corporéité, fait l'objet de multiples déconstructions.

Nous pouvons ainsi parler d'une esthétique intermédiaire quand les divers médias mis en présence interagissent entre eux et que cette dialectique vient à créer un surplus de sens qui se transforme en récit. C'est entre autres cette dialectique, entre média autonome et le jeu qui se produit en présence d'autres médias, que nous allons étudier dans la suite du texte.

2.2 INTERMÉDIALITÉ DANS L'ŒUVRE VIDÉOGRAPHIQUE DE MARILYN MANSON

Pour analyser l'intermédialité formelle de l'œuvre, il convient d'en relever d'abord les procédés. Dans l'œuvre de Marilyn Manson, le capital culturel est en choc constant. Du point de vue des procédés littéraires formels, nous pouvons

relever que la parodie est le procédé utilisé avec la plus grande importance. Pourquoi la parodie et non pas le pastiche? Le pastiche est un genre imitatif dont le succès du résultat, bien qu'attaché à son original, dépend de la relative disparition de son modèle (KLAUBER 1997). La parodie ne peut avoir son effet comique sans avoir en tête son objet. Puisque l'intermédialité suppose la reconnaissance de chaque média dont il provient, il ne peut logiquement pas y avoir de pastiche fonctionnant dans l'intermédialité. Sinon, il s'agit plutôt de l'intertextualité. La parodie est une « imitation consciente et volontaire » (DUPRIEZ 1984). Nous pouvons considérer comme parodie toute production de sens où « nous reprenons une phrase entendue, simplement en lui donnant un autre ton, ou en changeant quelques-uns de ses mots pour en transformer le sens... » (SANGSUE 1994 : 1) Selon le même auteur, la parodie peut ne pas se limiter à une œuvre en particulier, mais aussi être une critique (comique ou ironique) d'un genre, discours ou style. En fait, toute utilisation de capital culturel par un *refonctionnement*⁸ critique peut être considérée comme une parodie. Toujours selon Sangsue (1994 : 77) : « ...la parodie est souvent une entreprise de démythification... » C'est précisément un des principaux objectifs du projet artistique de Marilyn Manson.

Le but de l'esthétique de l'album *Mechanical Animals* est d'ailleurs fondamentalement parodique (A.2.15):

Before him is a mock-up of the new album's cover - a photo of the pasty, emancipated signer naked, with prosthetic limbs [...] It's the embodiment of all things that aren't natural. Things that offend Wal-Mart.

Traditionnellement, l'utilisation de matériaux culturels sert la cause des idéologies. Selon Manovich (2001 : 149) : « [m]ontage also becomes a key technology for ideological manipulation, through its employment in propaganda films, documentaries, news, commercials and so on. » Dans le cas des bandes vidéo de Marilyn Manson, les montages intégrant des séquences faisant une utilisation évidente de ces matériaux sont résolument parodiques. Ils servent à faire la critique de l'autorité des archétypes sociaux et culturels, que Cubitt (1993 : 82), présente en ces termes : « it is the business of cultural forms to try constantly to

⁸ Le terme, selon l'auteur, aurait été forgé sur le mot [Umfunktionierung], d'abord utilisé par Brecht

reorganize this chaotic chorus of subject positions into something that will fit large-scale organization of society ». Son œuvre tente de déjouer les discours de ces idéologies par des stratégies de subversion.

2.2.1 Intermédialité et construction de la subjectivité dans le corpus vidéo musical

Le corpus vidéo de l'œuvre de Marilyn Manson doit être analysé en tenant compte des deux genres bien précis qui sont utilisés par l'artiste. Nous allons étudier, dans cette présente section, les genres de la vidéo musicale, puis de la vidéo documentaire. Le genre de la vidéo musicale est fait pour fonctionner dans un environnement de diffusion similaire à la radio. Aux États-Unis, principale chaîne de diffusion est *MTV* (Music Television). Dans leur étude, Sherman et Etling (1991: 378) décrivent l'atmosphère qui entoure la diffusion des bandes vidéo musicales :

The elimination of transitions and connectors, in an effort to time-compress leisure activities, means that many rock videos take on a surrealistic appearance, one of discontinuity and disjunction...

Une des principales caractéristiques de certaines vidéos est qu'elles sont souvent dépourvues de contextualisation ou de récit particulier. En ce sens, leur structure s'approche souvent de l'hallucination, du rêve ou du délire. Dans ce cas, les bandes vidéo sont plus une illustration de la charge émotionnelle de la chanson qu'ils accompagnent. De ce point de vue, les paroles des chansons deviennent, dans le contexte de la vidéo musicale, simplement complémentaire à l'ensemble comme le soulignent Sherman et Etling : « The demands of the visual medium may, in fact, detract from the music by which the creators of a song present their ideas or emotions » (1991: 379). Mais d'autres bandes vidéo présentent des structures narratives qui servent alors de mise en scène au contenu textuel de la chanson et peuvent aussi présenter un récit complémentaire, mais autonome face au texte. Certaines vidéos ont même une structure narrative tellement autonome face au texte que leur autonomie est non seulement possible, mais concrètement distincte.

Dans la suite de ce texte, nous allons passer en revue certaines bandes vidéo et procéder à leur analyse en relevant les éléments pertinents selon les images fixes extraites de chacune. Nous allons tenter de relever les éléments relatifs à l'intermédialité par la **structure** : la récupération d'un narratif par un autre média, ou transfert médiatique et déterminer la relation entre les médias impliqués. Nous allons aussi tenter de bien déterminer s'il s'agit d'une relation de concordance, de complémentarité ou de compétition. Nous allons aussi relever les éléments relatifs à l'intermédialité par la **forme** : les techniques utilisées dans la vidéo et la forme d'art auxquelles ces techniques appartiennent. Il sera important de déterminer si leur utilisation ne serait pas plutôt intertextuelle et d'en dégager la distinction. Nous verrons aussi la qualité d'**incrustation** des médias présents dans chaque vidéo, que cette incrustation soit de nature **spatiale** (incrustations hétérotopes) et/ou **temporelle** (uchronies). Nous tenterons de déterminer s'il s'agit d'un montage ontologique (éléments incompatibles dans le même espace-temps) ou stylistique (différents genres visuels). Il s'agira aussi de montrer comment l'objet s'oppose à l'intégration. Finalement, nous allons considérer les vidéos sur le plan du **dispositif** : montrer les modes particuliers d'implication du spectateur et l'action de l'intermédialité sur ces derniers. Nous verrons ensuite les rapports que chaque vidéo tente d'établir entre les jeux parodiques ou intermédiatiques et la formation de la subjectivité.

Les bandes vidéo sur lesquelles nous allons nous pencher font partie d'une compilation intitulée *God is in the TV*. Cette compilation comprend les bandes vidéo correspondant aux albums : *Portrait of an american family* (NOTHING / INTERSCOPE : 1994), puis *Antichrist Superstar* (NOTHING / INTERSCOPE : 1996) pour terminer avec l'album intitulé *Omega and the Mechanical Animals*⁹ (NOTHING / INTERSCOPE : 1998). La compilation suit un ordre chronologique inverse, mais nous allons suivre dans ce présent texte les bandes vidéo dans l'ordre historique des albums et faire l'analyse des interactions médiatiques mises en jeu visibles dans des images fixes (*stills*) tirées de celles-ci. Puisqu'il serait impossible

⁹ Sauf pour la chanson *Sweet Dreams (are made of this)*, tirée de l'album *Smells Like Children*, mais dont nous ne faisons pas ici l'analyse (NOTHING / INTERSCOPE : 1995).

de présenter toutes les bandes vidéo de la compilation dans le cadre de ce texte, avons opéré une sélection en espérant avoir choisi les images les plus pertinentes pour notre propos.



Fig. 2.1 Image fixe prise à 1:08 et **Fig. 2.2** Image fixe prise à 2:28

Parmi les bandes vidéos correspondant au premier album, *Portrait of an american family*, nous allons limiter notre analyse à celle de la chanson intitulée *Get your Gun*. La vidéo est mise en scène dans les chambres d'une maison de banlieue de laquelle on ne voit que l'intérieur et les membres d'une famille qui regardent la télévision. Des images suggérant l'intrusion alternent avec celles du groupe qui fait sa prestation dans la maison. La première série d'images présentées ci-haut montre une utilisation de l'écriture avec des caractères d'imprimerie. Dans le cas de la première, la lumière d'un projecteur est utilisée pour « écrire » sur le visage du chanteur. La méthode employée semble relever d'une technique de scénographie théâtrale où un gel est placé devant un projecteur. Le gel fonctionne ainsi comme un stencil. La seconde image montre une superposition du visage de Marilyn Manson, d'un livre dont les pages sont tournées et d'un texte biblique. Cet effet a pu être réalisé lors d'un montage numérique. Dans ce cas, plusieurs couches sont superposées avec des degrés différents de transparence. Ces images vidéo font la récupération du récit biblique, de son écriture, par des jeux d'éclairage et de couleurs. Le texte biblique subit un transfert médiatique entre le document imprimé et l'image vidéo. La peau du visage de l'artiste sert de canevas au texte, même dans le cas d'une utilisation d'un montage numérique, puisque sa peau fait contraste avec le texte, sans quoi il serait à toutes fins utiles invisible. Cette vidéo,

comme dans la plupart de celles que nous allons voir plus loin, utilise un dispositif qui fonctionne de manière théâtrale. Chaque média est disposé de manière signifiante qui relève d'une véritable mise en scène. Au niveau de l'importance accordée à chaque média, nous pouvons affirmer qu'ils sont en relation de complémentarité parce que les effets de transparence accordent une visibilité égale pour chacun. Le dispositif de la vidéo musicale ne permet pas au spectateur de faire une lecture facile du texte présenté à cause de la rapidité des changements de plans et de sa courte durée¹⁰. Mais l'auditoire habituel de ces vidéos reconnaît facilement l'artiste et comprend que le livre présenté est une bible parce que c'est un thème récurrent dans son œuvre. Cette vidéo musicale prend son sens par les tensions des discours invoqués par chaque média. Il s'agit par conséquent d'une relation de compétition. La présence du texte biblique fait la performance du discours de l'institution religieuse chrétienne bien pensante américaine. La projection de son texte est une métaphore illustrant comment ce discours est soutenu par les médias de masse. Le fait qu'il apparaisse d'abord sur la peau du visage de Marilyn Manson, puis à travers lui par transparence montre une évolution de l'expression du discours en relation avec la subjectivité de l'artiste. Dans le cas de cette vidéo, il ne pourrait être question d'une incrustation violente puisque l'esthétique de fondu, effet réalisé grâce à la transparence, appelle plus au mélange qu'à la rupture. Par contre, il y a une incrustation temporelle évidente, puisque les images présentées ne pourraient se trouver en même temps dans cet espace. Il s'agit donc d'un montage ontologique. Chaque élément de cette vidéo s'oppose à l'intégration, malgré la transparence, parce qu'ils fonctionnent tous avec une temporalité propre : ils sont tous en mouvement. L'intermédialité naît de leur interaction qui, en faisant la performance de leurs discours respectifs, contribue à la construction d'un surplus de sens. En effet, une structure narrative émerge de l'interaction des médias de cette vidéo. Elle montre une évolution où l'artiste dégage graduellement sa subjectivité de celle qui est projetée sur lui et propose aux

¹⁰ La durée standard d'une pièce radiophonique est de 3 minutes à 3 minutes 30 secondes. Une proportion notable des chansons de Marilyn Manson la dépasse, mais la référence est quand même utile pour donner une idée du temps très court disponible pour la vidéo musicale contemporaine.

spectateurs la possibilité de réagir à l'influence des discours institutionnels sur la construction de la subjectivité.

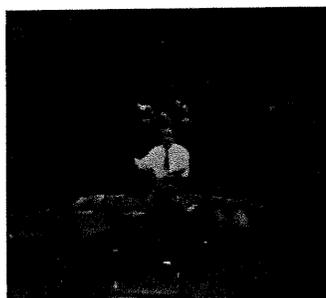


Fig. 2.3 Image fixe prise à 1:27 et Fig. 2.4 Image fixe prise à 2:03

La seconde sélection d'images extraites de cette vidéo montre un autre type d'interaction médiatique : la télévision et la vidéo. La première image présente la scène d'un salon où se trouve un poste de télévision. L'émission qui y joue est la transmission d'un prêche. La seconde image présente Marilyn Manson qui, imitant l'orateur, interprète sa chanson devant le regard d'une jeune enfant. Le dispositif du prêche télévisuel est récupéré par celui de la vidéo, comme en témoigne la présence de l'artiste dans le poste de télévision filmé qui se trouve plus tard devant l'enfant. La relation entre les deux médias impliqués est complémentaire dans leur forme. Leurs discours sont tout d'abord en compétition parce que le pasteur, comme on peut le supposer, fait probablement la promotion des valeurs de son institution et fait penser aux nombreux incidents où des fondamentalistes protestent contre la tenue des spectacles de l'artiste. La seconde image fixe est tirée d'un extrait où Marilyn Manson fait une personnification du pasteur, mais cette fois avec une apparence plutôt effrayante. Ce changement est la performance de la critique de l'artiste envers ces orateurs fondamentalistes. Il leur attribue un caractère de monstruosité et leur associe une impression de danger pour le spectateur. Cette seconde image fixe présente le discours du prêche télévisuel, en tant que genre médiatique, en concordance avec celui de l'artiste. Celui-ci, en jouant un rôle, présente son propre discours et exprime par ce biais de lui-même sa subjectivité. Les genres artistiques qui sont mis en scène relèvent de la télévision en direct, le prêche télévisuel étant aujourd'hui devenue un sous genre en soi, et de la

cinématographie où le fait de filmer un enfant qui regarde la télévision est un lieu commun. Le média de la télévision est incrusté de manière fortement hétérotopique : la distinction entre la scène filmée d'une esthétique cinématographique et la transmission télévisuelle du prêche demeurant à tout moment claire. L'incrustation temporelle demeure cependant de faible force puisque la scène est logiquement possible et réaliste. Le cinéma contemporain fait souvent l'emploi de la télévision dans sa mise en scène. Il s'agit aussi d'un montage stylistique qui fait appel aux genres visuels télévisuel et cinématographique.



Fig. 2.5 Image fixe prise à 3:08

Pour l'album suivant, *Antichrist Superstar*, nous retrouvons plusieurs bandes vidéo qui présentent un intérêt à propos des interactions médiatiques. Celui de la chanson intitulée *Beautiful People* traite l'idée d'une distorsion de la réalité et de l'image de soi qui est faite par les médias de consommation de masse. Cette vidéo ne comporte pas de structure narrative dominante. L'image ci-haut montre le visage de l'artiste vu au travers d'une sorte de loupe. Le transfert médiatique, ici, fait jouer divers types de technologies optiques, c'est à dire l'optique de la loupe et celle de la caméra vidéo. Les médias impliqués sont en relation de concordance parce qu'ils participent au même discours visuel. Il n'est pas tant question d'incrustation de divers genres artistiques en tant que tel, mais l'intérêt de cette image vient de l'utilisation de l'instrumentation comme élément du discours. Le spectateur est impliqué à la manière de la vidéo musicale traditionnelle. Le jeu sur l'optique n'est pas seulement un effet de style. Il pousse le spectateur à se questionner sur sa perception de l'artiste, qui se présente au travers de la

déformation de la loupe et sur le potentiel de déformation de la subjectivité de l'individu toujours présent lors de la perception d'autrui.



Fig. 2.6 Image fixe prise à 3:34

Cette seconde image fixe montre comment la vidéo pose la télévision comme un regard (*gaze*) de surveillance par la présence d'écrans qui sont complémentaires à la mise en scène des musiciens. Le type de récit met en scène le type de subjectivité que nous appelons la perception sans agent (*agentless perception*). Les techniques utilisées dans la vidéo appartiennent à la surveillance vidéo, au jeu théâtral et à la chorégraphie de spectacle. Chaque élément de la mise en scène appartenant à des genres artistiques différents sont clairement distingués par des incrustations hétérotropes. Le dispositif utilisé ici relève de la vidéo musicale traditionnelle dans laquelle les éléments de surveillance sont mis en scène d'une manière parodique. Le spectateur est appelé à réfléchir sur les enjeux de la surveillance constante dont il fait l'objet, autant dans sa vie publique que sa vie privée parce que la vidéo présente par moment des espaces scéniques et à d'autres moments des espaces plus personnels.

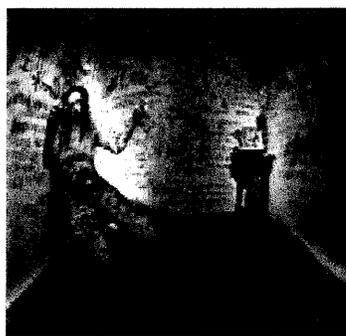
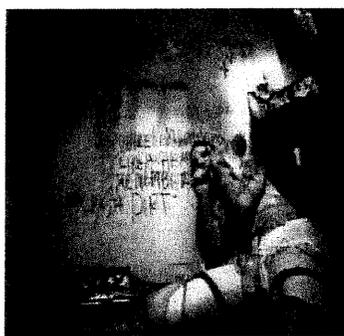


Fig. 2.7 Image fixe prise à 1:45 et Fig. 2.8 Image fixe prise à 4:04

L'écriture est constamment présente dans la bande vidéo suivante, tournée pour la chanson intitulée *Tourniquet*. Cette vidéo ne comporte pas de structure narrative dominante et le sens vient du symbolisme de sa mise en scène. La première image fixe montre par exemple l'artiste qui chante dans un magnétophone devant un mur qui porte des graffitis. Ces derniers sont en fait des paroles extraites de ses chansons. La vidéo fait la récupération du narratif textuel de la chanson par son écriture sur les murs. Il est aussi intéressant de noter que la bande sonore de la vidéo n'est certainement pas celle dont l'enregistrement est simulé dans l'image fixe prise à 1:45, malgré qu'il soit fort possible que ce soit le type d'instrument utilisé en studio. La présence du magnétophone a pour fonction de faire la performance de l'artiste qui s'enregistre lui-même. Puisque les bandes sonores sont habituellement enregistrées dans des studios par une équipe de techniciens, un processus fortement encadré, le magnétophone sert à démontrer une prise de pouvoir de l'artiste par rapport à son propre discours. Les techniques utilisées comprennent l'écriture, le jeu et l'enregistrement et appartiennent aux formes d'art des paroliers, du graffiti et du jeu scénique. Le graffiti est un genre artistique qui peut servir à marquer un territoire, mais quand il est le vecteur de slogans, il sert à protester contre les abus des autorités et porte des discours marginaux. Dans cette vidéo, son utilisation n'est pas intertextuelle, parce que les paroles inscrites sur les murs sont les véritables paroles de la chanson mise en scène, que les spectateurs peuvent reconnaître et ont par conséquent une existence propre. Ils sont en relation d'incrustation spatiale parce que les paroles sont transférées du papier au mur. La mise en scène fait en sorte que le spectateur est appelé à une nouvelle interprétation du texte de la chanson qu'il voit sous la forme de graffitis.

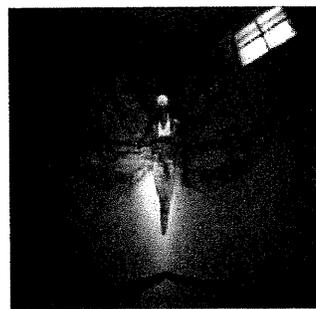


Fig. 2.9 Image fixe prise à 2:24 et Fig. 2.10 Image fixe prise à 2:44

Le thème des insectes, présent dans tout l'album *Antichrist Superstar*, prend ici la forme de l'entomologie. La première image fixe montre un des musiciens du groupe, immobile, dans une cage de verre, typique du cabinet de curiosités du dix-septième siècle et la suivante montre l'artiste dans un costume de papillon dont l'image fixe montre ici une des étapes de l'évolution. Ici, le transfert médiatique appelle deux formes de présentation, celle de la vidéo et du musée, en relation de complémentarité. Il y a une forte incrustation hétérotrope parce que les musiciens présentés dans les cages de verre n'appartiennent pas à l'échelle de l'entomologie et il serait peu réaliste d'imaginer qu'on pourrait présenter des humains dans de telles circonstances. La mise en scène fonctionne avec la présence simultanée des musiciens et de leur présentation dans les cages de verre en utilisant le dispositif du musée et l'évolution de l'artiste comme chrysalide est plus théâtrale. Le musée est habituellement un lieu où des objets sont présentés et expliqués au public dans un processus de vulgarisation. Des inscriptions faisant autorité apportent aux visiteurs une signification aux objets fixés par leur regard (*gaze*) et par le dispositif lui-même dans un contexte didactique. La chrysalide s'oppose à l'immobilité du musée parce qu'elle véhicule l'idée de la métamorphose. Comme les humains circulent habituellement librement dans le musée alors que les papillons sont épinglés dans des présentoirs vitrés, les médias impliqués par la mise en scène de cette vidéo fonctionnent comme les acteurs de la performance d'une stratégie de subversion du regard médiatique opérée par l'artiste.

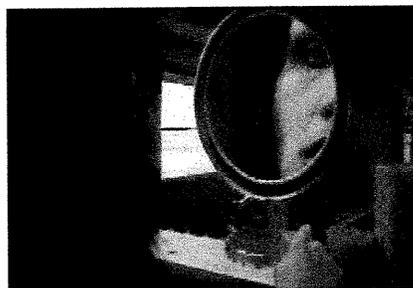


Fig. 2.11 Image fixe prise à 1:37

Dans la bande vidéo de la chanson intitulée *Man that you fear*, l'artiste exploite la notion de récit et de la déformation que l'histoire en fait. La vidéo se déroule d'une manière linéaire suivant l'évolution d'un rituel que nous allons

préciser plus loin. Il y a un jeu constant entre les esthétiques cinématographique et du documentaire historique en relation de concordance. Des filtres sont utilisés pour donner à certaines séquences des couleurs ternes alors que d'autres séquences sont en noir et blanc comme le montre bien l'image suivante :



Fig. 2.12 Image fixe prise à 2:30

L'apparence de cette image fixe appartient à l'esthétique du temps de la photographie en noir et blanc. Ce montage stylistique appelle une implication nostalgique du spectateur qui a l'impression de voir un documentaire historique, mais en même temps, les scènes de couleurs ternes rappellent qu'on leur présente la critique d'une problématique culturelle contemporaine. Le miroir de la figure 2.11 est un symbole du discours autobiographique. Sa fonction autoréférentielle est souvent présente dans les vidéos de Marilyn Manson. Le regard songeur de l'artiste qui regarde le résultat de son maquillage peut indiquer une réflexion de Warner sur son projet artistique. L'image de la figure 2.12 appartient à une séquence du récit qui y fait écho. La structure narrative de la vidéo est construite d'après un rituel de lapidation. Les participants viennent chercher l'artiste dans sa caravane, en lugubre fanfare, le cortège sort de la ville et la foule lui jette des pierres. La fanfare est une manifestation classique du nationalisme et le rituel propose une séparation entre les lieux du sacré et du profane (ELIADE 1965). La logique protestante veut que l'individu soit purifié par le fait d'avouer ses péchés. Comme le discours de Marilyn Manson ne comporte jamais de véritable confession¹¹, la lapidation est le seul moyen logique pour un corps social de purifier son « espace sacré ». La vidéo peut, en conséquence, être interprétée comme une parodie de la figure du bouc

¹¹ Comme l'explique Michael Renov (1996 : 79), la confession est un rituel impliquant un individu qui, en tant que représentant de l'autorité, requière l'aveu des fautes et accorde le pardon. Dans le cas d'une confession solitaire, l'aveu opère une modification du sujet pour obtenir le salut.

émissaire à travers un rituel appartenant au passé, mais qui se produit toujours dans la société contemporaine. Le propos de cette vidéo peut être mis en relation avec celui du documentaire de tournée que nous verrons plus tard. En effet, nous pouvons lire sur le dos de la pochette de la cassette : « [s]ociety has traditionally always tried to find scapegoats for all its problems. Well, here I am ». (NOTHING / INTERSCOPE 1998)



Fig. 2.13 Image fixe prise à 0:06

La figure 2.13, tirée du début de la vidéo correspondant à la chanson intitulée *Cryptorchid*, n'est visible que pour une fraction de seconde. Cette vidéo ne présente pas de structure narrative, mais plutôt une suite de courtes séquences qui ne semblent pas cohérentes au début. Nous pouvons reconnaître dans la figure 2.13 un cas typique d'un média qui présente sa matérialité, sa qualité formelle. L'impression recherchée est celle d'un documentaire scientifique qui date parce que toute la vidéo est en noir et blanc. On récupère le dispositif du récit documentaire de vulgarisation scientifique pour faire la critique de l'évolution de Warner en tant qu'artiste. Chaque séquence est complémentaire aux autres dans les thèmes, mais utilisent des techniques différentes. Leur utilisation n'est pas intertextuelle parce qu'il ne s'agit pas de faire référence aux documentaires scientifiques, mais de les utiliser en tant que genre dans le cadre d'un discours bien précis. L'incrustation spatiale est forte et constante parce que les séquences font jouer des images de différentes échelles de la perception, comme le montrent bien les images suivantes :

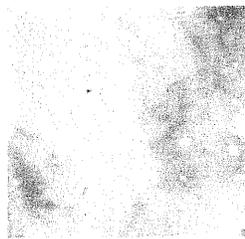


Fig. 2.14 Image fixe prise à 1:30 et Fig. 2.15 Image fixe prise à 2:06

La vidéo, jouant sur le thème du regard scientifique, joue aussi sur les thèmes de l'instrumentation et du regard technologique. La première image fixe présente une vue microscopique, celle d'une amibe, alors que la seconde présente une vue macroscopique (télescopique), celle d'une galaxie. Il s'agit donc d'un montage stylistique. Le spectateur demeure constamment aux aguets puisque chaque séquence propose un type de perception différente. C'est leur jeu qui permet de développer la signification de la vidéo malgré l'absence de structure narrative. La combinaison du regard technologique et du dispositif documentaire fonctionnent comme des commentaires sur la chanson dont le texte adresse la récupération d'une subjectivité en formation : « when the boy is still a worm » pour en contrôler l'évolution : « but when they get you ». Le récit de l'artiste se termine encore une fois par une rébellion et une subversion qu'il exprime dans le vers suivant : « the moon has now eclipsed the sun ».

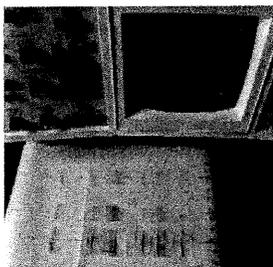


Fig. 2.16 Image fixe prise à 0:13

L'album suivant s'intitule *Omega and the mechanical animals*. Cet album porte notamment sur les thèmes du cyborg et des médias de masse. La première image fixe, ci-contre, est tirée de la bande vidéo de la chanson intitulée *Dope Show*. La vidéo raconte l'histoire de la capture d'un personnage qui subit un traitement pour qu'on puisse vendre son image. La figure 2.16 illustre le lien entre le regard médical, associé au contrôle, et le corps humain par des appareils dont le rôle est d'en mesurer les signes vitaux. L'appareil médical en question a pour fonction de prendre des mesures de divers signes vitaux du corps humain, qui sont affichés à un écran moniteur, et d'en conserver l'historique sur papier. L'appareil peut fonctionner avec sa propre autonomie pour effectuer des mesures sur n'importe quel patient, mais dans le cadre de la vidéo, il devient le symbole du contrôle opéré

par la critique et les institutions qui ont le pouvoir de contrôler les médias de masse, en particulier Hollywood. La relation entre ce média et la vidéo en est une de concordance parce que son utilisation vise à illustrer le propos de l'artiste. La vidéo utilise les techniques de mesure scientifique servant au diagnostic médical et la structure narrative qui la sous-tend relève des genres cinématographique et de la vidéo musicale narrative traditionnelle.

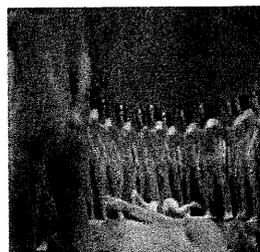


Fig. 2.17 Image fixe prise à 1:23 et **Fig. 2.18** Image fixe prise à 3:05

Les images fixes ci-contre ont un impact critique plus important parce qu'elles illustrent les effets pervers du capitalisme sur l'identité et l'individualité, compromise par le contrôle des moyens de communication et son caractère jetable qui dérive de la possibilité de reproduction à l'infini d'une image simplifiée de la personne. La première image, qui met en scène Manson relié par des fils à un appareillage de contrôle imaginaire et sur un plancher au carrelage typique des hôpitaux, appartient au thème du cyborg. Cette séquence est jouée par l'artiste comme s'il était drogué et impuissant devant ce qui lui arrive. La seconde met en scène une série de clones ou de mannequins desquels il devient difficile de distinguer l'original. Dans cette vidéo, la question de l'intermédialité se pose en termes d'incrustations hétérotropes de l'hôpital de l'usine. Le spectateur voit l'artiste subir une prise de contrôle par un appareillage médical et technologique qui fait le récit de la standardisation de l'individu par le capitalisme et la culture populaire de masse.

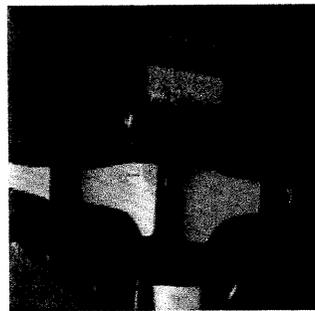


Fig. 2.19 Image fixe prise à 0:08 et Fig. 2.20 Image fixe prise à 4:28

Cette image fixe tirée de la bande vidéo intitulé *I don't like the drugs* met en scène l'artiste dans une position de crucifixion. La croix est faite d'un assemblage de postes de télévision. À la fin de la vidéo, la croix revient, faite d'un assemblage similaire, mais où chaque poste de télévision projette une partie du corps de l'artiste en donnant l'impression qu'il a été absorbé dans la croix. La structure narrative de cette vidéo raconte son absorption dans le média. Nous sommes simultanément spectateurs du récit qui sous-tend la vidéo et de celui émis par les postes de télévision. Ces derniers sont en relation de concordance avec la vidéo puisqu'ils participent au même narratif. L'utilisation de la croix comme figure est fondamentalement intertextuelle. Ce qui ne l'est pas, c'est qu'elle soit construite avec des écrans de télévision qui projettent un contenu narratif. Il s'agit d'une incrustation hétérotrope parce que l'utilisation faite de l'écran, en tant que bloc de construction, fait violence au symbole de la croix. Ici, l'artiste utilise les éléments médiatiques pour illustrer la récupération de son discours par les médias de masse. Il fait la critique du détournement de son projet artistique symbolisée par l'intervention du corps médical qui lui fait subir l'amputation d'un bras.



Fig. 2.21 Image fixe prise à 2:55 et Fig. 2.22 Image fixe prise à 3:12

Dans la même bande vidéo, nous voyons des séquences qui appartiennent à un type d'émission télévisuelle où des thèmes controversés sont présentés à un auditoire qui doit typiquement se révolter de la situation et où l'animateur vient commenter la situation d'un discours conservateur. Ici, les images fixes portent la mention *Mommy & Daddy : My Pimps* et *Pregnant With Television*. C'est un procédé de mise en abîme. La vidéo récupère le récit de ce genre d'émission qui subit un travestissement burlesque. L'effet comique relève d'une critique de la culture populaire américaine qui présente, lors de ces émissions télévisuelles, des thèmes souvent absurdes. La mise en abîme du genre par la femme enceinte est la performance de cette critique ayant pour but de montrer que la culture américaine nourrit les esprits de ses enfants avec des idées vides qui ne serviraient qu'au divertissement. Le récit habituel de ces émissions consiste à confronter des individus à leurs comportements inacceptables, puis l'animateur les aide à se réformer suite à une confession publique. Le rituel sert donc à la promotion de valeurs assurant la stabilité des institutions. Ces séquences sont en relation de complémentarité parce qu'elles ont leur propre structure narrative, malgré que le jeu avec l'utilisation de l'écran de télévision comme élément signifiant fasse écho à la croix. Il s'agit d'un montage stylistique des genres visuels de l'émission télévisée et de la vidéo musicale traditionnelle.

Les bandes vidéo de Marilyn Manson que nous avons analysées nous permettent de distinguer deux principales approches ou types de fonctionnement. La première fait une utilisation de divers types de médias dans une mise en scène utilisant la vidéo musicale traditionnelle comme principal dispositif, mais où chaque média évite l'intégration par la relative autonomie de son récit. Ils sont dans ce cas en relation de complémentarité et l'incrustation et de nature hétérotrope. La seconde approche consiste à utiliser plusieurs dispositifs qui, tout en conservant la possibilité de leur autonomie, participent à la narration d'une même voix et sont en relation de concordance. Le spectateur est appelé à réfléchir sur les valeurs présentées par les médias de la culture populaire dont il reconnaît le genre. Dans ce cas, l'incrustation est de nature temporelle et se fait par un montage stylistique entre le jeu intermédiatique et le genre télévisuel travesti.

2.2.2 Intermédialité et analyse de la subjectivité dans le documentaire de tournée

Le groupe profite de la tournée de l'album *Antichrist Superstar* pour produire une vidéocassette intitulé *Dead to the World; The Tour America Didn't Want You To See* (1998). Cette œuvre est présentée comme un documentaire et son dispositif est formé d'éléments qui relèvent de plusieurs genres et formes d'expression artistique dont le but est de faire participer le spectateur au vécu de l'artiste pendant la tournée.

Marilyn Manson est reconnu pour le sérieux de son implication dans toutes les étapes de ses productions artistiques et cette vidéo ne semble pas faire exception à la règle. Sa présence est constante. Lors des séquences qui montrent des groupes religieux rassemblés pour protester contre la tenue d'un spectacle dans leur ville, par exemple, on peut entendre la voix du chanteur qui commente en voix off. Bien que la vidéo se réclame d'abord du genre documentaire, elle comprend une multitude de séquences relevant soit de l'autobiographie, soit de l'autoportrait.

Il convient ici, avec Raymond Bellour, de se pencher sur la distinction entre l'autobiographie et l'autoportrait telle que mise en jeu par la vidéo. Dans son texte intitulé *Autoportraits* (BELLOUR 1988), l'auteur commence par relever la difficulté d'appliquer la définition littéraire de l'autobiographie au cinéma et à la vidéo et présente deux positions contraires. La première veut que l'autobiographie soit impossible au cinéma parce qu'elle ne respecte pas les paramètres de la définition qui sont respectivement la valeur de vérité, la valeur d'acte et la valeur d'identité (BELLOUR 1988 : 335). L'autre position veut que le dispositif autobiographique ne tienne pas tant à ces valeurs, mais plutôt au mode d'énonciation. L'utilisation de ce qui est appelé « la caméra subjective » en est un exemple. Bellour apporte une nuance en affirmant que l'autobiographie, au cinéma, reste malgré tout fragmentaire et subit un travestissement de la fiction trop évident pour que le film puisse fonctionner entièrement comme tel. D'un autre côté, la vidéo est un média qui permet d'arriver plus près du genre autobiographique, même si cette démarche demande la concession de se retrouver avec un « sujet intermittent » (BELLOUR 1988 : 338).

Il définit par la suite une distinction avec le genre de l'autoportrait vidéo qu'il distingue de l'autobiographie par l'absence de récit suivi, plus thématique que narratif et fonde sa cohérence sur un système qui tient du montage. L'autoportrait peut être produit au départ en tant qu'œuvre. Selon lui (BELLOUR 1988 : 344-346), la vidéo se prête mieux à l'autoportrait que le cinéma parce que l'image peut avoir une présence continue, parce que l'auteur a plus de facilité à introduire son corps dans l'image et parce que cette image est beaucoup plus facile à traiter et à transformer. La vidéo est un dispositif qui pervertit par définition la rhétorique de masse : elle est une mémoire à travers laquelle se constitue une individuation, une subjectivité.

L'auteur dégage ensuite cinq traits caractéristiques de l'autoportrait (BELLOUR 1988 : 342-343) dont nous allons utiliser les quatre premiers¹² pour notre analyse de la vidéo documentaire de Marilyn Manson. Bellour commence la définition dans les termes suivants :

L'autoportrait naît de l'oisiveté, du retrait, il est le « signe de la culpabilité de l'écriture dans une culture où la rhétorique ne tourne pas rond.¹³ » À l'écriture comme action, intervention, dialogue, il oppose l'écriture comme inaction, divagation, monologue. Il est une dérive solitaire de la rhétorique dont il pervertit l'héritage.

La vidéo de Marilyn Manson se pose en premier lieu en réponse aux critiques qui lui sont adressées en tant qu'artiste. Comme cette œuvre est produite dans le contexte des médias de masse et qu'elle vise à rejoindre le plus large marché possible, nous ne pourrions lui attribuer les qualités d'œuvre solitaire et de retraite qui sont la marque de la définition classique de l'autoportrait. De plus, la dimension sociale est bien vivante, à tous les égards et tout au long de sa durée. Bellour poursuit :

Le sujet de l'autoportrait est un sujet de type encyclopédique. Il opère un parcours des lieux (au sens propre et figuré) dont se constitue la culture et par lesquels il est ainsi constitué lui-même. Il est l'héritier du *Speculum* médiéval et de toutes les topiques des mnémotechniques rhétoriques. Ces topiques sont faites d'un ensemble de *lieux* dans lesquels passent des *images*. Les lieux sont

¹² Le cinquième caractère (transhistorique) appartient plus à l'autoportrait littéraire et convient moins bien à notre propos.

¹³ Les citations intégrées par Bellour dans la définition des caractères de l'autoportrait sont tirées de BEAUJOUR, Michel. 1980. *Miroirs d'encre*, Éditions du Seuil, « Poétique ».

permanents, les images provisoires. L'autoportrait, qui restreint à l'espace privé l'effet social de cette mnémotechnie rhétorique, « serait d'abord une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs »

Cette description convient tout à fait à la topique de la vidéo parce que Warner fonde son récit sur un parcours chronologique d'une tournée musicale. Les séquences forment une suite d'exploration de lieux parcourus. Les scènes présentées sont choisies de manière rigoureuse afin de présenter une image du groupe, plus particulièrement centrée sur le personnage de Marilyn Manson lui-même, de manière à construire une image de l'artiste. Comme au cinéma, le personnage se construit peu à peu et le spectateur peut suivre l'évolution du caractère qui s'élabore en partant d'une image symbolique jusqu'à ce qu'il devienne de plus en plus humain. Le dispositif du documentaire permet d'attribuer une valeur d'authenticité au parcours des lieux tout en faisant oublier au spectateur qu'il s'agit d'un autoportrait. La nature fictionnelle du dispositif est ainsi éclipsée au profit de son réalisme apparent.

L'autoportraitiste est le héros du livre posé comme absolu dans la quête d'une mémoire et d'une recherche de soi. Le livre devient ainsi à la fois une utopie (mais il n'en a pas la clôture, le caractère fermé), un corps (qui métamorphose en corps glorieux le corps de l'écrivain, en traitant un corpus dont ce corps participe) et un tombeau (que l'écrivain se construit pour connaître et transfigurer la mort). Ses modèles privilégiés sont Socrate et le Christ, saisis dans l'instant de leur mort.

L'artiste, dans la vidéo, relate les événements qui ont marqué la tournée et la narration qu'il fait contribue à la définition d'un soi. Par exemple, il affirme avoir commencé à croire en son projet artistique à partir du moment où ses parents en ont reconnu la validité. Mais au contraire d'un livre où l'autoportraitiste fait face à une forme de mort rituelle, la bande vidéo est produite en parallèle à l'album *Antichrist Superstar* qui est la seconde œuvre d'une trilogie. Le « corps », ou corpus complet de celle-ci s'achève plutôt avec l'album *Holy Wood* (NOTHING / INTERSCOPE : 2000), de l'affirmation même de l'artiste. Bellour poursuit son analyse (342-343) :

L'autoportrait, déterminé par ce qui est le plus personnel en soi, devient ainsi le livre de l'impersonnel. Il transforme le particulier en général, oscille entre une anthropologie et une thanatographie. Il s'apparente aux exercices spirituels et à la méditation religieuse dont la méditation cartésienne produira la version laïque.

En effet si l'autoportrait se veut un exercice d'exposition publique de ce que le soi relève de plus intime, il est inévitable qu'une part de fiction s'immisce dans la narration faite par un auteur. Dans le cas qui nous occupe, la construction de Marilyn Manson en tant que personnage est évidente et la vidéo ne peut échapper à la fiction. Bellour semble poser la nature impersonnelle de cette exposition intime de l'intérieur de l'autoportraitiste, comme s'il s'agissait d'une forme d'effet secondaire inhérent au genre. Mais *Dead to the world* appartient au discours et fait partie d'un projet artistique bien déterminé. Le spectateur, s'il adopte un regard critique, ne peut s'empêcher de douter à tout moment de l'authenticité à laquelle semble nous convier le ton de confession adopté par l'artiste dans sa narration. Jusqu'au choix des séquences présentées qui, ayant été sélectionnées par un processus de montage rigoureux, ne laisse pas de place à l'accident et fait preuve de trop de cohérence. En ce sens, la vidéo appartient plus au genre cinématographique qu'à la confession d'un documentaire.

La vidéo documentaire appartient donc en partie au genre de l'autoportrait et d'autres genres stylistiques font partie de l'œuvre, lui conférant ainsi un caractère d'intermédialité. Les critères qui nous ont servi plus tôt pour l'analyse du corpus vidéo musical peuvent aussi nous être utiles pour comprendre le fonctionnement de l'intermédialité et de la subjectivité dans la bande vidéo « documentaire » intitulée : *Dead to the world*. (NOTHING / INTERSCOPE 1996)



Fig. 2.23 Image fixe prise à 2:36

La bande vidéo commence par une mise en scène de séquences intercalées de prêcheurs avec le début d'un spectacle de Marilyn Manson. La suite de courtes

séquences de prêche, de divers personnes venues protester crée un effet de tension propre aux rassemblements religieux. On entend le discours d'un prêcheur alors que Marilyn Manson s'avance en descendant d'un escalier sur la scène devant un vitrail portant l'image de la crucifixion et on entend, avant la chanson *Angel with the scabbed wings* :

And what are you listening to? A heart filled with hatred, a heart filled with unforgiveness, a heart filled with confusion. Confused about his sexuality, confused about his destiny in life. My friends : confused about his purpose.

Il s'agit ici d'une sorte de dialogue entre le reportage journalistique où des gens viennent protester avec l'apparition sur scène de l'artiste. La relation entre les divers genres médiatiques ont tout d'abord l'apparence d'une relation de compétition, les discours de protestation s'adressant à la personne même que la vidéo se propose de présenter. Mais en fait, il s'agit plus d'une relation de conformité puisque ces discours sont utilisés comme citation et servent d'argument de base pour fonder le mythe de l'antéchrist dont l'artiste se sert pour construire son personnage. Les techniques utilisées comprennent le reportage journalistique, avec des techniques de montage de plus longue durée appartenant au genre du documentaire et l'apparition de l'artiste sur scène est toute théâtrale. Chaque élément médiatique conserve son autonomie puisque le résultat de leur mélange prend la forme d'un dialogue.

L'utilisation de ces séquences, dans ce cas précis, a pour effet de préparer la réceptivité du spectateur en faisant monter le niveau de tension. La sélection opérée lors du montage n'est pas un effet d'intertextualité puisque le discours original fonctionne dans un contexte qui n'en utilise pas la signification pour ajouter à un discours, mais pour en subvertir l'intention. En fait, il s'agit plus d'une utilisation perversie du discours de prêche. L'artiste affirme d'ailleurs que la stratégie de son projet artistique consiste à s'infiltrer dans les discours de ces institutions dominantes et de les faire jouer sinon contre elles même, au moins à son avantage. C'est avec ce type de raisonnement qu'il est possible d'affirmer que le projet artistique de Marilyn Manson utilise une stratégie discursive d'un type similaire à celle employée par Jacques Derrida dans son projet de déconstruction

avec le langage. Mais dans ce cas précis, il ne s'agit pas de déconstruire des concepts philosophiques en faisant jouer la langue contre elle-même : les séquences montrant l'activisme religieux dans son plus pur état de fanatisme aveugle sert en fait à prouver la thèse de Warner voulant que les institutions chrétiennes américaines dont il fait la critique font la promotion de l'ignorance pour leur propre profit. En ce sens, les séquences sont comme les termes d'un autre discours, et l'introduction de ce « documentaire » forme une sorte de phrase qui émerge de l'ensemble. C'est un cas clair d'intermédialité parce que le jeu des différentes sources médiatiques crée un surplus de sens qui n'est pas un effet accidentel, mais recherché. Ce jeu prend la forme d'une forte incrustation spatiale parce que le montage suggère que les discours rapportés se sont produits de manière simultanée, ou à tout le moins, que les protestations filmées se sont poursuivies lors du spectacle sur le modèle ironiquement renversé de la cité contre l'extérieur avec les murs de la salle de spectacle tenant lieu des murs d'enceinte. Le montage est de nature stylistique et l'opposition des discours crée un clivage qui empêche toute apparence d'intégration.

Après les premiers extraits, Manson explique le but de sa vidéo. L'artiste explique que les médias cherchent à nuire à son projet critique en déformant ses propos et que les fondamentalistes religieux inventent des sornettes à son sujet afin de l'ostraciser. La vidéo aurait comme but de redresser les faits en présentant aux gens une perception plus objective de ce qui se produit réellement pendant les spectacle de la formation musicale. On fait des interview de plusieurs personnes en leur demandant ce qu'ils croient savoir de lui. Sur un ton de confession, Manson commente le projet et les réactions de certaines personnes appartenant aux groupes de fondamentalistes religieux. L'image fixe qui suit ne dure que quelques instants, mais la mise en scène d'après laquelle elle opère est l'expression du jeu intermédiatique dont les tensions sont à l'œuvre tout au long de la vidéo :

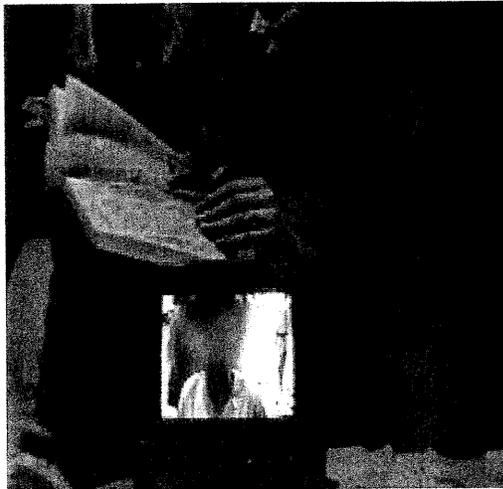


Fig. 2.24 Image fixe prise à 5:12

Ici, nous sommes en présence de trois genres médiatiques clairement définis : le reportage journalistique télévisuel, la littérature religieuse et le théâtre. Le premier genre présente le discours de protestation chrétien bien pensant à travers le témoignage d'une personne dont le visage, de manière ironique, est censuré. Le discours biblique est présent dans le livre que tient la jeune fille qui, dans la mise en scène, en déchire les pages. Il y a, entre le discours de la personne qui proteste et le livre, une relation de concordance qui est placée en compétition avec le jeu mis en scène. Leur utilisation n'est pas intertextuelle parce qu'on peut clairement entendre le discours de la personne qui proteste et la réponse de la jeune fille est aussi claire. Les deux discours fonctionnent de manière autonome, mais leur incrustation hétérotrope et temporelle apporte un sens nouveau tel que voulu par l'artiste. Il s'agit bien sûr d'un montage ontologique en même temps que stylistique. Les dispositifs mis en présence ont ceci de particulier qu'ils impliquent simultanément le spectateur selon qu'il porte son regard sur un élément particulier ou s'il en considère la mise en scène générale. La mise en scène intermédiatique fait le récit des rapports entre l'artiste et les médias, représentés par la télévision, et la critique de la société qu'il entend faire avec la jeune fille qui déchire les pages d'une bible, métaphore d'une révolte contre l'endoctrinement religieux.



Fig. 2.25a-c Images fixes prises vers 25:30

Les images ci-contre montrent une utilisation ludique de Warner qui fait l'expérience de différentes manières de se filmer lui-même. Dans la bande vidéo, cette séquence est un prélude à la description d'une visite chez une prostituée qui avait, selon l'artiste, un bol rempli de pilules. Manson, en même temps qu'il change la manière de se filmer, dit : « ...negative, positive, negative... » C'est non seulement signifiant sur le point de vue de son image, mais aussi de son discours et identité. La première image fixe ressemble et fait simulation du négatif en photographie ou au cinéma. La seconde est une image de la vidéo traditionnelle. La troisième fait la simulation d'un processus habituellement utilisé en informatique qu'on appelle la « pixélisation ». La chanson qui suit la séquence, *Apple of Sodom*, fait d'ailleurs une réflexion sur le for intérieur d'une personne qui veut se noyer dans l'inconscience après avoir trouvé que son intérieur est « pourri ». Les paroles de la chanson contiennent à ce propos les vers suivants : « ...the center of fruit is late... », puis : « ...I've got something you can never reach... ». Alors que la première phrase renvoie à l'image négative du soi, la seconde est une affirmation de courage : le chanteur déclare qu'il lui reste quelque chose de beau qu'on ne peut lui voler. C'est un écho à la précédente alternance entre le positif et négatif dont est composée la même personne, selon le point de vue. Les trois images que nous avons extraites de Warner qui se filme lui-même appartiennent au genre de la photographie numérique. Les filtres utilisés dans la séquence sont typiques du cinéma et de l'infographie, alors qu'ils sont rarement utilisés en vidéo. Leur utilisation n'est pas intertextuelle parce qu'on peut très bien distinguer le visage de l'artiste qui applique les filtres en direct et que les effets trouvent un écho dans les paroles de la chanson qui suit immédiatement la séquence. La séquence fait partie d'un montage stylistique faisant une utilisation

des genres visuels de la cinématographie, de la vidéo et de l'infographie. La séquence du jeu ludique avec les filtres s'oppose à l'intégration au reste de la bande vidéo parce qu'elle n'apparaît qu'une seule fois de manière à faire contraste avec l'atmosphère générale des autres séquences. Ce jeu a la particularité de faire réfléchir sur la dualité et le conflit interne des subjectivités et son apparition autant ponctuelle qu'inattendue dans la narration crée chez le spectateur un effet de choc.

Nous avons vu dans ce chapitre que nombre des bandes vidéo de type musical, dans l'œuvre de Marilyn Manson, présentent des interactions intermédiatiques et parodiques pertinentes qui sont cohérente avec le projet artistique de l'artiste. Elles font notamment partie de son discours en tant que critique du rôle des médias dans la construction de l'identité et de la subjectivité. Le soi de l'artiste, comme nous avons pu le constater jusqu'à maintenant dans l'analyse de l'œuvre, possède une certaine cohérence dans son discours, mais est fondé sur l'instabilité d'une opposition conceptuelle entre beauté et laideur qui n'est jamais présentée comme fixée ou stabilisée. À ce sujet, Cubitt fait remarquer que, dans la vidéo contemporaine (1993 : 70) :

...personality, individuality, identity present themselves in the modern period not as solutions to the riddle of origin, but as themselves multiply fragmented, unstill and unhappy, perhaps better characterized as processes rather than things.

L'œuvre vidéographique de Marilyn Manson s'inscrit dans ce que Marita Sturken appelle la mémoire culturelle. L'auteure explique le concept en ces termes : « cultural processes that stand outside official history and mainstream culture yet have served as a catharsis for healing... » (1996 : 1-2) C'est ce que nous allons voir dans le chapitre qui suit à travers l'étude des textes de certaines de ses chansons et de son livre autobiographique.

Chapitre 3

SUBJECTIVITÉ ET PARODIE DANS « L'AUTOBIOGRAPHIE » DE MARILYN MANSON

Dans ce chapitre, nous allons voir de manière plus détaillée comment le concept de l'identité, pour notre propos, doit être remplacé par celui des subjectivités. Nous allons par la suite montrer quelques modèles du soi et présenter les théories contemporaines de la formation de la subjectivité utiles à notre démarche dans l'analyse du discours autobiographique. La deuxième partie du présent chapitre est consacrée à l'étude de la formation de la subjectivité dans le discours autobiographique écrit de l'œuvre de Marilyn Manson et l'étude des thèmes qui s'y rattachent. Le corpus comprend d'abord une sélection et une analyse sommaire de textes de certaines de ses chansons. L'autobiographie intitulée *the long hard road out of hell* (MANSON et STRAUSS : 1998) fera par la suite l'objet d'une analyse plus approfondie.

3.1 IDENTITÉ ET SUBJECTIVITÉ DANS LES PRATIQUES AUTOBIOGRAPHIQUES CONTEMPORAINES

La formation du soi se construit lors d'un processus complexe de définition qui est élaborée par des rituels de socialisation ainsi que par les relations entre l'individu et les autres. Dans la pensée moderniste essentialiste, l'identité est souvent posée comme le présupposé fixe et absolu du soi (FIGUEROA-SARRIERA 1994 : 43). Ce concept dépend de la forte capacité d'un corps social de créer des référents stables comme la tradition, les institutions comme la famille nucléaire ou l'appartenance familiale à une corporation professionnelle par exemple. La réalité sociale qui est vécue par les individus appartenant aux sociétés hautement industrialisées de la période moderne contemporaine voit ces conditions changer de manière dramatique, ce qui crée un nouveau type de discours. Le

modèle du soi fondé sur une structure centrale forte, le corps biologique et l'âme est remplacée par un modèle de type adaptatif cette fois fondé sur une corporéité aux frontières poreuses, l'extension du corps par l'efficace et la conscience. Comme le souligne Turkle (1995 : 255), chaque époque a sa propre manière de définir ce qui constitue l'équilibre psychologique. Dans le cadre des théories postmodernes, et plus particulièrement à partir des années quatre-vingt, le concept d'identité centrale fait place au concept du soi comme réseau abstrait des diverses subjectivités. Les théories poststructuralistes et postmodernes ont remis en question de manière efficace la notion essentialiste de l'identité (McGUIGAN 1999 : 103), notamment à travers le questionnement de la validité de l'identité genrée et de l'appartenance aux communautés imaginaires telles que la nation. La possibilité de construire sa propre subjectivité confère aux sujets la possibilité d'une certaine mobilité opérationnelle. La sphère sociale subit une mise en cause des dichotomies identitaires modernes comme l'identité sexuelle. Les rôles sexuels genrés ne tiennent par conséquent plus en tant qu'autorités valides stables.

3.1.1 Remplacement du concept d'identité par les subjectivités.

Les œuvres appartenant aux courants de pensée dits « postmodernes » présentent de nouvelles formes de construction du soi relationnel. Paul John Eakin montre comment le genre autobiographique, qui a longtemps fait la promotion du mythe de l'autonomie, fait de plus en plus la démonstration que la formation du soi passe par des relations avec autrui (1999 : 43). La reconnaissance sociale ne passe plus seulement par la cohérence de l'individu, mais aussi par sa capacité de s'adapter et de bien répondre aux circonstances. En effet, selon David Holmes (1997 : 26), l'apparition des cultures transnationales et le capitalisme mondialisant amènent l'individu à vivre une expérience plus abstraite de la culture et de la subjectivité. Un indice clair du glissement de l'identité vers la subjectivité plurielle s'exprime par un affaiblissement du contrôle politique du soi par la culture locale au profit de l'apparente possibilité de faire des choix libres parmi les possibilités offertes par la culture globale. Comme le souligne Turkle (1995 : 261) : « [w]hen

identity was defined as unitary and solid it was relatively easy to recognize and censure deviation from a norm. » Cet affaiblissement du pouvoir politique local se produit notamment sur deux plans. Nous sommes d'abord témoins d'une désintégration des traditions communautaires et institutionnelles (HOLMES 1997 : 34). Le second plan vient de l'instabilité des paramètres de base de l'existence. Lorsque des événements internationaux en viennent à influencer profondément les conditions culturelles locales habituelles, il devient de plus en plus difficile de construire une identité rassurante (par sa prévisibilité), cohérente et unitaire fondée sur la proximité géographique et la tradition (McGUIGAN 1999 : 97). La sphère sociale n'étant plus en mesure, à cause de la perte de sa cohérence et de sa fragmentation, d'assurer simultanément dans toutes ses sphères la légitimité d'une même identité centrale (HOLMES : 37), la reconnaissance sociale du soi de l'individu se fait de manière spécifique au contexte. Ces conditions, selon notre propos, sont productrices pour le soi de l'individu d'un réseau d'éléments dont le rôle de chacun consiste à s'adapter à chaque situation de manière de plus en plus autonomes. Pour Erikson, le jeu est un processus d'apprentissage et un effort de l'individu pour se construire une identité (TURKLE 1995 : 184), la proposition voulant que l'identité d'un individu soit construite par un processus appris est généralement acceptée par la communauté scientifique. Ce qui est particulier au contexte contemporain, c'est que les cultures occidentales capitalistes proposent à l'individu des images fracturées et distributives des rôles identitaires (TURKLE 1995 : 178, 180). Cela remet fortement en question la validité d'une identité essentialiste puisque les politiques identitaires proposés par ces types de société n'ont plus la capacité d'en faire efficacement ni la promotion ni la défense.

3.1.2 Le soi de consommation

Il est souvent question, dans les textes de la littérature contemporaine, d'une culture de la simulation ou d'une culture du virtuel parce que les produits commercialisés de la technoscience font maintenant partie intégrante de notre quotidien et jouent un rôle de plus en plus important dans la définition du soi. La

commodification de l'identité et de la subjectivité est une des principales caractéristiques de la culture dite « postmoderne ». Comme nous l'avons vu précédemment, dans les sociétés de consommation dont l'industrialisation est avancée, les individus sont poussés par la culture capitaliste à exprimer leur subjectivité à travers l'achat de biens matériels. Nous pouvons, selon Holmes (1997 : 33) retracer l'origine de ce glissement des politiques identitaires à la période de la Deuxième guerre mondiale, où la production de la culture populaire pour les masses a servi à privatiser la production du sens culturel. En ce sens, Cubitt fait remarquer que : « ...when brand loyalties are as important for identity as nationality, the schizophrenia of dual and multiple allegiances returns... » (1998 : 77). La société de consommation propose à l'individu d'effectuer la construction psychologique du soi passe par les choix effectués par consommation (1998 : 80) :

The consuming subject of the modeled playworld, by contrast, is invited to move in search of identity through the data-cloud of consumer preferences and malleable lifestyle choices.

McGuigan se penche sur les caractéristiques matérielle qui participent à l'identification de l'individu. Il donne l'exemple des vêtements, dont aucun ne peut être porté seul, mais doit faire partie d'une combinaison de plusieurs pièces. Ainsi, l'expression de ces traits d'identification ne sont jamais fixes, mais sujets à changement selon le groupe identitaire dans lequel un individu exprime une des potentialités de sa subjectivité (1999 : 88). L'auteur compare ce type de comportement à la description que fait Haraway des politiques identitaires liées à la figure du cyborg. Ce modèle du soi prend comme caractéristiques d'être indéterminé (il n'y a pas d'identité prédéterminée), multivalent (a le potentiel de prendre plusieurs états) et transformable. McGuigan parle de cette politique identitaire en termes de « nouvelles solidarités ». Il explique aussi qu'elles fonctionnent, au niveau de l'individu, en reproduisant au départ certaines stratégies inspirées des politiques identitaires dominantes dans le particulier en fonction des différentes situations sociales auxquelles l'individu est confronté (1999 : 87) pour adopter à la longue une stratégie graduellement plus démocratique. Les groupes sociaux se forment avec une nouvelle dynamique : celle des communautés d'intérêt.

Ce modèle d'évolution sociale n'est juste que dans la mesure où il demeure considérée avec un regard critique tenant compte des contraintes politiques, économiques et institutionnelles. Si la subjectivité individuelle est maintenant le résultat d'une configuration de choix faits parmi les possibilités de consommation offertes, les pressions sociales demeurent et le processus n'est souvent démocratique qu'en apparence.

3.1.3 Structures du soi

Le réseau de subjectivité plurielle tient son existence à la structure qui lui donne forme, c'est à dire le soi individuel, mais cette structure ne peut plus être considérée comme confinée dans ses frontières au corps biologique. Puisque le terme [existence] signifie dans son étymologie « être hors », il est possible d'affirmer que le lieu d'existence de la subjectivité plurielle s'étend dans les actions du soi qui sont en relation avec l'environnement auquel il s'adapte grâce à une subjectivité contextuelle. La signification de l'identité, selon McGuigan, n'existe d'ailleurs jamais qu'en fonction d'une altérité (1999 : 83). La subjectivité est par conséquent formé par un système ouvert dont les limites sont poreuses. L'inverse fonctionne aussi : la subjectivité plurielle est fondée sur les interactions entre le soi et l'environnement qui participe de manière active à sa formation. Cela amène la notion d'efficace (*agency*), c'est à dire que les conséquences de l'action ou du pouvoir d'un individu sont les nouvelles frontières de sa subjectivité. Cette dilution du territoire identitaire avec l'environnement remet en question la validité du corps biologique ou du concept de l'âme comme point central défini. L'âme, ou *animá*, signifie d'ailleurs mouvement. Dans la définition du soi par composé par le jeu des potentialités de sa subjectivité, il n'est plus question d'un fluide spirituel, mais de multiples flux d'information. En ce sens, la corporéité passe aussi du concret à l'abstrait. Le nouveau concept de corporéité devient le « corps virtuel ». C'est maintenant l'abstrait, ou l'information, qui devient la mesure culturelle du concret parce que l'individu voit la réflexion de son image et se construit à travers les nouveaux médias de l'information et des communications. Dans ces conditions, le

fait d'affirmer que la réalité virtuelle s'arrête à la surface de l'écran n'a plus de sens parce que le virtuel a fait l'acquisition de sa propre réalité en tant que virtuel (LÉVY 1998). Le concept de corporéité fixe, matérielle et délimitée ne fonctionne plus dans les nouveaux modèles du soi. Il doit être remplacé par un concept de mouvement, l'efficace (*agency*), qui exerce l'expression et l'existence du sujet. C'est pourquoi nous pouvons poser les artefacts humains comme faisant partie de la **corporéité étendue** du sujet postmoderne.

Un autre type de structure du soi, qui s'appuie sur la corporéité étendue, considère la possibilité d'une présence simultanée dans plusieurs lieux grâce à l'efficace qui s'exprime à travers les nouveaux médias de l'information et des communications. Nous pouvons parler dans ce cas, avec Turkle (1995 : 13), de présence distribuée, mais aussi par conséquent de **subjectivité distributive**. Le soi devient ainsi la somme des diverses présences et téléprésences à travers lesquelles peuvent s'exprimer en même temps une variété de présences subjectives qui seraient autrement incompatibles en un même lieu. Du point de vue social, James et Carkeek¹, proposent trois types d'intégration du soi. Il s'agit premièrement du cas où les individus entrent en relation avec l'impression de présence (« Face to face integration »). Le second type décrit un acte relationnel qui se produit à travers les agissements de représentants, d'intermédiaires ou d'efficace (« Agency-extended integration »). Le troisième type d'intégration se produit quand l'acte relationnel est libre des contraintes corporelles (« Disembodied-extended integration »). L'interaction qui se produit à travers les écrans passe tranquillement d'une utilisation des machines en tant qu'outils qui ont pour fonction de calculer (modernisme) à une interaction avec des communautés d'internautes avec lesquels il est possible de communiquer, d'échanger des idées et de construire une subjectivité plurielle. Dans le second cas, la machine a pour fonction de simuler (postmodernisme). La citation qui suit, bien qu'utopique, illustre cette idée (TURKLE 1995 : 21) :

¹ Tiré de JONES, Steven G. 1995. « Understanding Community in the Information Age » in Steven G. JONES (Éditeur), *CyberSociety : Computer-Mediated Communication and Community*, London, Sage, p. 10-35.

Our new technologically enmeshed relationships oblige us to ask to what extent we ourselves have become cyborgs, transgressive mixtures of biology, technology and code.

Cette habitude se reflète aussi dans une nouvelle forme de consommation des médias de culture populaire. Les individus, au lieu de se limiter à la consommation d'œuvres culturelles avec lesquelles ils peuvent s'identifier, y tirent maintenant de plus en plus les éléments constitutifs de leur subjectivité. La formation des éléments constitutifs d'une personne devient alors une question d'assemblage. Les comportements appris, les systèmes de valeurs ainsi que les codes d'identification sociale subissent une standardisation agressive de la part des nouvelles institutions et industries capitalistes. La promotion de la consommation de produits aux fins d'identification fait d'ailleurs l'objet du discours critique de Marilyn Manson, ce que nous verrons plus loin à travers l'analyse du texte de certaines de ses chansons ainsi que dans son discours autobiographique.

3.1.4 Esthétiques et imaginaires du soi

L'imaginaire du soi, dans les théories contemporaines des subjectivités, est souvent fortement inspiré par la figure du cyborg. Hybridation de l'humain et de la technoscience, le cyborg se définit par l'utilisation de cinq principales catégories de cybernétisation : « restauratrices, normalisatrices, re-constructives, expansives et dégressives » (FIGUEROA-SARRIERA 1994 : 43). Le cyborg est la figure par excellence du soi postmoderne, puisque : « [d]e là émergent des subjectivités qui n'ont pas peur de leurs identités constamment partielles et contradictoires » (FIGUEROA-SARRIERA 1994 : 47). Il est possible de voir les processus de cybernétisation comme une forme d'« impérialisme du rationalisme expérimental » qui fonde son pouvoir politique sur le discours de la technoscience. Mais la stratégie rhétorique employée par les usagers mêmes des produits de consommation de ces technologies en font souvent un emploi subversif par rapport aux institutions modernes qui vont dans le sens d'une réaffirmation de la démocratie. L'imaginaire lié aux technosciences est toutefois toujours empreint du motif du pouvoir de

transformation de la technologie sur la subjectivité (McGUIGAN 1999 : 81). Ainsi, l'imaginaire associé à la figure du cyborg et le mythe du réseau des réseaux produit le concept de la subjectivité en réseau². Ce concept est fondé par une construction fonctionnelle suivant une logique similaire au concept de communauté imaginaire.

3.2 SUBJECTIVITÉ ET PARODIE DANS L'ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE DE MARILYN MANSON

Le nom d'un groupe musical peut être considéré comme la marque première de son identité artistique parce qu'il est l'élément le plus fréquemment utilisé pour y faire référence. La formation comptant Brian Warner comme chanteur s'appelle d'abord « Marilyn Manson and the Spooky Kids ». Les membres du groupe portent des pseudonymes qui sont formés de la combinaison des prénoms de starlettes hollywoodiennes avec des noms de famille de tueurs en série. Par exemple, le musicien portant le nom d'artiste Ginger Fish est composé du prénom de Ginger Rogers, danseuse et actrice célèbre aux États-Unis, et le nom de famille d'Albert Fish, un vieil homme qui s'est fait connaître pour avoir tué puis mangé des enfants. Marilyn Manson est construit de la même façon, portant le prénom de Marilyn Monroe et le nom de famille de Charles Manson. L'artiste est d'ailleurs décrit comme « the lovably repulsive Marilyn Manson » (A.1.26). Le choix de cette construction particulière du nom d'artiste est révélateur sur plusieurs plans. Nous pouvons d'abord interpréter cette construction comme faisant partie d'un thème puisque tous les membres du groupe ont un pseudonyme construit de la même manière. Le prénom est porteur d'un symbole de beauté alors que le nom de famille est choisi en fonction du symbole de laideur. Il s'agit d'une affirmation de la présence d'une dualité interne affichant les contradictions inhérentes à chacun. Les noms des membres du groupe sont choisis parmi les personnalités de la culture de consommation de masse américaine, choix effectué selon les modes de configuration du soi de consommation. L'artifice peut paraître ludique. En effet, comme Warner le dit lui-même (A.1.10) : « I am interested in doing anything that's actually acting, 'cause people always want me to play myself ». L'artiste montre

² En anglais : *networked subjectivity* (McMAHAN 1999 : 153).

comment la célébrité est une condition que peuvent atteindre autant les individus remarquables par leurs qualités que ceux qui sont notoirement détestés et montre que les forces de haine sont un vecteur médiatique aussi puissant que les forces d'admiration.

3.2.1 Analyse thématique sommaire du texte de quelques chansons de Marilyn Manson

Warner écrit les textes de ses chansons d'un style et un propos qui rappellent la poésie des décadents³. Les premières productions de l'artiste ont d'ailleurs été de la poésie et ses premières performances en étaient la lecture ainsi que la performance dans des bars et cafés. Son style d'écriture, forte en imagerie provocatrice, fait une utilisation de procédés stylistiques tels que la métaphore et l'allitération. La personnification est l'un des procédés de style utilisés par l'artiste comme stratégie discursive qui fait jouer le fonctionnement de la subjectivité.

Le projet critique principal de l'album intitulé *Portrait of an American family* consiste à remettre en question l'image et la validité des valeurs apparentes de la société américaine. L'environnement familial est un lieu de départ pour son exploration des problématiques sociales et identitaires. Les deux groupes sociaux dont il y est le plus souvent question sont premièrement la classe ouvrière blanche pauvre (white trash) et deuxièmement de la culture religieuse fanatique, comme l'illustre cet extrait de la chanson intitulée *Cake and Sodomy* : « Bible-belt round anglo waste / putting sinners in their place [...] white trash get down on your knees ». Dans cet extrait, il est question de la région géographique des États-Unis qui est connue sous le nom de *bible belt*, ou bastion du fondamentalisme religieux, région caractérisée par la force particulière des institutions chrétiennes protestantes qui se trouvent dans ces états du sud et du *Middle West* des États-Unis. Warner fait une association entre le puritanisme apparent de leur discours et le côté caché de leur vie où ils commettent les péchés contre lesquels ils protestent en public. Les deux principaux groupes décrits, les protestants et la classe ouvrière blanche

pauvre, sont posés en tant que collectivités relativement autonomes. Un discours distinct, mais complémentaire, est tenu sur chacun. Marilyn Manson reproche aux fondamentalistes d'être de véritables hypocrites ayant des comportements malsains dans leur vie privée, puis de montrer une fausse apparence de sainteté en public et de représenter une force politique responsable de la censure. Il leur reproche ainsi de faire la promotion du manque de jugement critique à travers un endoctrinement aveugle. Cette idée se retrouve dans les paroles de la chanson intitulée *Cake and Sodomy*, où on peut lire le vers suivant : « who said god was ever clean? ». La chanson intitulée « Dogma » adresse plus directement cette question :

Burn the witches, burn the witches
 Don't take time to sew your stitches [...]
 Good is the thing that you favor, evil is your sour flavor
 You cannot sedate all the things you hate [...]
 I don't need your hate, I decide my fate

Nous pouvons voir, à la lecture de cet extrait, que l'artiste crée par son discours les éléments de définition d'un groupe identitaire contre lequel il se pose clairement en opposition. Un autre thème, celui du masque, est présent sous la forme de la perte d'innocence et à travers la peur qu'ont les parents de leurs enfants une fois qu'il sont devenus grands, comme s'ils avaient créé des monstres. La chanson intitulée *Organ Grinder* en traite avec les vers suivants : « I wear this [...] mask because you cannot handle me [...] Here is my real head ». Le fait de grandir est présenté comme l'acquisition de la capacité de cacher sa vraie nature. L'artiste se présente comme celui qui révèle la sienne au grand jour. À cet effet, Eakin (1999 : 87) propose que le discours autobiographique, lorsque les rapports avec l'entourage ont été traumatiques lors de l'enfance, a une fonction de mémoire qui ne relève pas de la piété familiale, mais de la divulgation. Il s'agit de révéler au grand jour les torts commis contre l'individu dans un processus cathartique. Dans cet album les vers peuvent prendre plusieurs voix selon chaque chanson. L'artiste utilise le procédé de style de personnification afin de faire la performance discursive d'une subjectivité. Cette dernière peut être, selon le cas, soit les parents, les chrétiens

³ Les poètes dits « décadents » comprennent par exemple Baudelaire, Verlaine et Oscar Wilde. Leur propos a comme principale caractéristique d'être « ...l'extrême et le pur produit d'une civilisation se représente trahi et abandonné par elle... » (CITTI : 1997)

fanatiques ou les membres de la classe ouvrière blanche pauvre par exemple. Il utilise aussi parfois des objets qui font la médiation d'un phénomène social ou d'un discours précis. Dans la chanson *Get Your Gun*, le chanteur prend la voix d'un magnétoscope VHS : « *I am the VHS / Record me with your fist* ». Dans ce cas précis, il est possible d'interpréter cette personnification comme une critique des médias qui font la promotion de valeurs contraires au profit individuel et ne servent en réalité que les institutions qui en tirent un avantage. La violence exprimée dans le texte peut aussi faire écho aux valeurs agressives mises de l'avant par la *National Rifle Association (NRA)*, l'un des groupes de lobby les plus puissants des États-Unis, qui défend entre autres le droit du citoyen de posséder des armes pour pouvoir se défendre. La principale motivation de la *NRA* est en fait la commercialisation et la libre vente des armes au profit des manufacturiers. Les discours d'endoctrinement, combinés à leur médiatisation, font l'objet par exemple des vers suivants tirés de la chanson *Get Your Gun* : « *Pseudo-morals work real well / on the talk-shows for the weak* ». Ce mouvement de protestation vise à permettre à l'individu une plus grande liberté et la possibilité d'autodétermination du soi. Le thème de la classe sociale ouvrière pauvre est une critique faite par l'artiste de l'environnement où il a grandi, c'est à dire les quartiers de classes pauvre et moyenne de l'Ohio et de la Floride. Il puise l'inspiration des figures de son entourage pour montrer comment fonctionnent les modèles de rôles et individus de référence de son entourage en faisant la caricature de ces derniers. Le processus de construction psychologique qui prend forme dans cet album est foncièrement adolescent. L'individu questionne l'autorité parentale, les valeurs spirituelles et tente de se construire autrement. C'est un processus de différenciation.

L'album suivant, *Antichrist Superstar*, fait une critique du nationalisme américain en le comparant aux régimes fascistes comme l'Allemagne nazie. La voix utilisée dans les textes fait souvent la performance de son opinion des discours hégémoniques dominants dont il fait la critique. On peut ainsi lire les vers suivants dans le texte de la chanson intitulée *Irresponsible Hate Anthem* :

I am so all-american, I'd sell you suicide
 I am totalitarian, I've got abortion in my eyes [...]
 I am the animal that will not be himself

Le thème des apparences trompeuses est repris dans la chanson intitulée *The Beautiful People*. Cette fois, il est question des valeurs religieuses, mais aussi de l'idée de réussite sociale véhiculée par le discours politique nationaliste. Les vers suivants en sont une bonne illustration : « the beautiful people, the beautiful people / it's all relative to the size of your steeple » et « Hey you, what do you see? / something beautiful, something free? ». Ce sont des propositions évidemment fort ironiques. La critique de Warner consiste à dire que la vérité des valeurs sociales et religieuses dépend de la force politique de l'institution qui y est représentée par le clocher d'église (*steeple*). Un autre type de subjectivité fonctionne dans le texte des chansons intitulées *Little Horn* et *Criptorchild*. Dans la première chanson, nous pouvons lire les vers suivants : « out of the bottomless pit comes the little horn / "little horn is born" / the world spreads its legs for another star ». Ce texte propose le symbole de la corne comme trait d'une subjectivité. La corne, chez les animaux, sert à plusieurs fins. Elle peut être un outil de défense contre l'agression d'un prédateur ou un trait de force chez les mâles de l'espèce qui, en tant que caractère sexuel secondaire indice de virilité et de puissance, sert à faire la cour. Si nous suivons la logique de la première signification, la subjectivité associée à la figure de la « petite corne » peut représenter le faible qui se défend contre de grandes puissances, ici contre la domination des institutions. Le second cas peut être un renvoi à la figure phallique dont il était question dans la chanson *Beautiful People* : le clocher d'église. Dans la seconde chanson, *Criptorchild*, nous y retrouvons les vers suivants : « the angel has spread its wings / the time has come for bitter things ». Le type de subjectivité mis en jeu ici ne relève pas de la personnification d'un discours d'une institution, mais l'élaboration d'une figure messianique sur laquelle nous reviendrons plus loin. L'album *Antichrist Superstar* porte un titre qui fait une allusion à l'opéra rock d'Andrew Lloyd Webber intitulé *Jesus Christ Superstar*⁴. Ce renvoi est de nature intertextuelle, mais il est intéressant d'en relever les caractéristiques similaires qui ont trait à la formation de la subjectivité de Marilyn Manson en tant que personnage messianique. L'opéra fait la chronique

⁴ Opéra rock créé pour le théâtre et représenté pour la première fois à New-York en 1971. Musique composée par Andrew Lloyd Webber, paroles de Tim Rice et conception de Tim O'Horgan. L'œuvre a été portée au cinéma en 1973 avec le même nom.

des derniers jours de Jésus comme personnage biblique, mais dont l'expérience est racontée à travers la voix de Judas, le disciple appelé à le trahir. Ce dernier a une perception particulière de son maître, non comme un véritable prophète divin, mais comme un simple être humain. La référence intertextuelle se situe au niveau de la nature humaine du prophète. Pour cet album, Marilyn Manson se pose en anti-prophète dont le but est de critiquer la valeur de transcendance dont se réclament les institutions religieuses et politiques parce qu'elles ne relèvent en réalité que des ambitions de contrôle politique de leurs dirigeants. Les thèmes de la chrysalide et du papillon servent à préparer une structure narrative d'évolution qui montre l'origine du personnage messianique prenant vie dans des chansons comme *Mister Superstar* et *Angel with the Scabbed Wings*. La formation de ce récit sera plus tard complétée par l'autobiographie dont nous feront plus loin l'analyse.

Avec *Omega and the mechanical animals*, Manson explore les thèmes de la superficialité du discours des médias de masse et la figure du cyborg. Les textes sont présentés à travers la voix d'un personnage portant le nom d'*Omega 8*. L'atmosphère de l'album a pour but de démontrer, entre autres, l'artificialité créée par les médias de masse. Il en fait la critique à l'aide d'un champ sémantique exprimant la froideur et la stérilité d'un monde où seule l'image compte. Cette idée, par exemple, est clairement utilisée dans le titre de la chanson *Great Big White World* et par ses paroles desquelles nous pouvons tirer les vers suivants : « But I'm not attached to your world / Nothing heals and nothing grows ». Cet Omega est une sorte de personnage hollywoodien qui devient un produit de consommation vide et jetable, considéré comme ayant la même valeur pour les consommateurs des produits culturels de masse. C'est le motif du sentiment de subir une trahison de la part de sa propre civilisation des décadents. Dans la chanson intitulée *Posthuman*, les pressions exercées par les médias sur les personnalités publiques sont représentées par la figure du célèbre couple américain des Kennedy. Leur relation fait maintenant partie des lieux communs de la culture populaire américaine. Ce couple est connu pour avoir eu un entourage qui faisaient tout en leur possible pour leur donner une apparence noble à l'européenne. Mais il est aussi surtout connu pour l'infidélité notoire de John Fitzgerald Kennedy et par

le rôle plutôt décoratif de Jacqueline Kennedy Onassis. Cette référence est notamment utilisée de manière ironique dans le texte de la chanson *Posthuman* : « She wants me to be / Perfect like Kennedy » et « She's a saint like Jackie-O ». La subjectivité critique de l'artiste s'imisce tout de même au travers du discours du cyborg en parlant des attributs post-humains à la deuxième personne : « You are posthuman and hardwired » et « She's pilgrim and pagan / Softworn and so-cial ». La formation de la subjectivité individuelle est présentée comme étant le résultat du désir de ressembler à des personnages de la culture populaire dont on ne retient à tort que les caractéristiques apparentes positives. Par exemple, dans la chanson intitulée *New Model No. 15*, il dit : « I'm the new, I'm the new, new model / I've got nothing inside ». Si le cyborg se définit par un rapport de la corporéité biologique en hybridation avec les technosciences, le discours identitaire de l'album traite, en plus de la formation de l'image de soi par les médias, du rapport à la drogue, au traitement médical et de la réadaptation sociale comme dans la chanson intitulée *I don't like the Drugs* : « We're rehabbed and we're ready / For our fifteen minutes of shame ». Dans les vers qui précèdent, il y a aussi une allusion intertextuelle⁵ au désir des Américains d'accéder aux quinze minutes de célébrité rendues possibles par les médias de masse, la masse anonyme espérant y trouver la validation de leur individualité. L'artiste fait une critique de la formation de la subjectivité à partir des modèles présentés par ces médias.

L'album *Holy Wood*, selon l'artiste, est le troisième d'une trilogie. Les thèmes traités sont en conséquence la combinaison de ceux explorés dans les albums précédents, soit *Antichrist Superstar* et *Omega and the mechanical animals*. La combinaison s'exprime jusque dans l'articulation du discours critique face à l'institution religieuse en tant que produit de consommation au même titre que les autres comme l'illustre les vers suivants tirés de la chanson intitulée *Target Audience (Narcissus Narcosis)* :

And I see all the young believers
Your target audience
I see all the old deceivers
we all just sing their song

⁵ Les « fifteen minutes of fame », expression forgée par Andy Warhol qui a proposé que l'instant de communion avec le sacré, dans la culture populaire, est remplacé par l'instant de célébrité.

Dans ces vers, Manson propose l'idée que le discours religieux fonctionne comme la mise en marché de produits de consommation. L'institution religieuse, afin de ne pas disparaître à cause de l'économie de marché, en utilise la stratégie. Cette litanie d'énoncés fait une liste qui attribue le même rôle aux forces policières et aux prêcheurs, c'est à dire que le policier applique les dispositions de la loi alors que le prêtre applique les dispositions de la doctrine. Ces deux acteurs sociaux ont la caractéristique d'appliquer de manière aveugle des préceptes dont ils ne sont pas responsables de l'origine et qu'ils ne peuvent remettre en question. Les deux dernières lignes de l'extrait ci-contre évoquent des agents de diffusion de ces discours, soit la radio et la télévision. Les conséquences sociales de cette stratégie sur l'individu, selon le discours de Marilyn Manson, se retrouvent par exemple dans le texte de la chanson intitulée *The Nobodies* :

Some children died the other day
 we fed machines and then we prayed
 puked up and down in morbid faith
 you should have seen the ratings that day

Ces vers développent un récit selon lequel le destin des enfants est d'alimenter la machine sociale. Cette dernière les convertit en martyrs, selon l'interprétation du discours religieux. Puis, à cause de l'intérêt morbide du peuple pour les malheurs d'autrui, le sacrifice nourrit les médias de masse dont les cotes d'écoute s'améliorent suivant les tragédies humaines. Le concept choisi pour le personnage de l'album intitulé *In the Valley of the Shadow of Death* est le symbole de Mercure. Selon les termes de l'artiste, la base du symbole repose sur l'androgynie et la *materia prima*. Dans la mythologie occidentale, Mercure est aussi le messager des dieux de l'Olympe. Ce sont des influences fondamentales dans la création de l'album (A.1.3). Nous arrêtons ici l'analyse du fonctionnement de la subjectivité dans les chansons parce que les textes de cet album fonctionnent de manière similaire aux précédents, à la différence près qu'elles en font généralement la combinaison.

3.2.3 Discours identitaire dans *the long hard road out of hell*

Dans l'autobiographie de Marilyn Manson, la construction et le fonctionnement de la subjectivité de l'auteur prend plusieurs formes. Les discours identitaires mis en jeu par elle nous amènent tout d'abord à se pencher sur la question de la voix narrative. Cette question peut être considérée en fonction de deux principaux facteurs. D'abord, nous pouvons constater que l'auteur principal, celui qui en « signe » l'écriture, n'est pas Brian Warner, mais bien le nom d'artiste et personnage du groupe musical : Marilyn Manson. Comme nous l'avons expliqué dans les précédents chapitres, Marilyn Manson est un personnage dont la formation a pour but de déconstruire les valeurs sociales dominantes en faisant la personnification instable et simultanée de la beauté et de la laideur. Pour plusieurs créateurs, le nom d'artiste sert à créer une distinction entre la personne dans sa vie privée et celle qui est connue du public. Ce n'est pas le cas de Marilyn Manson qui, comme nous le verrons plus loin, utilise aussi sa vie privée comme élément de son œuvre et fait entrer le lecteur jusque dans l'intimité de son enfance et de son adolescence. Nous avons aussi vu de quelle manière Warner se sert de Marilyn Manson comme canevas identitaire pour créer un personnage dont l'esthétique et les subjectivités évoluent au gré des albums. Deuxièmement, l'œuvre est le résultat d'une co-écriture avec Neil Strauss. Celui-ci est un journaliste bien connu, notamment pour sa chronique sur la culture populaire intitulée « Pop Life » pour le prestigieux quotidien *New-York Times*. Cette œuvre écrite en collaboration porte par conséquent, à tout moment, une voix déjà multiple. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans ce texte, l'artiste s'implique d'une manière telle dans tous les aspects de son travail que nous ne pouvons le considérer seulement comme un acteur partiel des dimensions artistiques ne relevant pas de son principal champ d'expression, comme la création des costumes ou des bandes vidéo. Le lecteur peut d'ailleurs bien sentir sa présence à travers le ton très personnel que prend la narration. Ainsi, de la même manière que nous avons considéré sa présence en tant qu'auteur jusque dans la production des bandes vidéo de type musical qui font partie intégrante de son œuvre, la voix de Warner y est bien

présente et orchestre d'une main de fer la direction et la production du discours qui est faite au nom du personnage portant le nom de Marilyn Manson.

Par ailleurs, il faut aussi considérer la nature fictionnelle du texte. Nous trouvons à cet effet l'avertissement suivant sur une page liminaire (MANSON et STRAUSS 1998 : ii) :

To protect the innocent, many of the names identifying features of individuals in this book have been changed and several characters are composites.

Cet avertissement vient, dès le début, miner sérieusement la prétention à toute valeur de vérité des événements racontés. En effet, non seulement le texte se présente comme une fiction, mais il utilise le genre autobiographique et son dispositif d'une manière parodique. Le texte ne tente pas de faire une sorte de confession propre à l'autobiographie, mais plutôt de présenter certains éléments narratifs qui viennent expliquer l'origine de certaines chansons et participer à la construction du personnage. Par exemple, le début du texte raconte un événement de son adolescence où, avec un ami, Warner s'était donné pour mission de trouver ce que son grand-père faisait dans le grenier. Les deux se mettent à l'observer en cachette et se terrent sous une table sur laquelle des trains jouet sont installés. Lors d'un incident particulier, le grand-père commet un acte dégradant alors que les deux jeunes sont cachés sous la table. Après avoir terminé sa besogne, il se met à jouer tranquillement avec ses trains. Comme le narrateur a été témoin, avec son ami, des secrets honteux du grand-père, il finit par en parler à ses parents. Ceux-ci lui racontent en confidence un incident survenu des années auparavant pour expliquer le comportement du grand-père, mais qui doit rester secret. Cette courte histoire vient expliquer le thème des trains qui revient dans plusieurs chansons et en donne une interprétation. Elle illustre aussi une séquence type où une personne commet un acte pervers, puis continue ses activités comme rien de particulier ne s'était produit. Si par la suite le comportement vient à être découvert par la famille, il faut à tout prix qu'il demeure secret pour éviter la honte devant la communauté. Le lecteur comprend que cette histoire a pour but d'illustrer par un exemple un comportement social répandu qui met en jeu la validité du discours religieux bien

pensant. Le comportement reproché par Marilyn Manson est d'afficher une façade de pureté spirituelle en public alors que la vie privée de ces mêmes personnes cache souvent des incidents ou des secrets de famille qui sont en flagrante contradiction avec les valeurs religieuses. La description de cet incident, dans le texte, n'est qu'un récit parmi tant d'autres ayant pour but d'illustrer jusqu'à quel point la pureté des chrétiens protestants est toute relative. La voix narrative participe d'une manière cohérente à la construction d'une subjectivité dont les éléments fonctionnant à travers le texte et la nature collaborative de son écriture s'effacent bien vite grâce à l'utilisation du dispositif autobiographique.

3.2.4 Subjectivité et parodie dans *the long hard road out of hell*

Le texte apporte ses effets les plus comiques à l'aide de références intertextuelles, ce qui permet d'avoir en tête l'objet parodié. La plupart des œuvres incluses s'y retrouvent de manière intertextuelle, mais le livre contient aussi des incrustations intermédiales prenant la forme d'inclusion de documents et d'images⁶ venant de plusieurs sources médiatiques. C'est un argument de plus qui nous interdit son interprétation en tant que pastiche. Parmi les genres médiatiques cités par intertextualité, nous y retrouvons la citation de textes philosophiques, en particulier ceux de Nietzsche de qui l'artiste puise par exemple les figures de l'Antéchrist et du Surhomme. Le personnage de l'album *Antichrist Superstar* en est d'ailleurs une performance. Il y a aussi des photographies qui appartiennent dans leur esthétique au genre de l'album de photos de famille. Elles servent à donner une impression de vérité à la narration qui est faite et reviennent dans tout le

⁶ Nous proposons ici que les documents auxquels nous faisons ici référence pour leur aspect intermédiaire puissent être considérés comme tels parce qu'il s'agit de la reproduction intégrale ou isolée d'autres œuvres ou textes qui fonctionnent de manière indépendante. La distinction entre le récit autobiographique lui-même et la co-présence certaines œuvres et documents qui apparaissent avec une incrustation de forte violence, clairement établie pour le lecteur à l'aide de stratégies esthétiques et une provenance médiatique différente. Quelques exemples pour illustrer notre propos : la reproduction par photocopie d'une lettre de monsieur John Glazer (p.50) et la reproduction de textes juridiques (reproduction d'affidavits aux pages 254, 256 et 258 et extrait du *Jugement de la Cour*, district judiciaire du New Jersey au soutien des réclamations des requérants : *Marilyn Manson inc. et al.*, p.266.) Il ne s'agit pas d'une citation, mais d'une reproduction de médias qui ne sont pas intégrés au texte, mais dont la co-présence avec le récit autobiographique le jeu participe à la création d'un surplus de sens.

texte. Bien sûr, l'utilisation traditionnelle de ce type de photos, soit dans l'autobiographie, soit dans le documentaire, a la prétention de fournir des preuves visuelles d'une histoire qui s'est actualisée et d'en être la représentation. Mais comme le texte se présente comme une fiction, le lecteur ne doit pas se laisser prendre au jeu. Ces photographies prennent un nouveau sens dans le texte parce qu'elles sont la trace d'événements qui se sont réellement déroulés, mais sont présentées ici au soutien d'un récit fictionnel. C'est pourquoi nous proposons que ces photographies soient considérées plus comme intermédiales qu'intertextuelles. Si, comme le soutiennent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone (1999 : 255), le texte autobiographique se pose contre la photographie identitaire, l'autobiographie de Marilyn Manson se pose entièrement contre le contrôle de sa subjectivité qui est fait par les médias parce qu'il participe activement à la création de son image. Nous retrouvons aussi, à travers le texte, nombre d'illustrations venant de la main de Warner. Elles sont pour la plupart des dessins humoristiques appartenant aux premières tentatives de l'artiste de produire des œuvres critiques. Certaines sont des parodies d'annonces et utilisent le genre publicitaire avec des messages qui ont pour but de choquer. Des illustrations de même esthétique apparaissent plus tard dans le texte. Cette fois, il s'agit d'illustrations qui avaient pour fonction de faire la promotion des spectacles du groupe de musique qui porte à cette époque le nom de *Marilyn Manson and the Spooky Kids*. Elles sont d'abord une preuve supplémentaire de l'implication de Warner dans toutes les dimensions de sa production artistique. Elles viennent aussi apporter une qualité parodique à l'origine du groupe parce qu'elles ont la même nature humoristique que celles précédemment décrites. Au centre du livre, nous retrouvons des photos en couleur qui sont cette fois tirées du stock de photos promotionnelles du groupe. Certaines de ces photographies sont utilisées comme éléments illustrant la pochette des disques. Un autre élément visuel qui revient dans le livre est l'illustration de schémas anatomiques. Ils sont soit utilisés au début des chapitres, soit comme éléments décoratifs dans le texte ou comme éléments dans des montages infographiques. Si nous les considérons du point de vue intermédiaire, ces illustrations participent au texte d'une manière autonome, puisqu'elles sont

présentes à la manière d'un collage et résistent à l'intégration. Certaines ont même jusqu'à la capsule de texte expliquant l'illustration. Par exemple à la page 11 (MANSON et STRAUSS 1998), nous pouvons voir une illustration qui pourrait se trouver dans une encyclopédie médicale et lire clairement en dessous : « Fig. 984 — Transverse section of the trachea, just above its bifurcation, with a bird's-eye view of the interior. » La fonction de ces illustration prend plus de sens en relation avec l'illustration intitulée *The Divine Comedy of Dante Alighieri : Inferno* (MANSON et STRAUSS 1998 : iv) et avec la structure de l'autobiographie. L'articulation de l'autobiographie est basée sur une structure en trois étapes : *when i was a worm* (point de départ en tant que ver), *deformography* (l'écriture de la déformation) et *how i got my wings* (comment il a obtenu ses ailes). Il s'agit d'une structure narrative classique, avec une situation initiale alors qu'il habite chez ses parents, des péripéties où il devient un artiste, arrive à former un groupe de musique et la conclusion qui est délimitée par la fin de la tournée *Antichrist Superstar*. C'est autour de cette structure narrative que s'articule un discours jouant avec des genres médiatiques autres que l'écriture elle-même. Le lien entre la valeur de jugement moral qu'amène l'illustration de la *Divine Comédie* ou les illustrations de type anatomique n'est pas toujours évident en rapport avec la structure narrative en tant que tel. Si les photographies et les textes cités sont pour la plupart complémentaires de ce qui est raconté, les éléments médiatiques participent tous à la création de sens parce que le jeu de signification résultant de leur présence collective apporte une tension nécessaire au genre gothique. L'atmosphère qui en résulte a aussi pour effet de donner un aspect fort personnalisé qui apporte un élément d'instabilité à la lecture d'un texte autobiographique de manière traditionnelle et qui, grâce aux nombreux éléments impliqués, invite le lecteur à participer au monde de rêve d'autoscopie mi-utopique, mi-dystopique de l'artiste. Comme nous l'avons vu plus tôt chez Sangsue (1994), la parodie est un genre qui ne se limite pas à une œuvre en particulier mais fait la critique de genres, de discours et de styles. Avec son autobiographie, Warner se sert du capital culturel populaire américain et le déconstruit par un refonctionnement critique des genres médiatiques impliqués. Et si, toujours selon Sangsue (1994: 77): « ...la parodie est

souvent une entreprise de démythification... » Warner s'amuse, avec le lecteur, à explorer les souvenirs qui ont marqué son enfance et son ascension en tant qu'artiste d'une manière qui ne permet pas d'établir une distance, mais fait la fiction d'un rapprochement avec le lecteur invité à participer à ses pérégrinations. L'autobiographie fonctionne comme l'élaboration du récit de son développement jusqu'à l'état d'anti-figure messianique, mais d'une manière ludique invitant le lecteur critique jusqu'à le démythifier lui aussi. Le texte comprend entre autres des listes ayant pour but de déterminer des critères permettant de juger d'une situation. Par exemple, l'auteur élabore une liste de critères pour déterminer si un homme a fait preuve de tricherie envers sa compagne. La première règle stipule qu'il est permis de s'amuser avec les seins d'une autre femme s'ils ne sont pas naturels (MANSON et STRAUSS : 136). La logique veut que, parce qu'ils ne sont pas des vrais seins, ce n'est pas vraiment tromper sa compagne. La série de sophismes crée un effet humoristique qui remet en question le sérieux et l'autorité de son discours.

La construction des subjectivités passe aussi par une critique du soi de consommation dont nous avons traité plus tôt. Le texte fait constamment allusion aux figures connues de la culture populaire, que ce soit par simple allusion, par l'entremise de listes ou comme éléments d'une anecdote. La commodification de l'identité et des subjectivités se fait par une valorisation de marques (*branding*) qui ont trait au monde de la musique et la possession de produits dérivés. Plusieurs anecdotes sont l'expression d'une stratégie qui consiste à fonder son identité à travers l'achat de biens matériels qui sont considérés comme interdits afin de se poser contre l'autorité, en particulier à l'école chrétienne (MANSON et STRAUSS : 29) :

When Tim started buying the tapes at the jacked up prices I told him they had cost me, I realized that there were at least a hundred other potential customers at school. I started buying all the albums played during the backward-masking seminars and selling them to schoolkids, from third-graders to upperclassmen. A W.A.S.P. album purchased for seven bucks at Quonset Hut was worth twenty dollars at Heritage Christian School.

La construction psychologique du soi du Brian Warner adolescent passe par les choix de consommation de produits culturels interdits. Ces derniers sont, par la

suite, validés par une logique de capitalisation. Warner se met à répéter certaines stratégies inspirées des politiques identitaires dominantes, comme le montre la suite du texte cité plus haut : « Instead of squandering the profits on tapes for myself, I later decided to just steal back the albums I had sold. »

Nous avons vu précédemment comment la subjectivité multiple, dans le cadre des théories postmodernes du soi, se forme à partir de la capacité d'un individu à développer les comportements adéquats pour répondre aux groupes sociaux selon la situation. L'autobiographie montre justement la formation du réseau de sa subjectivité multiple mis en jeu à partir de sa jeune adolescence jusqu'à sa vie professionnelle. Les actions du soi de Warner, en relation avec l'environnement, doit constamment s'adapter selon plusieurs axes. Il y a d'abord l'axe temporel linéaire qui suit la subjectivité introspective et intime. C'est la subjectivité qui prend le plus d'importance et de constance à travers le texte, mais qui subit tout de même une évolution selon les circonstances. La citation suivante montre comment Warner décrit l'évolution de son caractère à l'instant où il commence à réaliser qu'il peut prendre des décisions importantes envers et contre les autorités qui le dirigent depuis toujours, ses parents et son école chrétienne (MANSON et STRAUSS : 30) :

I realized that if I ever wanted to get out of Christian school, I would have to exercise my own free will to walk away. And two months into tenth grade I did just that.

Le second axe présenté repose sur la relative simultanée dans le temps de diverses adaptations de sa subjectivité qui changent selon le milieu ou les circonstances, mais hors d'un concept d'évolution. Le récit montre par exemple comment Warner se comporte avec ses amis plus intimes, à l'école ou en relation avec d'autres personnalités de la culture populaire américaine. La subjectivité adaptative illustrant notre analyse de la manière la plus évidente prend forme dans un type d'interaction avec ses parents. À maintes reprises, le texte présente des anecdotes où Warner vit des expériences avec lesquelles ses parents ne peuvent composer, soit parce qu'elles viennent remettre en question leurs illusions, soit parce qu'il serait honteux pour la famille que l'entourage vienne à en être informé. L'intérêt

de ces anecdotes vient du fait que la famille a son propre récit autobiographique et que Warner, bien qu'il est en position d'en contester la validité, participe à sa performance en face du corps social auquel appartient le milieu familial. Le précédent exemple à propos du secret de famille du grand-père en est un exemple. Un autre vient du fait qu'il n'aurait jamais confronté ses parents à propos de la perte de sa virginité (MANSON et STRAUSS : 39) : « So I played along with the tanning bed story. [...] And, to the best of my knowledge, my parents still think I'm a virgin. »

La formation des éléments constitutifs de Marilyn Manson est clairement une question d'assemblage. Sa subjectivité, autant dans les textes de ses chansons que dans son autobiographie, fonctionne d'une manière adaptative. La cohérence de ses éléments ne vient pas d'un rôle social dominant traditionnel, mais de leur jeu constant à travers un personnage. Le récit autobiographique, à cause de son écriture en collaboration, fait la performance de la formation relationnelle du soi (EAKIN 1999 : 57). Warner se sert de Marilyn Manson comme canevas pour son projet artistique et les médias impliqués dans son œuvre conservent une tension permanente qui est de toutes manières à la base de son projet artistique, mais qui permet de faire fonctionner les œuvres avec une esthétique et une structure intermédiaire qui les fait jouer et permet de créer un surplus de sens original et critique par rapport aux pouvoirs des médias de masse sur la détermination du soi individuel. Ce jeu d'infiltration des médias, comme nous l'avons vu précédemment, est réalisé notamment en participant activement à la création de sa propre image. En ce sens, l'utilisation du dispositif autobiographique est parodique et le texte pourrait plus justement être considéré comme une autofiction (LECARME ET LECARME-TABONE 1999 : 271).

Chapitre 4

NOUVEAUX MÉDIAS ET SUBJECTIVITÉ DANS LE SITE WEB DE MARILYN MANSON

4.1 DÉFINITIONS ET THÉORIES CONTEMPORAINES DES NOUVEAUX MÉDIAS

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié la production artistique de Marilyn Manson dans sa médiatisation par des objets matériels. En effet, l'autobiographie tient dans un livre imprimé, les chansons se retrouvent sur des disques et les consommateurs peuvent se procurer la compilation des bandes vidéo sur une cassette. Mais la production artistique du groupe passe aussi par le site Web officiel. Celui-ci n'est d'ailleurs accessible qu'à travers l'Internet et, à moins qu'une copie des fichiers ou qu'une impression en soit faite, le site Web est à toutes fins pratique de nature virtuelle.

Dans le cadre du paradigme de pensée dit « moderne », l'information peut être séparée de son support matériel. Les théories « postmodernes » ont une toute autre manière de définir le concept de l'information. Selon N. Katherine Hayles, la virtualité est le résultat découlant de la perception culturelle voulant qu'il existe des structures ou des motifs informationnels dans les objets matériels (1999 : 69). Hayles relève aussi que Shannon, l'un des pionniers de la théorie de l'information, présente déjà un modèle de la transmission de l'information en accord avec cette idée. Ce modèle part de l'information qui est comprise dans un média et qu'il faut extraire. Puis, l'information est encodée dans un signal qui passe par un canal en étant médiatisée de nouveau. Hayles en vient à la conclusion que l'information a besoin de la médiation pour exister et n'est par le fait même jamais séparée de la matérialité qui la supporte (1999 : 75). À cause de la nature particulière de l'interaction qui découle du dispositif Web, la formation de la subjectivité prend de nouvelles formes qui doivent être étudiées comme telles. L'interactivité, dans les

nouveaux médias, est notamment rendue possible grâce à des conventions visuelles (HAYLES 1999 : 80). Ces dernières peuvent être tirées d'autres sources médiatiques afin de faciliter la compréhension du discours et apporter une qualité de convivialité dans l'interaction avec les œuvres présentées. L'utilisation de références à d'autres médias dans la construction de l'interface d'un site Web peut relever de l'intertextualité, mais le contenu présenté peut fonctionner de manière intermédiaire.

Dans ce chapitre, nous allons d'abord tenter de cerner les enjeux spécifiques au dispositif d'un site Web, de sa transmission grâce à l'Internet et de l'interactivité qui y a lieu. Pour ce faire, nous allons d'abord traiter des termes importants employés dans la suite du chapitre. Puis, nous allons nous pencher de manière succincte sur les différences existant entre les médias traditionnels et ce qu'il est convenu d'appeler les « nouveaux médias ». Nous serons par la suite en mesure d'aborder la formation des subjectivités dans la perspective spécifique à l'Internet pour faire l'analyse du site Web de Marilyn Manson comme genre artistique et lieu de refonctionnement en même temps que d'extension de la globalité de son œuvre.

4.1.1 Définition des termes

Un nouvel ensemble lexical fait son apparition dans la culture populaire depuis que les technologies de l'information sont relativement accessibles au grand public. Bien que la plupart des gens ne comprennent la signification de ces termes que dans la mesure de l'utilisation qu'ils en font, les médias de diffusion de masse en font déjà un usage courant, trop souvent à tort et à travers et à d'autres moments de manière plus juste, depuis longtemps déjà. Prenons pour exemple concret le terme [modem]. La plupart des habitants nord américains et européens ont entendu parler de cette pièce d'équipement, en ont fait l'utilisation ou en utilisent un régulièrement. Comme le modem fait maintenant partie des composantes standard comprises dans un nouvel ordinateur personnel, il est raisonnable de croire qu'il est bien difficile de vivre dans notre société industrialisée sans avoir un contact avec les modems. Parmi ces gens, par contre, la proportion qui savent que le terme vient

de la concaténation de deux termes : [modulateur] et [démodulateur] ne relève pas de la majorité. Mais le chant familier de la synchronisation du modem avec le serveur est bien connu. La télésérie *Stargate-SGI* (production de *Gekko Film Corporation* distribuée par *MGM*), qui en est maintenant à sa cinquième saison, s'en sert d'ailleurs comme caractère de marque. L'utilisation de cette séquence de sons pour être reconnu ne peut fonctionner que si l'expérience du modem est ancrée profondément dans une culture et que son écoute provoque la réaction émotionnelle voulue en tant que signifiant.

Deux principaux termes qui font l'objet de confusion sémantique sont le [Web] et l'[Internet]. L'Internet est en fait l'ensemble des réseaux d'ordinateurs dont la liaison forme un réseau mondial. Ils échangent des données par paquets, ou fragments, qui portent entre autres l'adresse de l'ordinateur qui a demandé les données et l'adresse de l'ordinateur sur lequel trouver ces données. Les principaux protocoles qui permettent à cet échange de fonctionner s'appellent « TCP/IP » (*transmission control protocol / internet protocol*). Les données sont échangées à la manière d'un casse-tête dont on aurait envoyé les pièces par divers moyens et qui est assemblé à sa destination. Voici la définition de l'Internet telle qu'adoptée par une résolution unanime du *FNC*, le *Federal Networking Council* des États-Unis¹ :

The Federal Networking Council (FNC) agrees that the following language reflects our definition of the term "Internet".

"Internet" refers to the global information system that --

(i) is logically linked together by a globally unique address space based on the Internet Protocol (IP) or its subsequent extensions/follow-ons;

(ii) is able to support communications using the Transmission Control Protocol/Internet Protocol (TCP/IP) suite or its subsequent extensions/follow-ons, and/or other IP-compatible protocols; and

(iii) provides, uses or makes accessible, either publicly or privately, high level services layered on the communications and related infrastructure described herein.

L'organisme qui s'occupe d'établir les standards du *World Wide Web*, connu sous l'acronyme *W3C*, nous en donne la définition suivante² :

The World Wide Web (known as "WWW", "Web" or "W3") is the universe of network-accessible information, the embodiment of human knowledge.

¹ http://www.fnc.gov/Internet_res.html

² <http://www.w3.org/WWW/>

The World Wide Web began as a networked information project at CERN, where Tim Berners-Lee, now Director of the World Wide Web Consortium [W3C], developed a vision of the project.

The Web has a body of software, and a set of protocols and conventions. Through the use of hypertext and multimedia techniques, the web is easy for anyone to roam, browse, and contribute to.

4.1.2 Comparaison entre médias traditionnels et nouveaux médias

Si les termes relatifs à l'Internet sont généralement compris par le grand public de manière toute approximative, il existe encore plus de confusion à propos de ce que sont les « nouveaux médias ». Pour notre propos, la caractéristique principale des nouveaux médias passe par l'utilisation des technologies digitales, ou numériques, comme support principal ou d'enregistrement. Par exemple, une photographie faite à l'aide d'un appareil traditionnel, même s'il est complètement automatisé, n'en fait pas partie. Mais une photographie réalisée à l'aide d'un appareil numérique, lui, en fait partie. Le tableau qui suit présente quelques exemples correspondants :

MÉDIAS PLUS TRADITIONNELS	NOUVEAUX MÉDIAS
<ul style="list-style-type: none"> • Photographie avec film • Cinéma sur pellicule • Radio sur ondes • Correspondance épistolaire avec livraison postale • Photocopie optique • Documentation imprimée sur papier à l'aide de plaques de type <i>Offset</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Photographie numérique • Vidéo numérique (<i>DV</i>) • Radio sur l'Internet • Clavardage (<i>chat</i>) en « temps réel » avec relais par serveur • Numérisation (<i>scan</i>) • Documentation électronique en format P.D.F. (Portable Document File)

Tableau 4.1 Comparaison entre les médias traditionnels et les nouveaux médias

Il existe bien sûr une foule d'hybrides. Par exemple il est maintenant possible de faire une combinaison entre un appareil photographique traditionnel et la technologie numérique à l'aide d'un capteur (*sensor*). La combinaison des deux technologies (analogique pour le boîtier et les lentilles et numérique pour le capteur) crée en effet un appareil hybride. Il est donc maintenant possible, avec la même caméra, de prendre à la fois des photographies sur un support analogique (le négatif) et sur un support numérique (disquettes ou disque dur par exemple). Le support numérique de la photo ainsi prise n'est pas moins physiquement réel que le support du négatif, mais elle est différente dans son support. La photographie numérique est enregistrée en tant que fichier résultant de la stimulation du capteur alors que la photographie analogique est enregistrée par les réactions chimiques intervenues sur le négatif lors de son exposition.

Selon Lev Manovich (2001 : 27), le caractère numérique du support permet d'établir une différence entre les médias plus traditionnels et les nouveaux médias. Son raisonnement repose sur un premier concept : la définition des œuvres en tant qu'assemblage d'objets³. Cela apporte deux principales conséquences. La première repose principalement sur la nature du support de l'information, quelque soit le percept, qui est numérique pour les nouveaux médias. Selon lui, il existe une possibilité de faire une description formelle mathématique des plus petits éléments constituants de l'œuvre. La seconde distinction vient de la possibilité de soumettre les nouveaux médias à des opérations de filtrage par des algorithmes mathématiques. Manovich relève aussi d'autres caractéristiques des nouveaux

³ En informatique, et plus particulièrement en programmation, un objet est une entité pouvant contenir des instructions, des variables et des constantes. Il est possible de définir des classes à partir des objets, qui ont ainsi une relation parent-enfant. L'objet de départ est le *parent (parent object)* et l'objet qui est construit à partir de lui est l'*enfant (child object)* ou une *instance* du premier objet. Les langages qui permettent de programmer de cette manière modulaire et avec la notion d'héritage des classes sont dits « orientés objet » et diffèrent des précédents langages dont la séquence d'exécution était plus linéaire comme le BASIC. Le concept d'objet en programmation est par conséquent fort important, parce qu'il est la base d'un paradigme de pensée : les programmeurs considèrent généralement que leur activité consiste à faire un modèle d'un problème à résoudre et que le programme est une représentation de leur manière de voir le problème. Voir par exemple LEMAY et CADENHEAD (1998) aux trois premières sections du chapitre 2, respectivement : *Raisonnement en termes d'objets* (p. 41-42.), *Objets et classes* (p. 42-45) ainsi que *Attributs et comportement* (p. 46-56).

médias. La **modularité**⁴ est une caractéristique venant de la structure par objets, mais aussi de la combinaison de plusieurs autres éléments, dont la base de données et son interface qui sont deux éléments distincts, mais nécessaires dans certains cas. L'**automatisation** vient de l'utilisation de technologies permettant à l'auteur de prévoir des « comportements » de l'œuvre, c'est à dire des cheminements narratifs qui dépendent des gens qui interagissent avec l'œuvre ou d'autres facteurs prédéterminés. Sur l'Internet, par exemple, certains sites Web utilisent des bases de données qui servent à déterminer, à partir de l'adresse IP dont vient la requête pour une page, la langue à utiliser. La base de données fait un recueil géographique des adresses et des langues, et le serveur fait l'envoi du texte dans les pages selon les paramètres déterminés par la base de données. Il n'est pas nécessaire d'aller aussi loin pour démontrer l'automatisation des nouveaux médias. Le seul fait d'utiliser des serveurs Web pour faire fonctionner les pages d'une production implique une automatisation. Bien des logiciels permettent de le faire, comme le module *Apache*, qui est le plus courant. Nous retrouvons aussi *Microsoft IIS*, *IBM Websphere*, *Xitami*, etc. Ces logiciels permettent aux artistes de présenter des pages prédéterminées selon une structure narrative élaborée par eux, qui peuvent ou non interagir avec des bases de données. D'autres fonctions sont caractéristiques. Dans le cas où l'œuvre utilise une base de données comme structure, l'œuvre est caractérisée par la **variabilité**. Chaque objet peut prendre une forme différente. Certains sites Web, dits polymorphes⁵, utilisent des matrices qui déterminent une mise en page type. La variabilité est aussi possible pour chaque image. Certains sites Web présentent une utilisation de différents paramètres de mise en page selon le fureteur (*browser*) utilisé pour visiter le site. Le **transcodage**⁶ est aussi une

⁴ Les termes en caractères gras sont notre traduction des principales caractéristiques relevées par Manovich (2001).

⁵ Un site Web **statique** ne comporte que des pages complètes qui existent déjà. Un site Web **dynamique** présente des pages qui sont en partie construites lors de l'utilisation. Un site Web **polymorphe** présente des pages qui n'existent pas sur le serveur et qui sont construites lors de l'utilisation (*on the fly*) en combinant des matrices avec des bases de données selon les entrées de données effectuées par l'utilisateur.

⁶ L'auteur utilise le terme [transcoding] pour indiquer l'opération qui consiste à faire la conversion d'un objet, comme une image numérique, d'un type de format vers un autre. Nous préférons utiliser le terme de **conversion**, qui est plus usuel et moins ésotérique. Par exemple, il est possible de « convertir » une image de type JPEG (*Joint Photographic Experts Group*) en image de type TIFF (*Tagged Image File Format*). Après une telle conversion, un nouvel objet est obtenu. La structure

opération courante dans les nouveaux médias. Une image peut être convertie en plusieurs formats, être intégrée à d'autres fichiers et réutilisée à loisir. Certains formats d'image permettent de faire un travail sans perdre d'information alors que d'autres ont une compression avec perte d'information. Les artistes et concepteurs, lors du processus de création, conservent habituellement une version « originale » et travaillent sur des copies. Puis, les images finales sont converties, ou « transcodées » en formats compressés qui sont plus rapidement transmis. La suite de caractères qui suit est un exemple partiel du résultat de la lecture d'une image en tant que texte avec l'image correspondante en dessous :

FICHER DE L'IMAGE
<p>Content-Type: image/gif Content-Transfer-Encoding: base64 Content-Location: file:///F:/convergence/images/elements/tab-top.gif</p> <p>R0IGODlhOAAMANUAADMzZnl5ebS0tDs7bMzMzKOjo3Nzc5mZme3u7oSEocXFxUxMeWFhh6ysrHI5 l729vaCgpUBAb3Nze9bW1pWVp62tIpbG7W1vrS6xqSkrXV1lEpKdmZmmZ2gfYWFnpOTqr29xrG1 w1FSfa2tvoqKpc7O00JCcaSks0I6a5ubrmVlin9/nP///wAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA</p>
IMAGE INTERPRÉTÉE


Tableau 4.2 Extrait du fichier d'une image GIF et son interprétation

Cette image vient de l'interface d'une application Web. Elle est le résultat d'un travail de calque à partir de la numérisation d'une feuille de papier dentelée. L'image numérisée n'avait pas été compressée et tenait par conséquent de la représentation. C'est à partir du travail opéré par le calque de l'original, à l'aide d'un logiciel de conception graphique, que l'image appartient à la simulation. Dans ce cas précis, l'objet physique n'est présent qu'à la manière du palimpseste de Genette. Cet exemple a pour but d'illustrer la différence qui existe entre la représentation numérique d'un objet matériel et sa simulation par le langage. Les

des données est différente, mais il est généralement convenu qu'il s'agit là de la « même image ».

nouveaux médias ne font pas que reprendre les technologies existantes à l'aide d'un support numérique. Dans l'état actuel des technologies numériques, il arrive souvent que les images générées par ordinateur ont une qualité supérieure à ce qu'il est possible de créer à travers l'utilisation d'appareils d'enregistrement analogique. Paradoxalement, le défi des artistes travaillant les nouveaux médias consiste parfois à trouver la bonne proportion de dégradation de la qualité des images afin de simuler l'apparence des techniques d'enregistrement analogiques. Par exemple, le logiciel *Adobe After Effects*, un logiciel de montage vidéo non linéaire⁷, peut intégrer un module intitulé *CineLook* de la compagnie *DigiEffects*. Cette dernière affirme que le module permet de transformer la vidéo pour lui donner une apparence cinématographique : « Make Your Video Look Like Film!(tm) This revolutionary new software technology allows you to create the look of film for any video footage.⁸ » Manovich (2001 : 180) affirme d'ailleurs que : « ...the visual culture of a computer age is cinematographic in its appearance, digital on the level of its material and computational (i.e., software driven) in its logic. »

4.1.3 L'espace virtuel

Michael Heim, dans son texte intitulé *The Cyberspace Dialectic* (1999 : 43-44), affirme que même s'il existe un débat sur la valeur de l'Internet, l'information est aujourd'hui un élément important du capital culturel et que le virtuel fait partie intégrante de la culture. L'espace virtuel est une réalité dont il faut tenir compte parmi les lieux de transmission du discours social. Aussi pouvons-nous relever, avec Bill Viola, que les médias numériques présupposent l'existence d'un espace particulier qui les précède. Avant de pouvoir créer une image numérique, il faut nécessairement qu'il se trouve un espace permettant d'enregistrer l'information. Cette mémoire, selon Viola (1988 : 73), c'est l'*espace des données*. Cet espace a la particularité de prendre sens dépendamment de qui s'en sert : c'est un espace de

En réalité, c'est plutôt une instance de l'image originale.

⁷ En vidéo, le montage linéaire se fait traditionnellement en utilisant deux magnétoscopes. Le monteur règle une séquence à copier et passe à la suivante. Le montage non linéaire se fait à l'informatique et permet de travailler les séquences à monter dans n'importe quel ordre.

⁸ Description tirée de l'adresse : <http://www.digieffects.com/index2.html?68.83>

copropriété. Un autre point de vue nous vient de Breslow qui, dans son analyse de l'aspect politique de l'Internet (1997 : 239), montre qu'il est possible de comprendre le cyberspace en fonction du concept de la société civile puisqu'il est un lieu d'échange et d'interactions sociales de nature publique. Une autre approche, dont Vasseleu fait la critique, est articulée autour du concept d'espace vécu (1997 : 51). L'auteure se base sur Kant, pour qui la nature de l'expérience appartient à la rationalité du sujet. Ce concept permettrait de considérer que l'expérience d'un lieu se fait à travers la subjectivité de l'individu. Pour notre propos, nous considérons que le cyberspace peut être décrit en tant que mémoire (en tant qu'archive et musée), vecteur (pour la transmission de l'information et du capital culturel) et lieu d'existence (personnel ou communautaire).

4.1.4 Construction de la subjectivité dans les nouveaux médias

À travers la médiation, l'individu découvre de nouvelles manières de percevoir le monde et son environnement (HILLIS 1999 : 73). Toute médiation participe, de ce fait, à la construction du soi. La réalité virtuelle (VR) est un lieu d'exploration conceptuelle des plus étudiés. C'est un lieu d'expression, de jeu, de remise en question et d'expérience continue des relations de pouvoir (GREEN 1997 : 62). C'est aussi un lieu d'exploration de la notion de corporéité, de son détachement et de l'exploration du soi rationnel à travers l'expérience des sens comme véhicule de l'être. La production des mondes créés pour être explorés par ce dispositif conservent certains codes et conventions de la réalité empirique (GREEN 1997 : 66). L'inverse est aussi vrai : le projet d'interaction humain machine (HCI) baptisé « Tangible Bits » a pour but de proposer des éléments d'interface avec la machine qui serait des objets concrets et de fournir le commencement d'une meilleure continuité entre le cyberspace et le monde empirique (ISHII et ULLMER 1997 : 1) :

We live between two realms : our physical environments and cyberspace. Despite our dual citizenship, the absence of coupling between these parallel existences leaves a great divide between the worlds of bits and atoms. At the present, we are torn between these parallel but disjoint spaces.

Green (1997 : 68) tire chez Zoë Sofia quatre catégories relationnelles permettant de faire une phénoménologie de la réalité virtuelle. La première est la relation de corporéité, où la technologie sert d'outils pour faire l'extension du corps biologique de l'individu. La seconde est la relation herméneutique, où la technologie sert d'outil ou de véhicule pour faire une interprétation du monde ou de l'environnement. La troisième est la relation d'altérité, où les systèmes techniques prennent une apparence ou une véritable existence autonome et peuvent acquérir des propriétés presque humaines. Enfin, la quatrième catégorie est la relation d'arrière-plan où les objets ou systèmes technologiques deviennent intégrés à la vie courante de manière telle qu'ils sont pris pour acquis.

La réalité virtuelle permet en outre de faire l'expérience de comportements et de subjectivités qui ne seraient possibles, acceptables ou tolérés dans la vie courante (TURKLE 1995 : 189), mais font partie d'un processus de construction psychologique de l'individu (TURKLE 1995 : 188) qui finit par en intégrer certaines caractéristiques (TURKLE 1995 : 190). Elle permet aussi à l'individu de faire l'expérience d'une subjectivité multiple (McMAHAN 1999 : 146) qu'on appelle aussi la subjectivité distributive.

4.2 ANALYSE DU SITE WEB DE MARILYN MANSON

Lors d'une entrevue accordée au journaliste Kurt Loder (A.1.18), Warner affirme que l'intérêt du public pour la technologie lui semble paradoxal. Pour lui, cela représente le désir de s'annuler : « to phase himself out » (*idem*). Il dit aussi porter l'espoir que la culture s'humanise : non pas que l'être humain se mécanise, mais qu'il retrouve sa capacité de ressentir des émotions et de pouvoir exprimer sa créativité. Il lance au même moment le *chat room* de son site officiel en y participant en personne et communique la remarque suivante (A.1.19) :

You can load up with as many pictures or graphics, or tricks, or whatever you want. But for me it's going to be the one place where I can communicate directly with my fans. Undiluted, unfiltered by the media. And that's where they can find the truth, ya know, because there's always so many rumors. I think if anyone wants to know something, they can speak directly to me there.

Le but de ce discours utopique consiste à maintenir de bonnes relations publiques avec ses admirateurs et à les convaincre de la réalité de sa présence auprès d'eux à travers l'Internet. Marilyn Manson annonce publiquement qu'il se retire de la scène médiatique lors de la composition de l'album intitulé *Holy Wood* et que la seule interaction qu'il aura « avec l'humanité » (A.1.4) se fera à travers le site Web (A.1.3 et A.2.5). Il répond aux questions de ses admirateurs à travers une transmission vidéo en direct. Les gens lui posent des questions par clavardage ou par courriel et il répond en étant filmé et enregistré. Ces séances peuvent être retrouvées sur le site Web (A.1.2). Une autre séance est prévue pendant les pratiques pour les spectacles à Los Angeles (A.1.13). Cette information est rendue publique à travers le site semi-officiel intitulé *Seems Like Salvation*⁹ qui comporte entre autres des liens vers le site du groupe *Nine Inch Nails*. L'artiste entend participer à l'assemblée « Disinfo.Con2000 » à New York à l'aide d'une transmission vidéo conférence par satellite (A.1.4). Il s'agit ici d'un type d'incrustation temporelle que Couchot nomme *uchronie*.

Dans son texte fondamental intitulé *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin propose que la reproductibilité des œuvres leur fait perdre l'aura d'authenticité (1968 : 220). La séance de questions et réponses (*webcast*), sur le site Web, produit un effet de présence qui donne l'impression aux internautes de participer à une discussion avec l'artiste alors qu'il répond aux questions qui lui parviennent. Cet effet demeure même après l'événement ponctuel dans le temps, puisque l'internaute peut visionner une version archivée de la séance sur le site Web. Selon Benjamin (1968 : 222) : « We define the aura of the latter as the unique phenomenon of a distance, however close it may be. » Cette situation peut à première vue paraître paradoxale parce que la séance a pour but de produire un effet d'authenticité dans la communication, mais comme elle est reproductible, la distance effective n'existe pas dans l'acte de communication en soi. Comme le relève justement Benjamin, les modes de production capitalistes impliquent un rapprochement des masses et des œuvres. La qualité d'authenticité de la séance Web ne s'adresse par conséquent pas à l'œuvre

⁹ <http://www.seemslikesalvation.com/manson/>

en tant qu'objet rituel, mais plutôt comme authentification de la réalité de la séance elle-même comme rituel actualisé. Les émissions télévisuelles d'infovariétés (talkshows) font d'ailleurs une utilisation intensive de ce dispositif afin de palier à la déréalisation des personnalités publiques. En soumettant les figures connues au rituel de l'émission d'infovariétés, c'est à dire en créant un rapprochement par des conversations de nature souvent ordinaire, les médias cherchent à les humaniser, à créer un effet d'authenticité de la personne. En réalité, ces personnages publics adoptent pour la plupart un certain personnage devant la caméra : ils choisissent les sujets de conversation, pèsent leurs mots et commettent rarement des faux pas. Mais le public a l'impression de pouvoir s'identifier à ces gens de manière intime et authentique.

4.2.1 Le site Web en tant qu'interface

Les éléments visuels d'un site Web, en tant que dispositif, peuvent d'abord être considérés dans l'ensemble comme une interface. Selon Manovich (2001 : 64), l'interface sert de code qui porte une variété de messages culturels. Si les nouveaux médias sont fondamentalement réductibles à la construction d'une interface pour consulter une base de données¹⁰, les éléments qui appartiennent à l'intermédialité sont les œuvres individuelles qui peuvent fonctionner de manière indépendante : l'ensemble est cohérent, mais modulaire. Certains critiques, comme Steven Jones, affirment que l'Internet est fondé sur une interaction fondée sur l'écrit : « the primary activity of Internet use is reading, whether lurking or not » (1997 : 13). D'autres encore tiennent pour vrai le contraire, c'est à dire que les techniques de l'image et de la navigation sont les composantes clef de la culture postmoderne (Cubitt 1998 : 79) :

Adding a counter-current of mobility to the fragmenting charge of a data-driven model of visual perception has produced a dialectical mode of vision in designs for computer visualisation in the late 20th century. [...] At the same time, the historical development of perception, and particularly the way modern visual techniques have confronted the emptiness in the subject, the commodity and

¹⁰ « ...creating works in new media can be understood as either constructing the right interface to a multimedia database or as defining navigation methods through spacialized representations. » (MANOVICH, 2001 : 215)

society, leads towards a mobile, unsettled, nomadic subject perpetually exploring the voids within and without. Today TV drama, feature films, video games and many internet sites, as well as the net itself, offer navigation as their key structural device.

Il est encore difficile de prétendre que l'image dépasse l'écriture en importance dans les processus d'interaction avec un site Web. La tendance contemporaine à l'écriture de ce texte voit une utilisation de plus en plus courante d'images et d'illustration dans la conception des pages Web. Mais l'écriture demeure présente et le lien hypertexte peut en ce sens être compris comme l'hybride entre le langage écrit et le code visuel servant à la navigation sur l'Internet. Une certitude demeure malgré tout : l'écriture, qu'elle soit de nature langagière ou visuelle, est encore de nos jours la principale source de production de sens utilisée dans les pages Web. Dans le cas du site Web de Marilyn Manson, les éléments visuels servant à la navigation font un usage intensif de symbolisme et de langage qui participent au discours critique de l'œuvre de Marilyn Manson. Les images qui suivent, par exemple, servent d'interface pour naviguer sur le site. Elles correspondent à trois albums du groupe, soit *Antichrist Superstar*, *Omega and the Mechanical Animals* et *Holy Wood* :

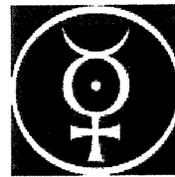


Fig. 4.1 SHOCK.GIF, Fig. 4.2 OMEGA.GIF et Fig. 4.3 MERCURY.GIF

Nous pouvons considérer que, comme dans la plupart des œuvres qui font partie des nouveaux médias, le site opère par cohérence entre le contenu et son interface. Les deux participent à la création de sens, tel que le décrit le concept d'interface culturelle. Manovich l'explique dans les termes suivants (2001 : 70) :

I will use the term *cultural interface*¹¹ to describe a human-computer-culture interface — the ways in which computers present and allow us to interact with

¹¹ En italiques dans le texte.

cultural data. Cultural interfaces include the interfaces used by the designers of Web sites, [...] and other new media cultural objects.

L'interface du site Web de Marilyn Manson que nous étudions ici diffère du concept en ce qu'il n'est pas en relation de fusion avec son contenu. Ce qu'il est convenu d'appeler des « boutons de navigation » se rapprochent plus d'illustrations ou d'enluminures que des boutons retrouvés en tant que commandes sur les appareils électroniques contemporains. Ces boutons sont plus conventionnels par leur fonctionnalité que par leur signification sémantique. Ils sont à la croisée de l'image instrument, de l'enluminure et du bouton de commande traditionnel. L'image qui suit est l'interface de la page d'accueil telle que conservée dans nos archives et qui présente les sections de manière autonome. Il est intéressant de noter que la plupart des sections du site sont en fait les différents genres médiatique de l'œuvre, soit la chanson (*audio*), la vidéo (*video*) et l'écriture des paroles de ses chansons (*lyrics*) :

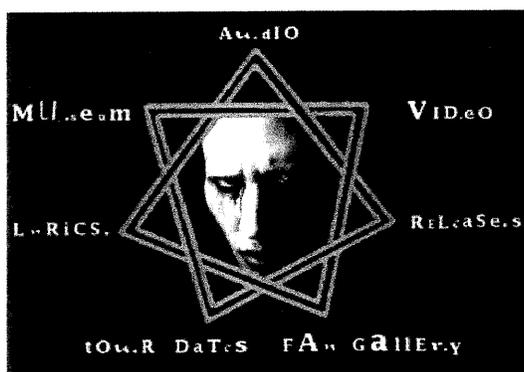


Fig. 4.4 Menu de la page d'accueil (image archivée)

Le site Web tel qu'il existe aujourd'hui, en 2001, rejoint plus la description de Manovich. L'interface en HTML que nous décrivons ici a été remplacée par une interface basée sur le format Macromedia Flash¹² (www.marilynmanson.net) qui

¹² Cette image est un cliché du site tel qu'il apparaît à l'écran lors de la rédaction de ce texte. Le changement majeur par rapport à la précédente version du site vient de l'interface qui, au lieu d'être constituée que de simples images, devient une interaction avec des animations en format *Macromedia Flash*. Cette technique implique une temporalité et un mode d'expérience différent de l'interface précédente. Une présentation *Flash* est d'ailleurs nommée *film* (*Flash movie*). Elle est aussi généralement considérée comme une utilisation multimédia qui « cannibalise » les médias intégrés. À ce point que le site offre la possibilité d'interagir avec la section du babillard électronique à travers une page Web en HTML extérieure au film *Flash*.

intègre les différents médias avec une incrustation moins marquée que celle de l'ancienne interface :

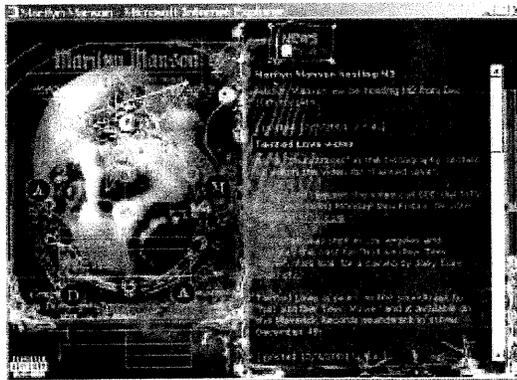


Fig. 4.5 Page d'accueil contemporaine.

4.2.2 Éléments à fonction d'archive

Trois sections du site ont pour fonction de conserver des archives. La première permet d'écouter certaines chansons. Les chansons intitulées *Burning Flag*, *Cruci-Fiction In Space* et *The Love Song* peuvent être téléchargées à partir du site web (A.1.3). Cette section permet aux consommateurs potentiels l'accès à des échantillons des albums. La seconde section qui nous intéresse ici contient des extraits vidéo filmés lors de la tournée de l'album *Holy Wood*. Les chansons sont incomplètes, mais donnent une idée de l'atmosphère d'un spectacle de l'artiste. Certaines séquences montrent l'éternelle présence des chrétiens fondamentalistes venus protester la tenue d'un spectacle. Une autre séquence rapporte un discours improvisé par l'artiste alors qu'il est sur la scène.

4.2.3 Éléments à fonction de musée

Il est souvent difficile, en considérant qu'un média peut en intégrer tant d'autres, d'établir de façon claire la limite conceptuelle entre un média qui cannibalise tous les autres (multimédia) et un média qui permet aux médias de conserver leur propre fonction dans un rapport d'intermédialité. Le cas de la section qui présente les aquarelles est un exemple de séparation clairement définie. Il s'agit en effet de considérer que l'exposition des toiles de Warner se fait dans un

musée virtuel. Cette section du site Web se présente comme un lieu virtuel plutôt que comme une œuvre. Il est donc possible d'en considérer les éléments dans leur autonomie relative. La section est d'ailleurs intitulée « Museum ». Les aquarelles qui sont présentées sont en majeure partie des portraits inspirés par les œuvres d'artistes comme Pablo Picasso et Wassily Kandinsky. Des œuvres exposées, 21 photographies des toiles peuvent être vues sur le site web (A.1.6). En voici quelques exemples :

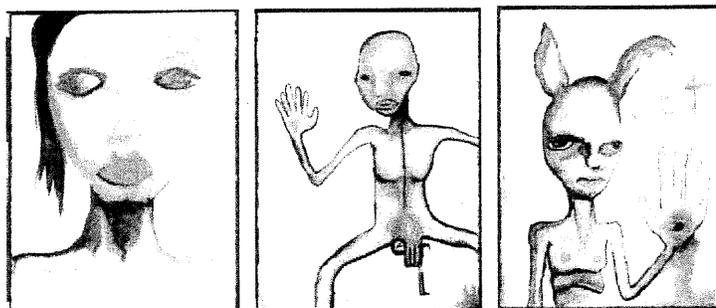


Fig. 4.6 12.JPG, Fig. 4.7 14.JPG et Fig. 4.8 18.JPG

4.2.4 Éléments à fonction d'interaction sociale

Plusieurs éléments du site Web de Marilyn Manson sont de nature événementielle. Il y a premièrement la section des actualités sur les activités du groupe, sorte de babillard ayant pour fonction de fournir de l'information sur les dates de concert, les événements à venir et de faire des communiqués à propos de divers sujets. Une des fonctions de cette section revient à répondre à des rumeurs ou émettre des communiqués sur des événements qui touchent les admirateurs. Le rapport d'interaction entre l'artiste et ses admirateurs qui se constitue dans cet échange montre bien comment la construction des communautés virtuelles est bien réelle. Partant de l'analyse que fait Nicola Green des mondes virtuels (1997 : 59), nous pouvons attribuer à certains éléments d'interaction du site la fonction de simuler les interactions sociales qui se déroulent dans un contexte de corporéité biologique comme l'interview. La question est de savoir comment la construction de la subjectivité opère dans le contexte où la corporéité est en processus de négociation avec une interface technologique.

L'interaction qui se produit dans un lieu virtuel, afin de fonctionner, fait une négation des référents spatio-temporels comme les contraintes géographiques au profit des référents qui lui sont propres. En effet, selon les théories de la réalité virtuelle, celle-ci utilise le cyberspace pour faire une simulation de l'interactivité (VASSELEU 1997 : 46). C'est une situation où la construction du soi voit des éléments extérieurs infiltrer la porosité des frontières du soi de l'individu. Ces systèmes opèrent en tant qu'espaces qui produisent la corporéité virtuelle (GREEN 1997 : 63). À travers cette corporéité, l'individu se construit une subjectivité qui est adaptée à une réalité sociale pouvant être différente de ce qu'aurait produite la contrainte identitaire moderne essentialiste. Cette subjectivité est de nature forcément idéelle (GREEN 1997 : 61), fait appel aux potentialités de l'imagination et limite dans son discours le rôle du corps biologique, du moins lors de l'immersion, à la fonction de véhicule de la pensée (GREEN 1997 : 66). Cette distinction moderniste entre l'information et sa matérialité (HAYLES 1999 : 73) pourrait avoir comme fonction de rassurer l'individu quand aux risques d'une multiplicité simultanée et d'appuyer la qualité de réalisme du virtuel.

Une des principales fonction de l'interactivité d'un site Web est de fournir aux membres de sa communauté la reconnaissance de l'existence d'autrui. C'est en quelque sorte la « preuve » qui vient contrer l'impression de solitude ressentie devant un écran s'il ne « répond » pas. Cette affirmation ne concerne pas l'interactivité automatisée, comme une page qui affiche le prénom de son visiteur lorsqu'il revient. Ce type de reconnaissance ne passe pas non plus par un simple mécanisme. En effet, certains sites Web conservent dans leurs bases de données des informations sur leurs usagers, ce qui permet de générer des pages qui leurs sont adaptées de manière individuelle. L'interaction d'un site Web qui fournit un sentiment de communauté vient plutôt de ce qu'elle conserve la trace du passage des autres membres ou que le site permet une forme de communication avec d'autres visiteurs par son intermédiaire. Par exemple, certains sites affichent le nombre de visiteurs qui ont une connexion avec le site en même temps. D'autres sites permettent de signifier à certaines personnes choisies la présence d'autres visiteurs sur le site Web.

Une forme d'interaction qui fonctionne par la trace peut être par exemple le babillard électronique, où les visiteurs peuvent laisser des commentaires, répondre à ceux des autres ou tout simplement les consulter sans y participer. Dans son texte sur la communauté virtuelle de Phish.Net, Nessim Watson (1997) se penche sur les critères qui permettent de faire une légitimation d'une communauté qui ne serait pas définie en fonction de sa géographie. Il montre que la communauté se définit en premier lieu par le partage de capital culturel commun qui peut comprendre un langage interne limité aux initiés. La communauté virtuelle peut aussi se définir par la formation de conventions à propos des comportements acceptables. La politique de la communauté peut aussi s'exprimer lorsqu'elle devient un groupe assez fort pour exercer des pressions sur d'autres entités, comme par exemple en faisant du lobby, en proposant des changements ou en faisant des requêtes qui finissent par être appliquées. Sur le babillard électronique du site Web de Marilyn Manson, il est possible par exemple de savoir combien de personnes sont connectées, les surnoms de celles-ci et même d'en avoir une description. Le texte qui suit est le profil d'un membre du babillard qui porte le surnom de « TheArtAndTheDemon » :

Forum :: Marilyn Manson

Navigation :: [New Topic](#) : [Search](#) : [Login/Logout](#) : [Register](#) : [Update Profile](#) : [Help](#)

Location :: [View Profile -> View a users profile](#)

Login Name: TheArtAndTheDemon

[Search all postings by this user](#)

[login to send TheArtAndTheDemon a private message](#)

Ce profil comprend un surnom (*handle*), une icône pour représenter l'utilisateur dans les listes du babillard électronique ainsi que la liste de ses contributions. Selon Manovich (2001 : 128), l'interface culturelle exprime bien la formation de l'identité fonctionnant dans la logique « postmoderne ». L'identité est une construction à partir de choix préétablis : elle devient le résultat d'une consommation. L'interface ne permet pas nécessairement de construire une identité comme telle, mais plutôt d'en choisir une parmi celles qui sont déjà prédéterminées. Sur la version contemporaine du site, le babillard électronique comporte des fonctionnalités

nouvelles. Les usagers peuvent par exemple choisir une icône pour s'identifier, un peu à la manière de l'artiste lors des trois derniers albums :



Fig. 4.9 Interface du profil d'utilisateur

Cette nouvelle possibilité est en accord avec la thèse de Manovich sur la formation de la subjectivité à partir des choix offerts. Certaines icônes proposées, comme le montre l'image précédente, sont des miniatures de celles utilisées par Marilyn Manson lui-même. L'utilisateur peut par conséquent s'identifier directement à l'artiste dans son interaction avec la communauté d'admirateurs.

4.2.5 Analyse de la subjectivité dans le site Web

Les œuvres de Marilyn Manson qui sont médiatisées par un support physique impliquent surtout l'expression des subjectivités de l'artiste. Elles prennent diverses formes selon le média utilisé comme canevas et les œuvres qui ont une nature intermédiaire mettent en jeu des formations subjectives déjà fort complexe. À travers le site Web, comme nous avons pu le constater dans l'analyse faite dans ce chapitre, les œuvres fonctionnent de manière relativement similaire, mais la subjectivité des admirateurs entre en jeu elle aussi.

Dans le cas de Warner, l'expression et l'existence du soi passe par ses artefacts et fonctionne comme corporéité étendue. Grâce à l'efficace (*agency*) qui s'exprime à travers les nouvelles technologies de l'information et des communications (NTIC), comme les séances de clavardage avec les admirateurs ou de questions et réponses audiovisuelles, il peut répondre aux questions venant de partout dans le monde. C'est aussi une présence distribuée et la réponse audiovisuelle d'une question transmise par courriel est une forme d'existence par la subjectivité distributive.

Dans le cas des admirateurs, la formation de la subjectivité se construit entre autres par une participation à la communauté formée à autours du site avec la fréquentation des sections interactives. Leur subjectivité se construit en multiples flux d'information qui sont par la suite consultés par d'autres membres qui peuvent répondre à des questions, en poser et même présenter des images ou des photographies d'eux-mêmes à la communauté. L'information transmise à travers le babillard électronique fait naître une forme d'existence qui devient la mesure concrète de la relation communautaire des admirateurs entre eux.

La construction sociale de la subjectivité à travers le site Web, comme nous l'avons précédemment vu avec Holmes, relève des trois types d'intégration du soi (1997 : 30). L'impression de présence (*face to face integration*) est simulée par les séances de questions et réponses audiovisuelles. Quand un admirateur pose une question à la communauté, l'acte relationnel qui se produit peut relever de l'efficace (*agency-extended integration*) dans le cas où l'équipe de production du groupe prend des décisions à partir de l'influence exercée par la communauté virtuelle. Le troisième type d'intégration, libre des contraintes corporelles (*disembodied-extended integration*), est à la base même de l'interaction avec la communauté d'internautes.

Le rapport de pouvoir entre l'artiste et ses admirateurs demeure cependant toujours présent. Lors de la séance de questions et réponses, Warner défend ses opinions et s'empresse d'éclaircir toute idée fausse à son sujet. Il poursuit le processus d'élaboration de sa subjectivité à travers le personnage malgré l'apparence informelle de l'événement. Aussi, même si les usagers du site Web peuvent contribuer à la construction de l'imaginaire du groupe, en y affichant leurs photographies dans le BBS (bulletin board system), le responsable du site Web peut à loisir modifier toute forme de contribution. Warner peut faire la censure de propos qui lui déplaisent ou même placer des textes sous le couvert d'un autre pseudonyme. En fin de compte, nous pouvons considérer que le dispositif Web, par sa qualité intermédiaire, apporte une plus grande influence sur la formation de la subjectivité de l'artiste que les interactions sociales directes qu'il permet.

CONCLUSION

... 'a culture of real virtuality' where the distinction between representation and reality is put into question. To label such cultural change and related manifestations of epistemological uncertainty 'postmodern' makes descriptive sense, but does it necessarily signify an epochal shift from one civilizational principle to another, from modernity to postmodernity? (McGuigan 1999 : 122)

5.1 L'impact des nouveaux médias sur la formation de la subjectivité

Les nouvelles technologies affectent tous les domaines de production de discours, qu'ils soient théoriques, critiques ou artistiques. L'écriture des livres, par exemple, peut maintenant se faire par l'échange de courriels et l'informatique distribuée¹ (SURMAN & WERSHLER-HENRY, 2001.²):

Nancy Mucklow helped transform the manuscript from a pile of disconnected documents and e-mails into one long funky flowing blog. And the people at b2bScene.com provided us with an online home to collaborate and develop the book.

Le cyberspace, parti d'un réseau d'ordinateurs reliés, de listes de diffusion véhiculant le discours de communautés relativement petites, est maintenant un concept comportant une puissante charge d'imaginaire. Il est aujourd'hui le lieu d'une nouvelle forme de négociation des discours, partagé entre les nécessités économiques et la relative liberté d'exister des contre-discours. Nous pouvons décrire cet équilibre toujours changeant comme la dialectique du cyberspace (HEIM, 1999). Nous pouvons, avec Heim, réfléchir sur les enjeux de cette

¹ En anglais: distributed computing. Le mouvement du *open source* (code source public libre) est à l'origine de l'informatique distribuée maintenant récupéré par les entreprises commerciales. Par exemple, le virus *Back Orifice* est récupéré pour devenir le programme *Microsoft Back Office Server*.

² Tiré de la section *Acknowledgments*, qui n'est pas paginée (ou serait logiquement à la page 0.)

dialectique particulière à la production de l'œuvre de Marilyn Manson qui est très conscient de la force et de la nécessité des techniques de mise en marché.

Le pouvoir sur le capital culturel, et en particulier sur le processus de formation de la subjectivité, n'est plus justifiable par l'appel aux anciennes formes de transcendance ou d'essentialisme. Les institutions résistent, mais les contre-discours passent maintenant parfois de simples marginalités à de fortes puissances grâce aux forces capitalistes dont la logique passe souvent par-dessus les communautés culturelles nationales. Les institutions politiques sont remplacées par le pouvoir culturel des corporations. Les cultures transnationales sont remplacées par des courants culturels mondialisés qui sont eux-mêmes fractionnés en cultures de communautés virtuelles et de communautés d'intérêt. Les modèles proposés d'expression de l'individualité deviennent une question de choix. La valeur de vérité se voit confrontée à la capacité de vendre et de diffuser les éléments sémiotiques sous forme de capital culturel.

5.2 Évaluation de la démarche et des résultats

La démarche entreprise dans ce texte avait pour but de voir comment il est possible de faire l'analyse de la formation de la subjectivité dans une œuvre à caractère intermédiaire en utilisant les outils critiques et les théories du soi les plus récents. L'œuvre de Marilyn Manson, à cause de sa qualité intermédiaire évidente et de l'intégration d'une remise en question du discours identitaire, semblait avoir le potentiel d'être tout indiquée comme objet pour mettre en application les différentes théories et méthodes d'analyse que nous avons retenues. Pour ce faire, nous avons structuré notre démarche en constituant des groupes médiatiques présentant pour chaque chapitre une certaine cohérence permettant d'utiliser une approche critique interne continue. La suite des chapitres avait pour but de permettre une forme d'accumulation critique, c'est à dire que nous avons tenté d'utiliser les acquis de chaque chapitre pour faire avancer la compréhension de notre analyse dans les suivants. Cette démarche nous a permis de constater la

complexité de la question et la difficulté d'en faire l'étude approfondie en n'utilisant qu'une seule approche.

5.3 Perspectives d'avenir dans la formation de la subjectivité

Il est impossible de déterminer avec certitude de quelle manière la formation de la subjectivité peut évoluer dans l'avenir. Par contre, certains changements amenés par les technosciences sont déjà en cours d'implantation. Par exemple, les enjeux liés à la corporéité de la perception ont fait la description de ce qu'on appelle, dans le cadre de la société de surveillance, la perception sans agent (*agentless perception*). Manovich décrit l'apparition des nouveaux objets médiatiques, objets en tant que signifiants culturels modulaires contenus dans une base de données auxquels nous pouvons accéder par l'intermédiaire d'une interface. L'étude de la formation de la subjectivité sur l'Internet permet de soulever la question des nouveaux objets identitaires qui prennent naissance avec ce que j'appellerai ici l'*efficace sans perception (perceptionless agency)*. Cette nouvelle forme d'efficace apparaît entre autres avec la prolifération de sites Web à structure polymorphe. En effet, la pratique qui consiste à baser la structure et le fonctionnement d'un site Web à partir d'une base de données produit deux conséquences. D'abord, les pages de ces sites n'existent pas en soi. Il faut la visite d'un internaute pour en actualiser le contenu. Deuxièmement, ces sites comptent souvent un processus d'inscription comme condition première d'utilisation. L'effet le plus évident peut être illustré par la visite d'un site Web souvent fréquenté qui nous souhaite la bienvenue en utilisant notre prénom. Le serveur Web nous fait l'envoi d'une page unique, qui n'existe pas. Enfin, il est fort probable que les concepteurs du site ne sauront jamais notre nom. Il serait intéressant de pousser la question plus loin en regard de l'automatisation des rapports avec le capital culturel, processus nécessaire à l'individualisation des produits pour les masses qui est la toute nouvelle stratégie capitaliste.

SOURCES DOCUMENTAIRES

I. ŒUVRE ÉTUDIÉE

I.i Autobiographie

MANSON, Marilyn and Neil STRAUSS. 1998. *the long hard road out of hell*, New York, Harper Collins, 269 p.

I.ii Albums de musique

MANSON, Marilyn. 2000. *Holy Wood; In the Shadow of the Valley of Death*, NOTHING/INTERSCOPE.

MANSON, Marilyn. 1998. *Omega and the Mechanical Animals*, NOTHING/ INTERSCOPE.

MANSON, Marilyn. 1996. *AntiChrist Superstar*, NOTHING / INTERSCOPE.

MANSON, Marilyn. 1995. *Smells Like Children (EP)*, NOTHING / INTERSCOPE.

MANSON, Marilyn. 1994. *Portrait of an American Family*, NOTHING / INTERSCOPE .

I.iii Vidéo

MANSON, Marilyn. 1998. *Dead to the World; The Tour America Didn't Want You To See*, NOTHING/INTERSCOPE, 60 min.

MANSON, Marilyn. 1999. *GOD is in the T.V.*, NOTHING / INTERSCOPE.

II. DOCUMENTAIRES

NICHOLAS, Chris. 1999. *DEMYSTIFYING THE DEVIL; an unauthorized biography on MARILYN MANSON*, Rhode Docs Inc, 95 min.

III. SITES WEB

III.i Site web officiel

<http://marilynmanson.net>

III.ii Sites web non officiels étudiés

<http://www.mtv.com> (Music Television)

<http://www.rollingstone.com> (Revue Rollingstone)

<http://www.stileproject.com> (Page Personnelle)

III.ii Sites web cités comme ressources

<http://brianwarner.manson.com> (biographie)

KNOEBEL, David. 2001. *Click Poetry*, <http://home.ptd.net/~clkpoet/>

http://www.fnc.gov/Internet_res.html (FNC)

<http://www.w3.org/WWW/> (World Wide Web Consortium)

III. OUVRAGES CRITIQUES

ALBERA, François. 2000. « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur » In *CiNÉMAS : INTERMÉDIALITÉ et cinéma*, vol. 10, no 2-6 (printemps), p.27-38.

BELLOUR, Raymond. « Autoportraits » In *Vidéo*, numéro spécial de la revue *Communications*, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Éditions du Seuil, p. 327-387.

BENJAMIN, Walter. 1968. « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction » In *ILLUMINATIONS; Essays and Reflections*, Trad. de l'allemand par Hannah Arendt, p. 217-252.

BOILY, Lise. 1994. « Médiologie, Rapport à l'Imaginaire, changement et Post-Modernité », In *RUPTURES DE LA MODERNITÉ*, Actes du Colloque du Cri, Montpellier, décembre, p. 25-41.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN. 1999. *Remediation; Understanding New Media*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 295 p.

- BRESLOW, Harris. 1997. « Civil Society, Political Economy, and the Internet » *In VIRTUAL CULTURE; Identity and Communication in Cybersociety*, Edited by Steven G. JONES, London, SAGE Publications, p. 236-257.
- CLEMENS, Valdine. 1999. *The Return of the Repressed; GOTHIC HORROR FROM THE CASTLE OF OTRANTO TO ALIEN*, New-York, State University of New-York Press, 274 p.
- COOK, Nicholas. 1998. *ANALYSING MUSICAL MULTIMEDIA*, Oxford (NY), Clarendon Press, 278 p.
- COSTA, Antonio. 2000. « Palomar : intermédialité et archéologie de la vision ». *CiNéMAS : INTERMÉDIALITÉ et cinéma*, vol. 10, no 2-6 (printemps), p.169-184.
- COUCHOT, Edmond. 1988a. *Images. De l'optique au numérique; Les arts visuels et l'évolution des technologies*, Paris, Éditions Hermes, 242 p.
- COUCHOT, Edmond. 1988b. « La mosaïque ordonnée » *In Vidéo*, numéro spécial de la revue *Communications*, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Éditions du Seuil, p. 79-87.
- COUCHOT, Edmond. 1991 « Un fracassant Big Bang » *CiNéMAS : Nouvelles technologies : nouveaux cinémas?*, Vol. 1, No. 3. Article tiré du site Internet <http://www.revue-cinemas.umontreal.ca/cinemas/vol001no03/02-couchot.htm>.
- CUBITT, Sean. 1993. *Videography*, New-York, St. Martin's Press, 239 p.
- CUBITT, Sean. 1998. *DIGITAL AESTHETICS*, Londres, Sage Publications, 172 p.
- DENZIN, Norman K. 1991. *IMAGES OF POSTMODERN SOCIETY; SOCIAL THEORY AND CONTEMPORARY CINEMA*, London, Sage Publications, 179 p.
- DUGUET, Anne-Marie. 1988. « Dispositifs » *In Vidéo*, numéro spécial de la revue *Communications*, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Éditions du Seuil, p. 221-242.
- EAKIN, Paul John. 1999. *How Our Lives Become Stories; MAKING SELVES*, Cornell University Press, Ithaca, 207 p.
- ELIADE, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, 185 p.
- FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J. 1994. « L'Imaginaire Cyborg de la Fin du Millénaire », *In RUPTURES DE LA MODERNITÉ*, Actes du Colloque du Cri, Montpellier, décembre, p. 43-49.

GOODWIN, Andrew. 1995. « Popular Music and Postmodern Theory » In *The Postmodern Arts; An Introductory Reader*, Edited by Nigel WHEALE, London, Routledge, p. 80-100.

GREEN, Nicola. 1997. « BEYOND BEING DIGITAL : Representation and Virtual Corporeality » In *Virtual Politics; Identity and Community in Cyberspace*, Edited by David HOLMES, Londres, SAGE Publications, p. 59-78.

GRUNENBERG, Christopher. 1997. « Gothic Tales from Frankenstein to the Hair-Eating Doll » In *Gothic : transmutations of horror in late twentieth century art*, Edited by Christoph GRUNENBERG, Boston : Institute of Contemporary Art, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, pp. 212-159.

HAYLES, N. Katherine. 1999. « The Condition of Virtuality » In *The Digital Dialectic; New Essays on New Media*, edited by Peter LUNENFELD, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, p. 68-94.

HEIM, Michael. 1999. « The Cyberspace Dialectic » In *The Digital Dialectic; New Essays on New Media*, edited by Peter LUNENFELD, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, p. 25-45.

HILLIS, Ken. 1999. *Digital Sensations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 164-199.

HOLMES, David. 1997. « VIRTUAL IDENTITY : Communities of Broadcast, Communities of Interactivity ». In *Virtual Politics; Identity and Community in Cyberspace*, Edited by David HOLMES, Londres, Sage Publications, p. 26-45.

ISHII, Hiroshi and Brygg ULLMER. 1997. « Tangible Bits : Towards Seamless Interfaces between People, Bits and Atoms ». In *CHI'97*, Atlanta, 22-27 mars (www.media.mit.edu).

JAMESON, Fredric. 1988. « La lecture sans l'interprétation ; Le postmodernisme et le texte vidéo. » In *Vidéo*, numéro spécial de la revue *Communications*, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Éditions du Seuil, p. 105-120.

JONES, Steven G. 1997. « The Internet and its Social Landscape » In *VIRTUAL CULTURE; Identity and Communication in Cybersociety*, Edited by Steven G. JONES, London, SAGE Publications, p. 7-35.

LACASSE, Germain. 2000. « Intermédialité, *deixis* et politique ». In *CiNéMAS : INTERMÉDIALITÉ et cinéma*, vol. 10, no 2-6 (printemps), p.85-104.

LECARME, Jacques et Éliane LECARNE-TABONE. 1997. *L'autobiographie*, Éditions Armand Colin, Paris, 315 p.

LEMAY, Laura et Rogers CADENHEAD. 1998. *Java 1.2*, Simon & Schuster Macmillan, Paris, traduction par Lionel GARREC de l'ouvrage *Teach yourself Java™ 1.2 in 21 days*, 786 p.

LÉVY, Pierre. 1998. *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 153 p.

LÉVY, Pierre. 1997. *L'Intelligence collective; Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 245 p.

LUNENFELD, Peter. 2000. *Snap to Grid; A User's Guide to Digital Arts, Media and Cultures*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 226 p.

MANOVICH, Lev. 2001. *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, 354 p.

McGUIGAN, Jim. 1999. *MODERNITY and POSTMODERN CULTURE*, Buckingham, Open University Press, 177 p.

McMAHAN, Alison. 1999. « The effect of multiform narrative on subjectivity » In *Screen*, vol. 40, No 2 (été), p. 146-157.

MÜLLER, Jürgen E. 2000. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision ». In *CiNÉMAS : INTERMÉDIALITÉ et cinéma*, vol. 10, no 2-6 (printemps), p.105-134.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. 1996. *INTRODUCTION À L'INTERTEXTUALITÉ*, Paris, Éditions Dunod, 186 p.

RENOV, Michael. 1996. « VIDEO CONFESSIONS » in *RESOLUTIONS; CONTEMPORARY VIDEO PRACTICES*, Edited by Michael Revnov & Erika Suderburg, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 78-101.

SANGSUE, Daniel. 1994. *La Parodie*, Paris, Hachette, 106 p.

SHERMAN, Barry L. et Laurence W. ETLING. 1991. « Perceiving and Processing Music Television ». In *RESPONDING TO THE SCREEN; Reception and Reaction Processes*, Edited by BRYANT, Jennings and Dolf ZILLMANN, Hove, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, p. 373-388.

SPIELMANN, Yvonne. « Expanding film into digital media » In *Screen*, Summer 1999, p. 131-145.

STURKEN, Marita. 1996. « THE POLITICS OF VIDEO MEMORY : ELECTRONIC ERASURES AND INSCRIPTIONS » in *RESOLUTIONS;*

CONTEMPORARY VIDEO PRACTICES, Edited by Michael Renov & Erika Suderburg, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 1-12.

SURMAN, Mark et Darren WERSHLER-HENRY, 2001. *COMMONSPACE; Beyond Virtual Community*, FT.com / Financial Times Press, 290 p.

TURKLE, Sherry. 1995. *Life on the Screen; Identity in the Age of the Internet*, New-York, Simon & Schuster, 347 p.

VASSELEU, Cathryn. 1997. « VIRTUAL BODIES/VIRTUAL WORLDS » In *Virtual Politics; Identity and Community in Cyberspace*, Edited by David HOLMES, Londres, SAGE Publications, p. 46-57.

VIOLA, Bill. 1988 « Y aura-t-il copropriété dans l'espace de données? » Traduction de Cécile WAJSBROT In *Vidéo*, numéro spécial de la revue *Communications*, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Éditions du Seuil, p. 61-74.

VIRILIO, Paul. 1988. « La lumière indirecte. » In *Vidéo*, numéro spécial de la revue *Communications*, dirigé par Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Éditions du Seuil, p. 45-52.

WATSON, Nessim. 1997. « Why We Argue About Virtual Community : A Case Study of the Phish.Net Fan Community » In *VIRTUAL CULTURE; Identity and Communication in Cybersociety*, Edited by Steven G. JONES, London, SAGE Publications, p. 102-132.

III. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CITTI, Pierre. 1997. « SYMBOLISME » in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Éditions ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS et Albin Michel, Paris, p. 792-796.

DUPRIEZ, Bernard. 1984. « Parodie » In *Gradus; Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Éditions 10/18, Paris, p. 331.

KLAUBER, Véronique. 1997. « Pastiche » In *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Éditions ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS et Albin Michel, Paris, p. 523-524.

LOUGHLIN, Marie H. 1993. « Subject/object » in *ENCYCLOPEDIA OF CONTEMPORARY LITERARY THEORY; Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, p.633-636.

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Image fixe prise à 1:08	33
2.2	Image fixe prise à 2:28	33
2.3	Image fixe prise à 1:27	35
2.4	Image fixe prise à 2:03	35
2.5	Image fixe prise à 3:08	36
2.6	Image fixe prise à 3:34	37
2.7	Image fixe prise à 1:45	37
2.8	Image fixe prise à 4:04	37
2.9	Image fixe prise à 2:24	38
2.10	Image fixe prise à 2:44	38
2.11	Image fixe prise à 1:37	39
2.12	Image fixe prise à 2:30	40
2.13	Image fixe prise à 0:06	41
2.14	Image fixe prise à 1:30	41
2.15	Image fixe prise à 2:06	41
2.16	Image fixe prise à 0:13	42
2.17	Image fixe prise à 1:23	43
2.18	Image fixe prise à 3:05	43
2.19	Image fixe prise à 0:08	44
2.20	Image fixe prise à 4:28	44

2.21	Image fixe prise à 2:55	44
2.22	Image fixe prise à 3:12	44
2.23	Image fixe prise à 2:36	49
2.24	Image fixe prise à 5:12	52
2.25a-c	Images fixes prises vers 25:30	53
4.1	SHOCK.GIF	90
4.2	OMEGA.GIF	90
4.3	MERCURY.GIF	90
4.4	Menu de la page d'accueil (image archivée)	91
4.5	Page d'accueil contemporaine (saisie d'écran)	92
4.6	12.JPG	93
4.7	14.JPG	93
4.8	18.JPG	93
4.9	Interface du profil d'utilisateur	96

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

A.	Référence à un appendice
BASIC	<i>Beginner's all-purpose symbolic instruction code</i>
BBS	<i>Bulletin board system</i>
DV	<i>Digital video</i>
Fig.	Figure
GIF	<i>Graphical interchange format</i>
GUI	<i>Graphic user interface</i>
HCI	<i>Human Computer Interaction</i> ou <i>Human Computer Interface</i>
HTML	<i>Hypertext markup language</i>
IP	<i>Internet Protocol</i>
JPEG	<i>Joint Photographic Experts Group</i>
MODEM	Modulateur démodulateur
MPEG	<i>Moving Pictures Experts Group</i>
NTIC	Nouvelles technologies de l'information et des communications
OS	<i>Operating System</i>
PDF	<i>Portable file document</i>
TCP	<i>Transmission control protocol</i>
TI	Technologies de l'information
TIFF	<i>Tagged image file format</i>
URL	<i>Uniform Resource Locator</i>
VR / VRML	<i>Virtual reality / virtual reality markup language</i>

APPENDICE 1

ARTICLES ET ENTREVUES TIRÉS DU SITE WEB DE *MTV (MUSIC TELEVISION)*

A.1.1 BASHAM, David. Manson Covers "Suicide Is Painless" For "Blair Witch 2", MTV News, 2000-10-06.

Marilyn Manson has recorded a cover of Johnny Mandel's "Suicide Is Painless," a tune best remembered as the theme to the 1970 Robert Altman film "M.A.S.H." and its subsequent spin-off TV series, for the upcoming soundtrack to "Book Of Shadows: Blair Witch 2."

Manson plans to issue the "Blair Witch 2" album via his own label, Posthuman Records, on October 17. In addition to previously released songs from the likes of Rob Zombie, System Of A Down, Queens Of The Stone Age, and U.P.O., the record also will feature a new track, "The Reckoning," from Godhead (see "Manson Signs Godhead To Posthuman").

Godhead is tentatively set to perform for the "Blair Witch" Webfest, a three-day online convention being held from October 18-20 at www.blairwitchwebfest.com, leading up to the October 27 release of "Book Of Shadows." Poe will play the fest as well, while former Jane's Addiction-Porno For Pyros frontman Perry Farrell will host a hike through the woods and serve up a DJ set.

Visitors to the site during the event can register to win tickets to the opening show of Marilyn Manson's "Guns, God, And Government World Tour," slated for October 27 in Minneapolis, as well as a private screening of "Book Of Shadows: Blair Witch 2" with Manson.

Aside from overseeing the "Blair Witch 2" soundtrack, Manson has completed work on his new LP, "Holy Wood (In The Shadow Of The Valley Of Death)," due out on November 14.

A.1.2 Manson Answers Fans In Second Video Message , MTV News, 2000-09-21.

True to his word, Marilyn Manson has taken to his Web site to answer fan questions via video.

A video message titled "Part II: The Answers," which followed the post titled "Part I: The Album" (see "Manson Moves 'Holy Wood' Date, Preps Tour Plans"), addresses a variety of questions submitted by fans.

Manson started off by denying rumors of a Nine Inch Nails-Marilyn Manson tour. He made it clear, however, that his recently resurrected friendship with Trent Reznor was still in place, and noted that although his part in the well-documented estrangement was more public, the blame was distributed equally and that it took both admitting they were wrong to become friends again.

He also addressed his current falling out with former band members Scott Putesky (a.k.a. Daisy Berkowitz) and Zim Zum, saying that while he didn't appreciate being sued, he was no longer bothered by their behavior. Noting that he had given both a "strong foot in the door," he asked that if the pair were such an important part of Marilyn Manson, why had neither delivered any music on their own since leaving his band.

Manson expressed opinions on Rage Against The Machine ("I don't always agree with their politics, but I respect them for being one of the few protest bands of this era, and I like their music, and I like them, so, I wish them great success") and Eminem ("I chose to work with him because the fact that someone like him has the balls to do what they do helps all of us").

He also told fans he was amused by politicians in election mode who pretend to care about today's youth.

A.1.3 BASHAM, David. Manson Expands On "Adam" Concept For New LP , MTV News, 2000-08-25.

Marilyn Manson will emerge from his self-imposed exile for the release his new album, "Holy Wood (In The Shadow Of The Valley Of Death)," on October 24, and he has revised the record's track listing to reflect his fascination with Adam, the biblical first man.

Info about the songs featured on "Holy Wood" first leaked out earlier this month (see "Manson Reveals Date, Tracks For 'Holy Wood'"), and Manson has taken to his own Web site at www.marilynmanson.net to post the full track listing, which has now been divided into four acts, or movements.

Manson loosely mentioned the idea for the "Adam" concept when he first announced his intention to withdraw from the public eye to record the new album (see "Manson To Walk In The 'Valley Of Death' For Next LP"), adding that he would assume the symbol for the planet Mercury as his new guise.

At that time, Manson noted that "the [Mercury] symbol is most commonly used in alchemy. It represents both the androgyne and the prima materia, which has been associated with Adam, the first man. And all of these things are major influences into the writing of the new album."

Aside from the track listing, Manson has also made sound files of three new tracks, "Burning Flag," "Cruci-Fiction In Space," and "The Love Song," available for download at his site as a preview of the new album. [...]

A.1.4 BASHAM, David. Marilyn Manson To Present At Disinfo.Con 2000, MTV News, 2000-02-08.

Marilyn Manson has withdrawn from the public eye in order to complete work on a new album, but the mercurial rocker apparently plans to resurface in order to take part in next week's Disinfo.Con 2000, being held in New York City.

The convention, slated for February 19 at the Hammerstein Ballroom, is being organized by the Disinformation Company, a group that administers the Disinfo.com web site, dedicated to disseminating alternative information and theories about current events and happenings.

Manson won't actually be traveling to NYC for Disinfo.Con 2000, and will instead participate via a satellite presentation. Other guests scheduled to appear at the con include "Hollywood Babylon" author Kenneth Anger, visual effects pioneer Michael Backes, cyberculture guru RU Sirius, and conspiriologist Robert Anton Wilson.

Disinfo.Con 2000 will also feature what's being billed as a "Conspiracy Theory Roundtable," as Kenn Thomas, Robert Sterling, Greg Bishop, and Jodi Dean will discuss some of the intrigue behind the stories and current events making headlines.

Aside from the convention and its Web presence, the Disinformation Company has also produced a six-episode TV series that aired on Channel 4 in the U.K. last month. For more information about tickets and panelists for Disinfo.Con 2000, check out the convention's official site at con2000.disinfo.com

In December, Manson announced that he was forgoing all public appearances and interviews to record his new LP, titled "In The Shadow Of The Valley Of Death," and that his Web site would be his "only contact with humanity."

A.1.5 BASHAM, David. Will Smith, Marilyn Manson Flicks Named To "Worst Films Of 1999" List, MTV News, 2000-01-04.

[...]

Marilyn Manson was also found guilty by way of association in Ebert and Siegel's "Worst Films Of 1999" list. The singer's significant other, Rose McGowan, starred in "Jawbreaker," which was named in the category of "What's The Matter With Kids Today." Manson also had a small cameo role in the film, which was singled out by Ebert as a "movie made by and for people with many other things on their minds."

A.1.6 BASHAM, David. Marilyn Manson Offers Glimpse At Planned Painting Exhibition, MTV News, 2000-01-04.

As if a new album and a movie project weren't enough to keep Marilyn Manson busy, the fiendish rocker now apparently plans to exhibit some of his paintings in U.S. galleries later this year.

Manson, who will celebrate his 31st birthday on January 5, is offering a preview of some of his handiwork at the gallery section of his official Web site, which the artist stated last month would be his "only contact with humanity" for the foreseeable future.

The preview includes 21 watercolors by the former rock journalist, the majority of which are highly stylized portraits that seem to indicate Manson's favoring of artists like Pablo Picasso and Wassily Kandinsky.

Manson and band are currently at work on a new LP, "In The Shadow Of The Valley Of Death," and is still shopping around a film project, titled "Holy Wood." Both the film and the new studio album are tentatively due out later this year (see "Manson To Walk In The 'Valley Of Death' For Next LP").

Fans interested in wishing Marilyn Manson a happy birthday (or other holiday cheer) have been directed to send their messages to: Marilyn Manson Family 25935 Detroit Rd. Suite #329 Westlake, OH 44145.

A.1.7 MANCINI, Robert. Madonna, Tupac, Manson, Nirvana, O.D.B., Others Featured In "Paper" Magazine Pop Culture Guide, MTV News, 1999-12-28.

People with extra post-holiday cash and a healthy pop culture appetite may want to seek out "Paper" magazine's recently released pop culture encyclopedia.

"From Ab Fab To Zen, Paper's Guide To Pop Culture" reaches deep into the world of music in compiling its look at all that goes pop. Madonna, Marilyn Manson, Nirvana, O.D.B., Tupac, Courtney Love, and numerous others see their careers neatly summarized in the tome alongside entries for such cultural forces as the Teletubbies, Viagra, Versace, Xena, Andre The Giant, and Zima.

As with all things "Paper," "From Ab Fab..." has a heavy downtown chic flavor. In its pages, Bjork is described as a "genetically predisposed fashion plate," U2 are "bellied, moneyed pop avant-guardians," and Li'l Kim "is one of a new breed of rap superstars who like it dirty and designer all the way."

Beck, Smashing Pumpkins, LL Cool J, and Public Enemy get similar treatments, but the tome isn't exactly a complete resource. You won't find current pop icons like Jerry Seinfeld and Ricky Martin, but hey, they've got Roshumba.

The book's journey to the left of the mainstream features plenty of photos from the "Paper" magazine library. "From Ab Fab To Zen" is on stores now.

A.1.8 NORRIS, John. Marilyn Manson To Probe Celebrity And Suffering In New Film, Next Album, MTV News, 1999-11-24.

While in Dublin, Ireland for the EMAs, MTV News caught up with Manson, who talked about the movie screenplay he's working on, titled "Holy Wood," and how the film's subject matter will complement Manson's next studio album.

While in Dublin, Ireland for the EMAs, MTV News' John Norris caught up with Manson, who talked about the movie screenplay he's working on, titled "Holy Wood," and how the film's subject matter will complement Manson's next studio album.

"I'm at that point in my career where I wanted to make this film," Manson said, "and I'm [also] making this new record, where I really examine suffering and where celebrities come from. How it all kind of traces back in religion, and celebrities and Hollywood all kind of relate to each other. And that's very American."

Manson says that he's hoping that "Holy Wood" will go into production sometime in the next year; we'll keep you posted.

A.1.9 Marilyn Manson Takes "Hollywood" To Hollywood , MTV News, 1999-07-15.

Marilyn Manson's film project has apparently been given a green light by New Line Cinema, and plans are for the macabre musician to both star in the film as well as provide an original soundtrack for the movie, titled "Marilyn Manson's Hollywood."

"Variety" reports that Marilyn Manson is co-writing his "Hollywood" film with Robert Parigi (whose production credits include the TV series "Profiler" and "Tales From the Crypt"), and that it'll incorporate some high-concept visual images with the corresponding soundtrack music, a la Pink Floyd's "The Wall."

No director is currently attached to the film, but producers are hoping that Manson's real-life fiancée, Rose McGowan, will agree to take a role in the movie. Manson made a cameo appearance in McGowan's recent black comedy, "Jawbreaker."

A.1.10 Marilyn Manson Working On Script For Possible Film; Is Marilyn Manson going Hollywood? , MTV News, 1999-06-08.

Well, yes and no. Manson was there last week for the taping of the 1999 MTV Movie Awards, not to perform, but rather to support his future wife (and Movie Award nominee) Rose McGowan.

Manson may also have been on hand to trade some business cards and make additional contacts in the film industry for a potential movie venture. While backstage at the awards show, Manson talked to the MTV Radio Network about the possibility of getting into acting and the hush-hush project he's currently penning.

"I've just finished working on my script for my film," Manson said, "but that's still top secret at this moment. But that's what I'm dedicating all my time to. I am interested in doing anything that's actually acting, 'cause people always want me to play myself."

For more from Manson and McGowan, be sure to tune into the MTV Movie Awards, airing on June 10.

A.1.11 Marilyn Manson To Make Cameos In New David Lynch TV Series , MTV News, 1999-03-11.

As Marilyn Manson and Hole get settled into for the next six weeks of road duties as part of the Rock Is Dead tour, Manson is looking at getting a handle on several post-tour film and TV projects.

The dread glam superstar has agreed to make a series of cameo appearances in David Lynch's upcoming TV series "Mulholland Drive," which is currently in pre-production in Los Angeles, according to the "San Francisco Chronicle." Manson did not offer any details about the nature of the series or his part.

The series will mark Lynch's fifth foray into television and his first since 1993's poorly received "On the Air." Lynch, the quirky and macabre filmmaker behind "Blue Velvet," "Eraserhead" and "The Lost Highway," drew critical praise and a cult following for his original TV series, "Twin Peaks."

No word yet on when the series is expected to go before the cameras, but it's not expected to start until after Manson completes the Rock Is Dead tour, which will conclude on April 27 in Minneapolis -- although Manson was expected to embark on a European tour shortly thereafter.

Manson and Hole's tour rolls into Sacramento on Thursday for a concert at the ARCO arena.

A.1.12 Marilyn Manson Talks Rock Survival As Tour With Hole Marches On , MTV News, 1999-03-10.

Even though he had snagged the title first for a track on his "Mechanical Animals" album, Marilyn Manson recently saw the "Rock Is Dead" moniker snagged by Korn and Rob Zombie. That doesn't mean that Manson hasn't stopped contemplating the supposed demise of rock and roll.

"To me, it's kind of like, the late Seventies, when all of our rock bands died because of the disco era," Manson told MTV News' Chris Connelly recently. "That was like a real time, where only the real strong survive, so I think that's kind of where it's at for rock and roll now".

A.1.13 Manson Schedules Chat, MTV News, 1999-02-25.

The long-awaited Marilyn Manson chat is now confirmed for March 1, according to Manson's official website. He intends to speak to his fans face to face via RealVideo from backstage at his tour rehearsals in Los Angeles.

Manson's semi-official news site, Seems Like Salvation News, says the chat will be short but sweet, and adds that the goth rocker may have something more to say about his litigation with former Spin Editor Craig Marks over an alleged assault (see "Did Manson "Spin" Out Of Control?").

In what could be perceived as Manson-related news, the city of Richmond, VA, has passed a law that seems to be taking a back door approach in trying again to ban the goth rocker from their concert stages. The city failed in an attempt to keep Manson at bay when he was touring to support his previous album, "Antichrist Superstar" (see "Marilyn Manson May Be Shut Out Of Richmond, Virginia"), but now the Richmond City Council has passed a city ordinance making it "illegal to give a performance that appears to be pornographic if the performance might be attended by minors.

Ticketmaster and the Richmond Times-Dispatch say the law is focused on bookings for the city-owned Richmond Coliseum, the venue in question during the 1997 ban attempt. The description includes the showing of sexual body parts or simulated body parts, which is sure to cover Manson's most current androgynous look. As far as we know, Manson is not scheduled to appear anywhere in Virginia at this time.

A.1.14 Marilyn Manson, Rose McGowan To Tie The Knot , MTV News, 1999-02-16.

In a move that will make her the bride of Satan in the eyes of many, actress Rose McGowan announced on Tuesday that she plans to wed her boyfriend, Marilyn Manson.

On Tuesday afternoon, McGowan told MTV News that Manson had recently popped the question.

"I was in the bathtub, he lit candles, it was very nice. It was very romantic", McGowan told MTV News of Manson's proposal. A spokesperson for Manson confirmed the announcement, but noted that the two have not yet set a date.

"It's funny because people think that we're becoming conventional, but I think it will actually give us more freedom to be crazy", McGowan told MTV News of her impending family life with the current king of shock rock.

"The more comfortable we get with each other, the crazier we become individually, so I actually expect him to be ten times as crazy. I think this will totally probably free us both up to be way more crazy, and we're the only two people in the world that are kind of as crazy as each other, so we're perfectly compatible."

McGowan first floated the news Tuesday morning during an appearance on Howard Stern's radio show, and explained the announcement later that day to our friends in the MTV Radio Network. Ironically, McGowan visited Stern's studio at New York's K-ROCK to plug her upcoming film "Jawbreaker," which also features a cameo by her soon-to-be husband.

A.1.15 Cher Seeks Out Video Advice From Marilyn Manson , MTV News, 1999-01-28.

Cher is making a surprising run on the charts these days, thanks in part to a new single, "Believe," which has already conquered the top of the U.K. charts and which currently stands at number 13 on this week's "Billboard" Hot 100.

The singer sat down recently with MTV News' Kurt Loder to talk about the album, as well as her new look -- and recounted a rather unlikely phone conversation she had with Marilyn Manson.

"Actually I did [call Marilyn Manson]," Cher told Kurt, "I wanted to ask him some advice."

"What did you want to ask him," Loder asked.

"I wanted to ask him who would be good for my video," she said, "And then we just started talking."

"Was he surprised to hear from you?" he said.

"No, he knows my son, Elijah," Cher answered, "so I don't think he was so surprised."

"What kind of advice did he give you?" inquired Kurt.

"It was very technical," she said, "like, 'Don't spend more than this. I think this guys okay, I think this guys okay, but what kind of footage...' He knew what kind of footage, [and asked] what kind of film do you want to use, what kind of camera are you interested in? You know I thought I was into it, but he's very, very into it"

A.1.16 Manson Hooks Up With DMX, Paul Hunter After Charlotte Concert OK'd,
MTV News, 1998-10-23.

Marilyn Manson has won a small victory in North Carolina, and is celebrating with some high profile collaborations.

According to local reports, a Marilyn Manson show set for next month in Charlotte, North Carolina will go on as planned despite the protest of local parents. The "Charlotte Observer" reported on Thursday that the Coliseum Authority, which governs over the venue that will host the November 10 concert, has decided not to block the show, but said that it will now consider a rating systems for future concerts based on public reaction to the Manson show.

The Authority had reportedly been presented with a petition bearing the signatures of hundreds of Charlotte residents who had hoped to stop the show. According to the paper, Charlotte has not seen this type of public outcry since residents tried to block a performance of the musical "Hair" in 1971.

Manson will apparently celebrate the decision by hooking up with rapper DMX. The official Marilyn Manson website (at www.marilynmanson.net) reports that Manson is working with DMX on a remix, but Manson's record label, Interscope Records, could not elaborate on the report.

Interscope did say that Manson was teamed once again with director Paul Hunter, the man behind Manson's "Dope Show" video. The two are currently working on the second video from "Mechanical Animals" for the track "I Don't Like The Drugs (But The Drugs Like Me)."

A.1.17 Manson's "Animals" Takes Top Chart Spot As Hootie Hits High, MTV
News, 1998-09-23.

Apparently the makeover paid off.

Marilyn Manson's "Mechanical Animals" will top the "Billboard" album chart next week after selling just under 223,000 copies in its first week in stores.

Bolstered by a promotional push that included print, TV, and billboard ads, in-store appearances, and high-profile face time on MTV, the Manson gang posted its best sales week ever knocking last week's number one, "The Miseducation Of Lauryn Hill," down

to number two. Meanwhile, last week's big rock debut, Hole's "Celebrity Skin," takes a minor drop from number nine to number 10 after selling another 79,000 copies. The dip makes room for the Brian Setzer Orchestra, who finally crack the top 10 with their "Dirty Boogie," which slips up to number nine.

Next week will also see Hootie & the Blowfish return to the top five as the band's latest effort, "Musical Chairs," will debut at number four after selling more than 110,000 copies. Other notable debuts belong to the "Rush Hour" soundtrack at number seven, Magic's "Sky's The Limit" at number 15, Bette Midler's "Bathhouse Betty" at number 45, and Shaquille O'Neal's "Respect" at number 58.

Next week will also see Canibus free fall from his debut spot at number two last week to number 22 this week after selling another 51,000 copies.

A.1.18 LODER, Kurt. Building "Mechanical Animals" With Marilyn Manson, MTV News, 1998-09-08.

MTV News' Kurt Loder had a chance to sit down with the freshly reinvented Marilyn Manson recently, to discuss Manson's latest creation, his state of mind, how our species (and Marilyn's) is getting along with technology, and that thing with Dave Navarro. Here is some of what the fly on the wall heard:

MARILYN MANSON: We wrote about a song a day. We had about a month when it all came out because the story was inspired by the move to California. "Anti-Christ Superstar" was very transformational for me, and after writing a book, I found myself in a different state of mind because I had numbed myself emotionally so much in the past that when that numbness started to wear off, I started feeling things for the first time. So the world seemed kind of big and overwhelming -- almost from a child's point of view. And this record documents this regaining of emotion and starting to feel empathy. So it's more of a painful, personal record.

KURT LODER: Do you feel that you're a happier person now?

MARILYN: I wouldn't say I'm happier person. I think I'm more balanced now, because I was trying my hardest to become somewhat of a superhuman being with "Anti-Christ Superstar." And what I didn't figure in to it was that that included vulnerability. So now I feel like I'm closer to what I was trying to achieve. This is almost like the flip side or the second half of "Anti-Christ Superstar."

KURT: In one song you say, "God is in the TV"... do you still watch television? Do you find it malign in any way in the effect that it has on people and culture?

MARILYN: Things are evolving into a strange format. It seems that technology represents man's desire to phase himself out, because we become more and more irrelevant with everything that we create. Eventually, I think our cell-phones will just

have conversations for us, our computers will write down what we're thinking. That's what I was hinting at with "Mechanical Animals." The more I began to feel, and the more I started to repair myself as a human, the more the rest of the world started to look like "mechanical animals" -- people that were just physically represented as humans and in the way that they acted. But there was nothing inside as far as their soul and their creativity. I think it's easy for people not to think. It's easy for them to let others decide for them and be creative for them. But when you think about it, the only thing that really represents us as human beings is what we give back to the world, and what we create as artists.

I think if machines eventually did replace humans, what they would discover is that they could never replace the soul. I think that's the one thing that you can't duplicate.

KURT: That's the Ultravox idea: Brian Eno's... "I want to be a machine."

MARILYN: I think it's more, I want the machines to be human. I want the humans to be human. I almost represented myself as a destroyer with "Anti-Christ Superstar." Now it's almost me trying to stop what I set in motion and giving the world a reason to want to live.

KURT: Have you resolved your relationship with Dave Navarro?

MARILYN: I don't think we were ever at war. It's just that we were only communicating through the media for a couple of months there, which was interesting. But he played guitar on the song "I Don't Like The Drugs, But The Drugs Like Me," which, I think, for obvious reasons, was appropriate for him to play on. It also featured Nikki Harris, who is a soul singer, and a few other soul performers. That song was kind of the "We Are The World" for drug users. I can imagine a lot of people holding hands and... that sort of thing. It's kind of a public use thing -- I'm trying to give back what the community gives to me... But Dave and my friendship's great. I painted him a watercolor for his birthday. I painted him yellow, and he was concerned that it had something to do with his health. But it was the only color I had.

KURT: Are you going to shoot the "Mechanical Animals" Tour?

MARILYN: Actually, "Mechanical Animals" is based on a screenplay that I'm working on. It's going to bring to life a lot of the elements that I've been creating in music over the past couple of years. That's something that I'm going to put to work next year.... I don't think I'm going to direct it, but it's going to be my project as far as acting and writing it.

A.1.19 Marilyn Manson Launches Site, Pledges Communication With Fans, MTV News, 1998-09-08.

Marilyn Manson will kick off the launch of his official website by chatting with fans online.

The goth rocker will be hosting the event himself, at 10 p.m. EST September 9, from the House of Blues in Los Angeles. Manson will be talking to fans and answering questions for about an hour in RealVideo at his site, located at www.marilynmanson.net.

In a recent interview with the frontman, MTV News got the low down on what distinguishes Manson's Internet undertaking from the rest of the pack.

"You can load up with as many pictures or graphics, or tricks, or whatever you want. But for me it's going to be the one place where I can communicate directly with my fans. Undiluted, unfiltered by the media. And that's where they can find the truth, ya' know, because there's always so many rumors. I think if anyone wants to know something, they can speak to me directly there," Manson explained.

"I'll actually be in contact with [fans] on a daily basis."

The site also features band updates and exclusive Internet only items for sale, including original artwork created by Manson.

Following the launch, Manson and company are scheduled to perform at the MTV Video Music Awards ceremony on Thursday, along with such acts as Hole, Madonna, Master P, the Backstreet Boys and others.

A.1.20 Manson Talks About Corgan's Influence On Next Album, MTV News, 1998-02-19.

Marilyn Manson is taking time away from making his next album to pitch his new autobiography, "Long Hard Road Out Of Hell."

Once Manson's current book tour wraps up, he'll return to work on the album, which head Smashing Pumpkin Billy Corgan has been helping out with, but only in a friendly, consulting sort of way and not necessarily in any official capacity.

When Manson was in New York City last weekend to launch the book tour, he told MTV News that Corgan has already been influential in shaping the sound of the next album.

"Billy's been a great encouragement for us to experiment musically," Manson told MTV News.

"(He encouraged us) to go back to our roots and try and make an album that holds true to where we were coming from, kind of our glam intentions, kind of more Iggy Pop, David Bowie, even Pink Floyd and The Beatles, some Rolling Stones type of sound, and to take that to the next level. His involvement has been more on a friendship level and just an opinion level. We may write some songs together, but that hasn't happened yet."

Manson will take his book push to "Late Night With David Letterman" on Thursday, and will be signing copies of the tome on Friday at Tower Books in Bloomingdale, Illinois near Chicago.

A.1.21 Marilyn Manson Discusses New Concept For Next Album, MTV News, 1997-12-03.

-- If you enjoyed the goth-rock concept album approach that Marilyn Manson employed on "Antichrist Superstar," you'll be thrilled to hear that he has another epic tale in the work for his next album.

"If 'Antichrist Superstar' was sort of my comparative fall from grace, Lucifer being kicked from heaven, this next record is about what happens on Earth now," Manson recently explained to MTV News. "(It's about) sort of trying to fit into a society that thinks it's full of emotions and that you're a callous person, when in fact you're the one that actually has all these feelings and it's the world that's kind of numb to them. It's almost the antithesis of what I just did."

That Manson album will feature at least a bit of the production talents of the Dust Brothers (see Manson, Weiland, Wyclef, Beck Line Up For Dust Brothers.)

Manson discussed his next album, and a number of other timely topics when he sat down for an interview for MTV's "Year In Rock" special, which will premiere Friday, December 12 at 7:30 p.m.

A.1.22 Marilyn Manson Wants McFarlane To Make Him A Doll, MTV News, 1997-08-12.

-- Fans may have the chance to cuddle up with Marilyn Manson in their very own homes some day.

After contributing to the soundtrack to "Spawn," the controversial performer is hoping that the comic book's creator, Todd McFarlane, will immortalize Manson with an action figure as he recently did with Kiss.

McFarlane, who executive produced the big screen version of "Spawn," went into the toy business for himself when other toy manufacturers refused to give him full creative control over his products. Since then, he has found success with his line of Spawn action figures, and may next set his sights on Manson... or so the singer hopes.

"I would definitely be into working more in the future with Todd McFarlane in any capacity," Manson told MTV News.

"I would definitely love to see a Marilyn Manson doll - I don't think you'd want small children playing with it though. It might have some parts that they might choke on, unfortunately. Some of the more interesting parts are exposed though."

McFarlane says that he may be up to the challenge of making Marilyn Manson: The Home Version.

"His whole gang, I'm telling you, they're toys too on some level, right?" McFarlane told MTV News.

"I'd make the coolest Marilyn Manson doll, but, beyond that, besides that I'd make the coolest one, I'd be the only guy who would make him anyway, right? Because, again, you got a bunch of stuffy shirts and they're like, 'Gasp! We can't put this product out there' or something like that so, it's like, I think that there are people out there that need guys like me that just get it on some level, that a lot of stuff is just fun, it's just putting a frog in society's pants and watching them squiggle."

Still no official word on the Manson action figure, but we'll keep you posted. However, the full-size Manson will appear on "Politically Incorrect" on ABC Wednesday night.

A.1.23 The Mind Behind Marilyn Manson's Creepy Video Look, MTV Week In Rock, 1997-04-04.

KURT: Meanwhile, in the world of pop phantasmagoria, art rockers in search of twisted, gut-churning imagery for their videos are increasingly beating a path to the dark and foreboding door of Toronto-based director Floria Sigismondi, whose disturbing skills are quickly making her a star in her own right. Sigismondi is the director of David Bowie's "Little Wonder" video, and Marilyn Manson's deliciously repulsive "The Beautiful People," but does she really live under a rock, or what? Let's find out.

FLORIA SIGISMONDI: People think of women, I guess doing softer more beautiful, pink things.

SIGISMONDI: I've just got a little bit of that other side. (LAUGHS)

MTV: That would be the dark and creepy side, which is what makes Director Floria Sigismondi such a magnet for musicians wanting to create dark and disturbing videos.

SIGISMONDI: When I first started, as a painter too, coming up with these images, it kind of freaked me out because I thought, you know, does that actually make me a bad person or weird or anything like that? But I think, I've just come to accept it and think of it as a part of myself.

A lot of my images come from, you know, just that time when you just go to sleep, and I usually end up writing in the dark or just when I wake up. I'm really inspired by the Quay Brothers, they're incredible. And David Lynch, he's amazing.

DAVID BOWIE: The textured part is what draws me to Floria's work. She moves away from the narrative to a certain extent, the narrative that she does put in is generally pretty abstract and I like that aspect of working with her.

MTV: Sigismondi and Bowie both acknowledge lifting the imagery in his "Dead Man Walking" video from the work of the English painter Francis Bacon. The look of Floria's most noted video to date, though, "Beautiful People," although it owes a debt to Austrian painter Gottfried Helnwein, was pretty much the inspiration of the artiste, Marilyn Manson.

MARILYN MANSON: I'm a big fan of prosthetics and other medical fetishes and I explained that to her so we all went wild with, you know, her ideas. And I think she did a great job. It did leave some bad cuts in my mouth, which unfortunately probably will never heal.

SIGISMONDI: I torture a him a lot actually on every shoot.

MANSON: But you always have to suffer to make something great, so...

KURT: The new wave of rock-video grotesquerie isn't new at all, actually, the Austrian painter Gottfried Helnwein, whose self-portrait adorned the cover of an album by the German band Scorpions some years back, was doing images of medical horror twenty years ago, and no one in rock has gone as far down the road to happy depravity as photographer Joel Peter Witkin, whose deeply disturbing work, which you might best seek out on your own is much admired by Nine Inch Nails leader Trent Reznor, no slouch at images of icky sickness himself.

A.1.24 The Mind Behind Marilyn Manson's Creepy Video Look, MTV News, 1997-03-04.

-- Seriously creepy-crawly imagery is at least as old as German expressionism, and in recent years has been explored at great length by such gifted practitioners as director David Lynch and photographer Joel Peter Witkin.

Now, inevitably, it's a rock-video phenomenon, too and nobody's busier with it than director Floria Sigismondi, the woman behind such unsettling clips as David Bowie's "Little Wonder" and Marilyn Manson's "The Beautiful People."

An Italian now living in Toronto, Sigismondi aspires to direct films. She reveres Tim Burton and, of course, Fellini, but right now she's happy providing nightmares for pop-fans. The effects of her work on the sleeping patterns of viewers comes as no surprise when you consider where these ideas are born.

"A lot of my images come from that time when you just go to sleep, and I usually end up writing in the dark or just when I wake up," Sigismondi told MTV News.

"People think of women I guess doing softer more beautiful pink things... I've just got a little bit of that other side," Sigismondi said. That would be the dark and creepy side, which is what makes Sigismondi such a magnet for musicians wanting to create dark and disturbing videos. Fluffy, David Bowie, Tricky, and the grand master of grim Marilyn Manson have turned to Sigismondi for that special flesh-crawling touch.

"I think it could get pretty scary if people hide that side of them, and then kind of let it out in other ways, where I'm very visible with it, and it's a safe way," Sigismondi said.

Sigismondi is now in Toronto shooting a video with Tricky for his new track, "Makes Me Want To Die."

A.1.25 Marilyn Manson Talks About His Film Role, MTV News, 1997-02-25.

-- Marilyn Manson joins Nine Inch Nails, Smashing Pumpkins, and David Bowie on the soundtrack of the new David Lynch movie "Lost Highway," which opens nationwide on Friday.

Bill Pullman, Patricia Arquette, and a super-creepy Robert Blake star, and Manson and his co-conspirator Twiggy Ramirez also have cameos in the movie.

"It's very Lynch," Manson told MTV News of the project.

"It reminded me of the same type of emotions that were in 'Blue Velvet,' that type of disturbing element. So I liked it." Naturally.

Manson and Ramirez appear as pornographic movie stars in fleeting cameos in the film, which proved to be a bit of a stretch for the controversial frontman.

"I've actually never been a fan of porno," Manson said. "I really never watch it unless I'm stuck in a hotel and that's the only channel you get. It actually turns out to be more of a snuff thing than a porno."

Meanwhile, upright Americans can breathe a sigh of relief at the news that the Manson band's U.S. tour is finally over, and the group is now moving on to terrorize Japan.

A.1.26 Is Marilyn Mainstream?, MTV Week In Rock, 1996-11-08.

-- The lovably repulsive Marilyn Manson personally brought the spirit of Halloween to Philadelphia on Wednesday night, his spirits uncharacteristically lifted by the debut of

the band's new album in the "Billboard" Top 10. Does this mean Manson is now mainstream?

FAN 1: Manson is king. He's here, I feel him...

MTV: Yes, if there's a king of Halloween it surely must be Marilyn Manson.

FAN 2: Manson! Manson! Manson!

MTV: But for the anti-star himself, Halloween is just another bleak day of the year.

MARILYN MANSON: I'm sure people expect something extra on Halloween, but that to me it's has just been the day where the rest of the world gets to catch up with our everyday existence. There's been a lot of rumors going around, this year that I was going to kill myself. It was probably hopeful parents thinking that they would have been ridding the world of Marilyn Manson, but unfortunately I plan on being around a bit longer to make things uncomfortable for everyone.

MTV: Marilyn Manson has been spreading discomfort on the pop charts lately, with a new album, "Anti-Christ Superstar" that debuted at number 3 last week, sandwiched between Nirvana, and hold on to your pentagrams, Kenny G.

MANSON: It's definitely a sign of the apocalypse. My idea about music has always been, rather than be suppressed by the mainstream, to infiltrate it and change what it's about, with your popularity, it's almost a free ticket to get away with more. It kind of backfired on America.

MTV: Manson's assault on good taste continues with his "Beautiful People," video which features some alarming oral devices.

MANSON: I'm a big fan of prosthetics and other medical fetishes. It was an interesting thing. It was used for dental operations and things of that nature. It did leave some bad cuts in my mouth that will unfortunately, probably never heal. But, you always have to suffer to make something great.

FAN 3: I'm not a big fan, but I just came here to be scared, because it's Halloween.

FAN 4: Hey, what better time to see a freaky band, then on the freakiest holiday of the year?

MANSON: Halloween was always more, for me... I was always more into the trick, then the treat. I used to put dog manure in a bag and light it on fire, and then knock on someone's door and then they'd stomp it out. I always liked doing that. I guess on a greater scale, that's what Marilyn Manson is to some people in America, a bad prank on some of the more conservative people in America. They get a little Marilyn Manson on their shoe.

APPENDICE 2

ARTICLES ET ENTREVUES TIRÉS DU SITE WEB DE *ROLLING STONE MAGAZINE*

A.2.1 FICHE D'AUTEUR DE *ROLLING STONE MAGAZINE*

Marilyn Manson

Imagine Alice Cooper times 10. Picture KISS on an acid and whiskey bender. Marry the gross-out hilarity of G.G. Allin with the ubiquity of Howard Stern. Combine the "search and destroy" frenzy of Iggy Pop with the godless zeal of Ozzy Osbourne. Take two cups of the devil and throw in a pinch of P.T. Barnum, and you still can't fathom all that is...Marilyn Manson.

Marilyn Manson's brand of shock-rock simply knows no bounds. Since their discovery by Nine Inch Nails' leader Trent Reznor, Marilyn Manson (the band and the aliased individual that leads same) has been on a non-stop campaign of crassness.

Spawning a cult following to rival all others, Manson and his rotating band of serial-killer sidemen have created a powerful concoction of Satanic imagery, face-splitting guitars and performance spectacle that has drawn the ire of countless keepers of the public good. In true rock form, Manson and his bandmates are cackling all the way to the bank; their 1996 breakthrough, *Antichrist Superstar* entered the American charts at No. 3 and their concert dates continue to sell out around the world (when not banned altogether).

Mechanical Animals, released in the fall of '98 on Nothing/Interscope Records, got critical raves and produced the breakout hit, "The Dope Show."

Manson's ensuing Rock Is Dead tour proved to be ill-fated. Co-headliners Hole pulled out midway through amid rumors of backstage fighting, and when Manson's music was cited as a motivation in the Columbine High School massacre, the tour died a premature death. In the fall of 1999, a live album, *The Last Tour on Earth*, culling tracks from the Rock Is Dead tour, was released on Nothing/Interscope.

A.2.2a NELSON, Chris. *Godhead 2000 Years Of Human Error*, Rolling Stone Magazine, 2001-01-23.

The cycle of goth-industrial life continues: As Trent Reznor discovered Marilyn Manson, so Manson now midwives Godhead. With *2000 Years of Human Error* -- the band's fourth album overall, and the first disc on Manson's new Posthuman label -- Godhead crunch guitars and act like pariahs, just like their forefathers. On "The Reckoning," singer Jason Miller ridicules the effect of organized religion; "I Hate Today" reaffirms the group's outsider status. But Godhead's stash of smart musical touches proves they're more than Manson's Mini-Me. On "Break You Down," a well-placed harmonica bleat stretches the tension like taffy. "Inside You" grafts Prodigy big beats and Pearl Jam riffs onto an industrial throb. And the band inhabits its cover of "Eleanor Rigby" like a parasite, feeding off the song's inherent creepiness and turning "look at all the lonely people" into a rally for the goth masses.

A.2.2b DURCHHOLZ, Daniel. *Manson Targets Guns, God and Government; Tour debut finds Marilyn Manson balancing shock and schlock*, Rolling Stone Magazine, 2000-10-31.

He may have dubbed his current tour "Guns, God and Government," but don't look for Marilyn Manson to rock the vote in these waning days of the presidential election. "I'm so tired of global warming," he told the crowd at St. Louis Fox Theatre on Monday. "I'm so tired of nature. Fuck everything!" He then dedicated a song to poor role models in the family, community and government, including Bill Clinton, whom Manson accused of "fucking America in the ass with his communist cock."

OK, so Manson is not quite ready to square off with Tim Russert and Sam Donaldson on the Sunday morning talk shows. His venue of choice is the concert stage, not the political arena, and there his nihilistic message rang out loud and clear. Throughout his fierce hour-and-a-quarter performance, the only platforms being endorsed were his high-rise boots.

The stakes for Manson, who is playing mid-sized theaters on this tour, are dizzyingly high. The last time he was on the road, he found himself up to his leather corset in controversy, as politicians and protesters implicated his music in the Columbine High School massacre (the teen gunmen were fans). Manson cancelled five shows due to the furor. His new album, *Holy Wood (In the Shadow of the Valley of Death)* hits the streets on Nov. 14, and since his previous effort, 1998's *Mechanical Animals*, debuted at No. 1, the charts have been stormed by the angry likes of Eminem and Limp Bizkit. It is uncertain whether the mooks will make way for Manson, or if the audience even cares any longer for his particular brand of shock rock.

Judging from the reaction of his St. Louis fans, they do. And on the eve of Devil's Night how appropriate is that? Manson treated them to a Halloween spooktacular that was relatively lean, exceedingly mean and highly entertaining despite the preponderance of unfamiliar new material in his set.

Opening with the ominous instrumental "Count to Six and Die" from *Holy Wood*, Manson appeared center-stage in a floor-length leather coat to lead his four-piece band through a scorched-earth version of "Irresponsible Hate Anthem." Digging back into the new album, he performed "The Death Song," an anthemic rocker, and "Disposable Teens," *Holy Wood's* first single.

Switching gears, albeit minimally (as you'd expect, there are no ballads in a Manson show), he sang "Great Big White World," one of only three tunes from the glam-centric *Mechanical Animals*. That was followed by a punishing version of "Tourniquet," then his political proselytizing against priests, teachers, bad dads and Clinton. "There is no future. It's all right now," he declared. "So let's fight!"

That set off "The Fight Song," a glammy rocker that was accompanied by cannons shooting glittering confetti. During "Lunchbox," Manson glowered at the audience and mimed the crucifix-masturbation scene from *The Exorcist*. For "The Dope Show," he donned a ratty coat made of God-knows-what brand of roadkill, but discarded it soon enough to allow him to preen about the stage and hump one of the monitors.

As by-the-numbers as all of this sounds, it was remarkably effective, and the music provided by the band -- guitarist John 5, bassist Twiggy Ramirez, keyboardist M.W. Gacy, and drummer Ginger Fish -- consistently went for the jugular.

Though the first half of the performance was strikingly free of gimmickry, the second half upped the showmanship quotient a bit as Manson, stripped to the waist, rose to the rafters with a long black skirt around him to sing "Crucifiction in Space." "Burning Flag," appropriately enough, was accompanied by a giant backdrop of a scorched Stars and Stripes. The song was equally hot, perhaps the show's musical highlight, and Manson spit the lyrics through bullhorn.

After the requisite "Sweet Dreams," Manson turned in his most theatrical performance on "Valentines Day," which found him dressed in a bishop's miter and vestments, kneeling at a mock communion rail with mannequin heads mounted on either side of him. The stage was festooned with banners depicting, rather incongruously, Elvis, JFK, Charles Manson, Jesus, Marilyn Monroe and Lenin.

If that routine was a bit overcooked, so was "The Love Song," which he sang from a lectern decorated with several guns shaped into a crucifix. "Do you love your gun?" Manson screeched, his chest smeared with stage blood.

More effective was the spare, galloping rhythm of "The Beautiful People," and the crushing metallic attack of "The Reflecting God" that brought the show to a close. The sole encore was "Rock Is Dead."

If you can set aside Manson's message (though given the vehemence of his negativity and nihilism, who really can?), the Guns, God and Government tour proves that his music can stand on its own, that there is more here than mere showmanship and that it maybe can even hang on amidst the onslaught of the rock & rap competition. It's a tough act to keep going in an age when nothing is shocking, but Manson is still manning the barricades of outrage. Judging from his politically titled show, he's for both bush *and* gore these days, just not the politicians bearing those names.

A.2.3 SARACENO, Christina. Manson Talks Tour, New Album on Web Site; Gore, Bush, Eminem and music on Manson's mind on Web video clips, Rolling Stone Magazine, 2000-09-19.

Marilyn Manson offered details about his forthcoming release *Holy Wood (In the Shadow of the Valley of Death)* and answered fans' questions on everything from the presidential race to Eminem in two nine-minute video messages posted on his official Web site, www.marilynmanson.net.

Holy Wood's release date is now Nov. 14 and Manson will launch a world tour on Oct. 27 in Minneapolis with the Union Underground and Godhead, who are on Manson's Posthuman record label, as the opening acts for the first half of the tour; Cold and Godhead will open the second half of the tour. The first single from the album will be "Disposable Teens," which Manson describes as the "crunchy cousin" to "Beautiful People."

Expounding on the November election Manson said, "It's really sad that [the presidential candidates] pretend to care about something as part of their platform and they put down artists who genuinely care, because when it comes right down to it, I create my music for people to listen to and those people deserve to have an opinion and a choice to listen to things. As to who he prefers, Bush or Gore, "I don't think it matters either way cuz they both hate me."

However Manson did have good things to say about Eminem. Perhaps touching on the recent congressional hearings that lambasted the rapper, Manson sympathized, "The fact is if someone like him has the balls to do what they do, it helps all of us. And what people need to look at is not whether you agree or disagree with his opinions, but the fact that he's allowed to have his opinions is important for everyone."

A.2.4 HOCHMAN, Steve. *Manson Ditches Glam for Goth; Houdini's mansion awakens the beast within Marilyn Manson*, Rolling Stone Magazine, 2000-07-29.

With the title *Holy Wood (In the Shadow of the Valley of Death)* and thematic threads weaving connections between Christ and Kennedy, religion and violence, mass media and alienation, is it too much to call Marilyn Manson's almost-finished new opus a concept album?

"It's too little to call it a concept album," says the lanky lightning rod for controversy, a mischievous sparkle in his eyes shining through dark glasses. Indeed, everything about this project screams "heavyosity." For one thing, it was recorded at the Hollywood Hills house once inhabited by magician Harry Houdini. And today, in the mixing studio where Manson and co-producer Dave Sardi are adding final touches, he is clearly going for a spooky ambience: The room is flooded with blood-red mood light; there's an automatic rifle poised on the couch and a wolf's head resting atop the recording console.

Manson explains that this album is not a piece unto itself but the glue binding its two predecessors, 1996's *Antichrist Superstar* and 1998's *Mechanical Animals*, into what Manson describes as a semiautobiographical "tryptic," with an accompanying novel in the works as well. "This story can be interpreted on a number of levels, but one of the simplest ways," he says, "is about a boy who wants to become part of the world that he doesn't feel adequate for, and the bitterness and rage becomes a revolution inside him, and what happens is that the revolution becomes just another product.

"When he realizes it's too late," Manson continues, "his only choice is to destroy the thing he has created, which is himself."

On such new songs as "Target Audience," "Disposable Teens" and "Cruci-Fiction in Space," Manson dismantles the slick, glam-tinged sound of *Animals* in favor of the more brutal industrial-goth grind of his first album. He knows some will see this as a reaction to *Animals'* commercial shortcomings. And Manson admits that returning to his old sound was a way to reconnect with "what a fan of Marilyn Manson wants."

To Manson, that fits right into the themes of the album cycle. "*Mechanical Animals* was to represent the point where the revolution got sold out, a hollow shell of what the essence of Marilyn Manson was," he says. "It was a satire, and a lot of people interpreted it as 'This is what he really is.' I was making a mockery of what I was, taking a shot at myself."

He wasn't the only one taking shots, with the religious right trying to blame him for the Columbine tragedy and Courtney Love abandoning her tour with Manson last year. Manson says all that criticism made him defensive. But with the new album, he says, that's been purged: "This is me coming out swinging. Rather than being fucked in the ass [by his critics], I would kick their teeth in. But I want to do it in a beautiful way, so that

they could still be humming a tune as they held their mouths on the way to the orthodontist."

A.2.5 ELISCU, Jenny. *The Mercurial Marilyn Manson; Manson becomes a Web recluse, announces album details*, Rolling Stone Magazine, 1999-12-16.

Aligning himself with anti-social computer nerds worldwide, Marilyn Manson has announced that his newly revamped Web site will be "my only contact with humanity." The newly shaved-headed Manson dropped that bomb during a four-plus minute address broadcast on the site, www.marilynmanson.net, which now includes links to a slew of provocative sites, each with its own Mansonian bent. "This Web site will now be used more frequently," he said, adding, "I would expect to see me here on a very regular basis."

The webcast also included footage of Manson and his band playing some new songs in the studio. Whether or not any of those songs will appear on an upcoming Manson album, however, is unclear. In an letter posted on the site, Manson says that the band wrote over 100 songs for their next album, which will be called *In the Shadow of the Valley of Death*. Manson says that whatever songs wind up on *Shadow* will tell the story that will be the basis for his upcoming film, *Holy Wood*, which he previously described as "as a parable about man's desire to destroy himself in a world where violence is a religion and everyone is a star." The album, produced by Bon Harris (Nitzer Ebb) and Dave Sardy (Slayer, Bark Market), is being recorded at studios in Death Valley and other, undisclosed locations.

"This record ... is unlike any of our other albums," Manson writes. "I can say, however, it is the most violent, yet beautiful, creation we have accomplished. My inspirations are drawn from alchemy, my association with the O.T.O [the Ordo Templi Orientis, a religious order combining forms of Christian gnosticism and paganism], J.F.K. and our very own Holy Bible." Elsewhere in the letter, he expounds at length about some of his pet subjects: Jesus Christ, Columbine, death, fame and capitalism. (Sample Mansonian aphorism: "Let's not make martyrdom a popularity contest based on cash, guilt and fear.") Commenting on the serial nature of his albums, Manson pointed out during the webcast that *Shadow* is "the final piece of a triptych that began with *Antichrist Superstar*." So what's to become of his most recent alter ego, the glammed-up star of the "dope show," Omega? Manson reports: "The character of Omega has been disposed of, as he was a ruse to lure commercial mallgoers into the web of destruction that I've always planned since the beginning. That is not to say that any songs on *Mechanical Animals* were not sincere; those were all great songs that I love very much so. It was just the character that I personified was one that was much more of a satire that some people misinterpreted as reality."

Now that Omega has been offed, his accompanying symbol -- that'd be the omega symbol -- has been replaced by the alchemic emblem for mercury. "The symbol," Manson explained, "represents both the androgyn and the prima materia, which has been associated with Adam, the first man. And all these things are major influences into the writing of the new album. I encourage you to do your own research on these, but, from now on, you will recognize me by this symbol, and this symbol alone." And while

Manson's comments might make you wonder whether he's trying to pull a Prince on us, his spokesperson says that Manson (born Brian Warner) is sticking with his alliterative moniker.

A.2.6 JENNY ELISCU. Marilyn Manson Censors Himself; Manson discusses controversial "Coma White" video, Rolling Stone Magazine, 1999-09-13.

Marilyn Manson may enjoy spitting in the face of traditional moralism, but even the shock rocker knows when to pull back on the reins. Several months ago, he opted not to release the video for *Mechanical Animals*' "Coma White," concerned that its content would be too offensive in the wake of the Columbine massacre.

Now that the video -- currently excerpted on the official Marilyn Manson Web site (www.marilynmanson.net) -- is set to air tonight on MTV's *Total Request Live* and appears among the clips on his upcoming *God Is in the TV* home video, Manson wants to be sure his public understands the concept behind "Coma White" and why he withheld its release in the first place.

In a statement posted on the Web site, Manson writes:

"Over six months ago I filmed a video for the song 'Coma White,' in which I enact the 'Journey of Death.' This is a pageant where I used the assassination of JFK as a metaphor for America's obsession and worship of violence. My statement was always intended to make people think of how they view, and sometimes, participate in these events. Little did I know that the tragedy at Columbine and the accidental death of JFK, Jr. would follow. But it was telling to see the media shamelessly gorge itself on these events, which ultimately made my observations in the video even truer than I had originally imagined. This short film clip is inspired by my script 'Holywood' and it is in no way a mockery. In fact, it is a tribute to men like Jesus Christ and JFK who have died at the hands of mankind's unquenchable thirst for violence."

A.2.7 DANSBY, Andrew. Culture Wars Heat Up Washington; Pop-culture policing proposal voted down by Congress, Rolling Stone Magazine, 1999-06-17.

Congress members rolled up their sleeves and took on youth violence with a lively debate about guns and culture that kicked off yesterday and continued through this afternoon. Battle lines were drawn early between those who blame popular culture and those who fault gun culture for incidents such as the April shooting in Littleton, Colo.

Fifty-five amendments (forty-four culture-related; eleven gun control-related) hit the floor yesterday, including a controversial measure drafted by House Judiciary Committee Chairman Henry Hyde (R-Ill.) that had sought to shield children from violent and sexual material in music, film, books and video games. Hyde's proposal would have prosecuted anyone selling violent and sexual entertainment to anyone under the age of seventeen as well as forced retailers to make CD liner notes available at customers' request. The proposal also called for the National Institute of Health to conduct a study of the effects of violence in music and games on children.

"The entertainment industry gets away, literally, with murder," Hyde said in the *New York Times*. "Anybody who doesn't think rotten movies, rotten rap lyrics, rotten video games aren't poisoning -- toxically poisoning -- our kids' minds and making some kids think that's acceptable, just isn't paying attention."

While the proposal was shot down by a vote of 282-146 yesterday, Hyde's camp remained optimistic today about their role in what boils down to a cultural debate.

"[Hyde]'s disappointed his amendment didn't pass, but part of the reason to bring it to the floor was to spark debate on the culture of violence," said Judiciary Committee spokesman Michael Connolly. "He wanted to have a national debate. This is just the beginning."

Hyde's plan was derailed in a vote that found several fellow Republicans moving against it. The entertainment industry pulled together and was a crucial force in knocking down the measure, citing it as unconstitutional. The Recording Industry Association of America, the American Library Association, the Motion Picture Association and the Country Music Association were among those lobbying to thwart Hyde's proposal.

"Any time you go up against a well-organized and well-financed lobby it is a difficult task," Connolly said. "But it's hardly a war. They just happen to disagree. We are trying to keep a dialogue going. The committee wants to address this issue in a thoughtful manner."

Two additional proposals rejected this afternoon featured "a tinge of Hyde," according to Mark Foley (R-Fla). Foley is among a handful of Republicans who opposed measures to put national government in the role of entertainment watchdog. "We just don't want to give a nameless bureaucrat the power to decide what is offensive," said Foley. Foley was also against a proposal for a rating system that would judge most entertainment products by a uniform set of criteria. Foley cited differences between the industries, as well as the genres within artistic mediums as a particularly troubling issue. "Country music is different from rock," said Foley. "Television is different from video. There is a voluntary rating system with video games and movies. These are the common sense measures we think will work."

Majority Whip Tom DeLay (R-Tex), who led a visceral charge in support of Hyde's amendment, eschewed such common sense in favor of a fire and brimstone approach, railing against gun control while ripping lazy childcare and a lack of Christian morals in schools as instigating youth violence.

In the wake of DeLay's speech, an amendment to the juvenile crime bill passed today which gives state lawmakers the power to post the Ten Commandments in public places such as courts and schools. The resolution, drafted by Rep. Robert Aderholt (R-Ala) in 1997, "doesn't force anyone to post the Ten Commandments," according to his Press Secretary, Laura Woolfrey. "It simply gives the state houses the power to make the decision for their communities. The state localities are better suited to make that decision."

Jerold Nadler (D-NY) dismissed the attack on the entertainment industry and the Ten Commandments vote as a diversion from the primary issue of gun control. "Because of Columbine, we had to do something about gun control," Nadler said. "Then they come here and come up with a diversion. Let's have a different scapegoat. That's what this is all about. I agree that movies are too violent, but that's not a substitute for gun control."

A.2.8 MARILYN MANSON. *Columbine: Whose Fault Is It?*, Rolling Stone Magazine, 1999-05-28.

It is sad to think that the first few people on earth needed no books, movies, games or music to inspire cold-blooded murder. The day that Cain bashed his brother Abel's brains in, the only motivation he needed was his own human disposition to violence. Whether you interpret the Bible as literature or as the final word of whatever God may be, Christianity has given us an image of death and sexuality that we have based our culture around. A half-naked dead man hangs in most homes and around our necks, and we have just taken that for granted all our lives. Is it a symbol of hope or hopelessness? The world's most famous murder-suicide was also the birth of the death icon -- the blueprint for celebrity. Unfortunately, for all of their inspiring morality, nowhere in the Gospels is intelligence praised as a virtue.

A lot of people forget or never realize that I started my band as a criticism of these very issues of despair and hypocrisy. The name Marilyn Manson has never celebrated the sad fact that America puts killers on the cover of *Time* magazine, giving them as much notoriety as our favorite movie stars. From Jesse James to Charles Manson, the media, since their inception, have turned criminals into folk heroes. They just created two new ones when they plastered those dipshits Dylan Klebold and Eric Harris' pictures on the front of every newspaper. Don't be surprised if every kid who gets pushed around has two new idols.

We applaud the creation of a bomb whose sole purpose is to destroy all of mankind, and we grow up watching our president's brains splattered all over Texas. Times have not become more violent. They have just become more televised. Does anyone think the Civil War was the least bit civil? If television had existed, you could be sure they would have been there to cover it, or maybe even participate in it, like their violent car chase of Princess Di. Disgusting vultures looking for corpses, exploiting, fucking, filming and serving it up for our hungry appetites in a gluttonous display of endless human stupidity. When it comes down to who's to blame for the high school murders in Littleton, Colorado, throw a rock and you'll hit someone who's guilty. We're the people who sit back and tolerate children owning guns, and we're the ones who tune in and watch the up-to-the-minute details of what they do with them. I think it's terrible when anyone dies, especially if it is someone you know and love. But what is more offensive is that when these tragedies happen, most people don't really care any more than they would about the season finale of *Friends* or *The Real World*. I was dumbfounded as I watched the media snake right in, not missing a teardrop, interviewing the parents of dead children, televising the funerals. Then came the witch hunt.

Man's greatest fear is chaos. It was unthinkable that these kids did not have a simple black-and-white reason for their actions. And so a scapegoat was needed. I remember hearing the initial reports from Littleton, that Harris and Klebold were wearing makeup and were dressed like Marilyn Manson, whom they obviously must worship, since they were dressed in black. Of course, speculation snowballed into making me the poster boy for everything that is bad in the world. These two idiots weren't wearing makeup, and they weren't dressed like me or like goths. Since Middle America has not heard of the music they did listen to (KMFDM and Rammstein, among others), the media picked something they thought was similar.

Responsible journalists have reported with less publicity that Harris and Klebold were not Marilyn Manson fans -- that they even disliked my music. Even if they were fans, that gives them no excuse, nor does it mean that music is to blame. Did we look for James Huberty's inspiration when he gunned down people at McDonald's? What did Timothy McVeigh like to watch? What about David Koresh, Jim Jones? Do you think entertainment inspired Kip Kinkel, or should we blame the fact that his father bought him the guns he used in the Springfield, Oregon, murders? What inspires Bill Clinton to blow people up in Kosovo? Was it something that Monica Lewinsky said to him? Isn't killing just killing, regardless if it's in Vietnam or Jonesboro, Arkansas? Why do we justify one, just because it seems to be for the right reasons? Should there ever be a right reason? If a kid is old enough to drive a car or buy a gun, isn't he old enough to be held personally responsible for what he does with his car or gun? Or if he's a teenager, should someone else be blamed because he isn't as enlightened as an eighteen-year-old?

America loves to find an icon to hang its guilt on. But, admittedly, I have assumed the role of Antichrist; I am the Nineties voice of individuality, and people tend to associate anyone who looks and behaves differently with illegal or immoral activity. Deep down, most adults hate people who go against the grain. It's comical that people are naive enough to have forgotten Elvis, Jim Morrison and Ozzy so quickly. All of them were subjected to the same age-old arguments, scrutiny and prejudice. I wrote a song called "Lunchbox," and some journalists have interpreted it as a song about guns. Ironically, the song is about being picked on and fighting back with my Kiss lunch box, which I used as a weapon on the playground. In 1979, metal lunch boxes were banned because they were considered dangerous weapons in the hands of delinquents. I also wrote a song called "Get Your Gunn." The title is spelled with two n's because the song was a reaction to the murder of Dr. David Gunn, who was killed in Florida by pro-life activists while I was living there. That was the ultimate hypocrisy I witnessed growing up: that these people killed someone in the name of being "pro-life."

The somewhat positive messages of these songs are usually the ones that sensationalists misinterpret as promoting the very things I am decrying. Right now, everyone is thinking of how they can prevent things like Littleton. How do you prevent AIDS, world war, depression, car crashes? We live in a free country, but with that freedom there is a burden of personal responsibility. Rather than teaching a child what is moral and immoral, right and wrong, we first and foremost can establish what the laws that govern us are. You can always escape hell by not believing in it, but you cannot escape death and you cannot escape prison.

It is no wonder that kids are growing up more cynical; they have a lot of information in front of them. They can see that they are living in a world that's made of bullshit. In the past, there was always the idea that you could turn and run and start something better. But now America has become one big mall, and because of the Internet and all of the technology we have, there's nowhere to run. People are the same everywhere. Sometimes music, movies and books are the only things that let us feel like someone else feels like we do. I've always tried to let people know it's OK, or better, if you don't fit into the program. Use your imagination -- if some geek from Ohio can become something, why can't anyone else with the willpower and creativity?

I chose not to jump into the media frenzy and defend myself, though I was begged to be on every single TV show in existence. I didn't want to contribute to these fame-seeking

journalists and opportunists looking to fill their churches or to get elected because of their self-righteous finger-pointing. They want to blame entertainment? Isn't religion the first real entertainment? People dress up in costumes, sing songs and dedicate themselves in eternal fandom. Everyone will agree that nothing was more entertaining than Clinton shooting off his prick and then his bombs in true political form. And the news -- that's obvious. So is entertainment to blame? I'd like media commentators to ask themselves, because their coverage of the event was some of the most gruesome entertainment any of us have seen.

I think that the National Rifle Association is far too powerful to take on, so most people choose *Doom*, *The Basketball Diaries* or yours truly. This kind of controversy does not help me sell records or tickets, and I wouldn't want it to. I'm a controversial artist, one who dares to have an opinion and bothers to create music and videos that challenge people's ideas in a world that is watered-down and hollow. In my work I examine the America we live in, and I've always tried to show people that the devil we blame our atrocities on is really just each one of us. So don't expect the end of the world to come one day out of the blue -- it's been happening every day for a long time.

A.2.9 UHEL SZKI, Jaan. *Manson Postpones Final Five Dates; Shock rocker Marilyn Manson lays low in wake of Colorado tragedy*, Rolling Stone Magazine, 1999-04-28.

Contrary to popular perception, Marilyn Manson is not an insensitive guy. Out of respect for the victims and parents of the Littleton, Colo., school killings, he has pulled the plug on the final five days of his current U.S. tour. The band will postpone May 3 (Reno, Nev.), May 4 (Fresno, Calif.), May 5 (Las Vegas), May 7 (Phoenix) and May 8, (Universal City, Calif.). Interscope Records had no immediate plan for rescheduling the dates.

In a statement issued by his attorney, Manson expressed his concerns about the tragedy, and why he was willing to postpone the dates: "People are trying to sort out what happened and to deal with their losses. It's not a great atmosphere to be out playing rock & roll shows, for us or the fans. The media has unfairly scapegoated the music industry and so-called Goth kids and has speculated -- with no basis in truth -- that artists like myself are in some way to blame. This tragedy was a product of ignorance, hatred, and an access to guns. I hope the media's irresponsible finger-pointing doesn't create more discrimination against kids who look different."

A.2.10 SPRAGUE, David. *Naked Animal; Marilyn Manson to turn up in skin mag spread*, Rolling Stone Magazine, 1999-01-08.

Since Marilyn Manson spends so much time waving his flabby, nekkid butt in the faces of audiences, we're not entirely surprised that the little devil was prodded into revealing a whole lot more of himself in a series of photos that just turned up in the gay porn monthly *Honcho*.

Manson didn't exactly agree to pose for the leather-lovin' skin mag, but the editors managed to hunt around and find some nude shots that date back to the beginning of the satanic silly-boy's career. They were shot by New York filmmaker Richard Kern, who -- until now -- was best known for his so-called "transgressive" films, most of which feature punk and goth demigods like Lydia Lunch and Jim "Foetus" Thirlwell doing bad imitations of porn stars.

Kern's pack-rat tendencies paid off when, in response to a query from *Honcho*, he said that he did happen to have some shots of Manson lying around. Details on the sale were sketchy, but a source at the publishing company suggests that the lensman was paid "in the low five figures" for the rather extensive portfolio.

Since Kern insists he legally owns the photos, thanks to the magic of a signed release, it's not clear if the Manson camp, who could not be reached for comment, has any recourse to stop their distribution in *Honcho's* March issue. But if he's really as close to Satan as he claims, perhaps the singer could call up a plague of locusts to simply destroy the entire press run.

A.2.11 LAYNE, Anni. We're All (Porn) Stars Now; Marilyn Manson and Rose McGowan appear in salacious film scene, Rolling Stone Magazine, 1998-12-11.

In perhaps the most nauseating current example of art imitating life, *Scream* actress Rose McGowan recently invited her beau Marilyn Manson to consummate her film career with an on-screen sex scene that represents a legal evil in almost half the United States.

The striking couple appears partially nude and very nasty in a brief, yet perverse snippet of the forthcoming Columbia Tri-Star picture, *Jawbreaker*, due in theaters on Feb. 19. McGowan reportedly lures her real-life lover into bed during one scene and engages in an act of sodomy while her friend's corpse rests peacefully under the box spring. The Antichrist Superstar's cameo lasts less than a minute and comes without any warning, says a source close to the project.

According to the script, McGowan and a troupe of schoolmates playfully kidnap their ultra-popular high school friend, Liz Purr, for an early morning birthday surprise. They silence Purr by stuffing a jawbreaker into her mouth then cramming her into the trunk of a car. She chokes to death and McGowan spends the remainder of *Jawbreaker* evading blame.

And how does McGowan's character cover her tracks? Unbridled sex, of course. In an attempt to peg Purr as a ferocious maneater, McGowan shags Manson's character and leaves his, ahem, demon seed behind with the corpse as proof of her friend's supposed promiscuity. Tasteful cinematography, indeed.

The mood music playing behind Manson's romantic rendezvous is not his goth or glam, but rather recycled teenage rebellion of a similar nature. Due out Feb. 9, the *Jawbreaker* soundtrack contains two previously released tracks from the Bay Area indie band Imperial Teen, "Yoo Hoo" and "Water Boy." Manson is said to have expressed interest in directing the music video for "Yoo Hoo," which is slated to hit radio in late January as the soundtrack's first single. However, because Manson's tour schedule is packed with overseas dates through Jan. 31, his directorial debut remains tentative at this time.

Playing the clean musical foil to Manson, teen punk chicks the Donnas came in the film as a "raw and rowdy prom band" with on-screen performances of two songs from *American Teenage Rock & Roll Machine*: "Checkin' It Out" and "Rock & Roll Machine," the latter of which appears on the soundtrack. In addition, slam sisters the Prisstees throw in "Beat You Up" from this year's critically acclaimed *Scandal, Controversy and Romance*, and Letters to Cleo contribute "I See" from 1994's *Aurora Gory Alice*. The soundtrack's only real surprises come from Ednaswap, who pitch in a previously unrecorded version of the Police tune "Next to You," and Grand Mal, who make their world premiere with "Stay in Bed" -- a track slated to appear this February on the group's debut album, *Maladdiction*.

A.1.12 IRVIN, Jim. Pub Talk; *English music fans struggle to believe in Manson and Hole*, Rolling Stone Magazine, 1998.

You'd have to cap a *Top of the Pops* appearance by simultaneously sodomizing gibbons and slaughtering a baby to outrage the pop-picking people of Great Britain. They've seen everything else before.

Parents raised on the airbrushed androgyny of David Bowie's *Aladdin Sane* (1973) and the antics of the punk era are hardly likely to reach for the smelling salts because some guy calling himself Marilyn Manson has stringy hair, indeterminate bulges and funny contact lenses. There are weirder looking creatures in our royal family. If Manson's new music was remotely threatening he might have more mum-bothering potential. But *Mechanical Animals* sounds about as challenging to our ears as the ill-starred Babylon Zoo, who dressed in silver and shot to No. 1 in the U.K. a few years back with the clamorous but catchy "Spaceman" and couldn't keep Britons the least bit interested in further output.

So, as he can't upset their elders, the kids aren't too bothered by Marilyn either. *Mechanical Animals* is the first time he's charted here, and it's been only a modest hit. Coverage of his UK visit was largely of the "He's big in America, you know" variety, and a nation shrugged. (Much the same reaction Bowie received in the U.S. in the early Seventies, come to think of it. It wasn't until he embraced soul and recorded "Fame" with John Lennon that America cared much about him.) Now that he appears to have dropped his zombie-Satanist persona, Manson's unlikely to be more than a flash-in-the-pan over here.

Paul Elliot, an editor at leading British hard-rock magazine *Kerrang!*, is mildly bemused that more people here still don't know who Marilyn is: "He's been the biggest thing in our world for about eighteen months." Elliot recently interviewed the manthing and reckoned him cleverer than either his friends or enemies -- and highly skilled at manipulating opinion. "The reaction we get from our readers is pretty much split, either intense adoration or vicious abuse," confirms Elliot. (In the current issue one incensed correspondent even suggests that Manson should "Get a hot meal inside him, the skinny tosser.") Elliot also notes that Manson's more hard-line fans feel betrayed by the direction of the new album. "Now that there are tunes you can sing along with, they don't like it." For the uncommitted observer, Manson has provided some clues to the intent behind his current capers. "Europeans should see us as a mockery of American pop culture," he

declared recently. *Q* magazine concurred, calling Mr. Warner "the best pop satirist extant." *NME*'s review asserted that "*Mechanical Animals* aims straight for the singalong heart of stadium-land" and called it "a companion piece to the new Hole album . . . many a hook-laden meditation on the excesses of fame."

Speaking of which, *Celebrity Skin* is one more American record that has been kindly -- if not warmly -- received after a period of intense anticipation. One senses people are being generous because it's safer, in the long run, for themselves or their publications. *NME* editor Steve Sutherland even crowed, "She won't make a better record than this. Hardly anyone will." However, *MOJO*'s Glyn Brown bemoaned new radio-friendly Hole's lack of spleen. "There's no fangs dripping blood (damn that Buddhism), nothing that makes your hair stand on end with its lithium-free drive."

Indeed, so mild-mannered is it that *Celebrity Skin* has been garnering play on U.K. commercial radio and thumbs up from the hoariest old rock jocks, something that would have been unthinkable previously. However, Courtney's recent promotional visit to the U.K. drew plenty of criticism from editors, producers and presenters who resented signing the proffered seventeen-clause agreement outlining what they could and couldn't speak about. It seemed heavy-handed, Hollywood media manipulation. Influential TV host Chris Evans cancelled a Hole booking for his show *TFI Friday*, a harmless mix of live music and chat. "I've never signed anything like that and I'm not about to start," he harumphed. *Celebrity Skin* has also sold modestly here, entering the charts at 11 (a few places lower than Manson's) and has now slipped to No. 32.

It seems we don't want rock stars who bear the imprint of the plastic spin-surgeons.

A.2.13 BOEHLERT, Eric. *Dope Showing: Manson's "Mechanical Animals" makes strong bow at No. 1*, Rolling Stone Magazine, 1998.

We may all be stars now, as Marilyn Manson sings on his band's new single, "The Dope Show," but Manson is this week's brightest star by far. Manson's *Mechanical Animals*, the follow-up to the wildly controversial 1996 album *Antichrist Superstar* (perhaps the Christian Coalition's least favorite record of all-time), touched down as the country's No. 1 album for the week ending September 20, according to SoundScan, selling 223,000 copies its first week in stores. The album knocked off hip-hop's Lauryn Hill from the top spot, where she had been residing for three weeks.

Mechanical Animals finds Manson trading in the goth rock whips and leather jock straps in favor of glam-style androgyny, complete with plastic breasted suit. The evolving shock value, combined with Manson's downright catchy radio hit "The Dope Show," (not to mention Manson's much-talked about T&A performance on MTV's VMA show two weeks back) powered *Mechanical Animals* to No. 1.

Two other albums made top ten debuts for the week: Hootie and the Blowfish's *Musical Chairs* came in at a surprisingly strong No. 4, while the hip-hop soundtrack to the Jackie Chan/Chris Tucker action flick *Rush Hour* debuted at No. 7.

Meanwhile, Hole's closely watched *Celebrity Skin* held its own during its second week in stores, dropping, but just barely, from No. 9 to No. 10. (*Celebrity Skin*'s producer Michael Beinhorn also worked on *Mechanical Animals*, which may explain why each record shares a glossier pop sound than did previous records by both artists.) That same

commercial staying power did not save rapper Canibus however. His debut, *Can-I-Bus*, which hit stores the same week as *Celebrity Skin*, plunged from No. 2 to No. 22. From the top, it was *Mechanical Animals*, followed by *The Miseducation of Lauryn Hill* (selling 194,000 copies); the Beastie Boys' *Hello Nasty* (111,000); *Musical Chairs* (110,000); *N Sync* (108,000); the Barenaked Ladies' *Stunt* (92,000); the *Rush Hour* soundtrack (89,000); *The Backstreet Boys* (84,000); the Brian Setzer Orchestra's *Dirty Boogie* (80,000); and *Celebrity Skin* (79,000).

A.2.14 SHERMAN, Heidi. *Walking on the Moon; The 1998 Video Music Awards reflect little of MTV's programming, but still dish out some severe entertainment*, Rolling Stone Magazine, 1998.

Ah, fall. The changing of the leaves, the shortening of the days and the passing of little moon men from one manicured celebrity hand to another. What better way to usher in a new season than with the annual MTV Music Video Awards.

Hosted by Ben Stiller, the comedian who made masturbation a trite topic of conversation, and peppered with every marquee one-name in music from Courtney to Brandy to Marilyn to Beck, this year's show boasted fewer snafus than its predecessors, but still left much room for controversy. For one, if MTV's video rotation pivots around urban artists, why does the show focus so much of its attention on rock? For another, if the intent of the awards ceremony is to honor the art of the video, why have artists perform live, out of the controlled setting of a video shoot, at all?

To answer the latter question, we call upon Madonna. The Material Girl segued the first of her two songs, a Hindu chant with Thai dancers, into the title track of *Ray of Light*, with a newly-coiffed Lenny Kravitz on guitar. In her sheer wife-beater tank top and raven hair, Madonna sang her lungs out, completely off-key, but still walked away with a staggering six awards for the song's sped-up video. With director Jonas Akerlund and some technical wizardry, she can rival any diva, but onstage and in the flesh, Madonna is a disappointment.

As for the rock, Hole's explosive performance, featuring the chameleonic Ms. Love, and Marilyn Manson's freak show, featuring his omnipresent ass cheeks, made the rest of the evening seem like amateur night. Courtney Love can't be anything but a rock goddess, and her leather jeans and unkempt hair crystallized the imagery she struggles so hard to convey. Fortunately, her glam version of "Celebrity Skin" was graciously paced far from Manson's Ziggy-in-Vegas "Dope Show," which trumped any other act in the VMA's 15-year history, including his prior performances. Rushing the stage in a blue vinyl coat with faux-fur collar, Manson stripped down to the paramilitary costume replicated on the cover of his band's soon-to-be-released album, *Mechanical Animals*, and strutted onstage before a trio of besequined back-up singers. Incontrovertibly, Marilyn Manson stole the show.

Even Wyclef Jean and his Refugee Allstars went rock for a spell during a live snippet from his Best R&B Video "Gone 'Til November," but smoothly transitioned into co-Fugees-member Pras' "Ghetto Superstar," with Lolita-esque Mya swaying in her four-inch spikes and the incorrigible ODB in model behavior.

And what's an awards ceremony without the ubiquitous political tirade from a socially conscious media star? While accepting his award, Clef articulately expressed his disdain for jokes at the expense of those with AIDS, and urged viewers to recognize the illness as a problem. Thankfully, the only other guilt-laden message was delivered by Adam Yauch, a.k.a. MCA, of the Beastie Boys, while accepting his group's Video Vanguard Award. Just as he's been doing on tour, MCA expounded on the importance of non-violence and the need to understand that "most people from the Middle East are not terrorists." Perhaps he should enlist in a public speaking course under Wyclef's tutelage and then check back at the podium.

Speaking of racial tension, no one addressed it directly, despite the fact that of nineteen categories, only four awards were presented to black artists. But Busta Rhymes failed to mention what seemed to be obvious under-representation as he plugged his band, Flipmode Squad, during Puff Daddy's acceptance speech for his coveted Viewer's Choice Award -- although he did give props to hip hop and admonished the audience not "to front" about the importance of the genre.

But the skits were tight and the presenters, including a break-dancing Beck, a respectful Chuck D., and a heap of youthful pop-culture mainstays who have nothing to do with the music biz but look hot in designer duds (Jennifer Love Hewitt, Sarah Michelle Gellar, Jennifer Lopez), spiced up the evening. Even some real spice showed up -- in the form of Geri Halliwell, better known as Ginger [Ex-]Spice, who sprinkled her sugar on the crowd with her conservative demeanor and dress, as she presented her idol, Madonna, with the Video of the Year Award for "Ray of Light."

And faster than a ray of light, it was all over. Just in time for a year's worth of reruns.
1998 MTV Video Music Awards: [...]

A.2.15 ALI, Lorraine. **Marilyn Manson's New (Happy) Face;** *With his upcoming album, 'Mechanical Animals,' America's favorite shock rocker goes from gloom to glam,* Rolling Stone Magazine, 1998.

"That's disgusting," says Marilyn Manson, standing inside the Burbank, California, studio where he's working on the final mixes of his band's third album, *Mechanical Animals*. Before him is a mock-up of the new album's cover - a photo of the pasty, emaciated singer naked, with prosthetic breasts, hands with six fingers and a groin that's been airbrushed into smooth androgyny. It's the embodiment of all things that aren't natural. Things that aren't meant to be. Things that offend Wal-Mart.

But it's not the album cover that disgusts Manson. Rather, it's a photo nearby - one that pictures his bassist, Twiggy Ramirez, mugging for the camera like a post-mortem supermodel. Manson picks up the photo, grimaces and zeros in on the problem. "Look at all that underarm hair!" he says. "Couldn't he have shaved?" Even Marilyn Manson has his standards.

Clearly, those standards are shifting. In his latest incarnation, Manson has traded his customary rotting-corpse chic for a glam look - today he arrives at the studio in custom-made lace-up leather pants, chunky platform boots that Baby Spice would covet and a synthetic long-sleeved shirt with a Star Trek-like pattern across the chest. His old favorite nail polish, Urban Decay blue, has been replaced by an unhip shade of suburban-mom

coral, and his thin, straight hair has gone from black to a lovely crimson. In an even bigger step from gloom to glam, Manson has moved to Hollywood's Laurel Canyon, once home to Jim Morrison, Jimi Hendrix and many other notable leather-pants-clad debauchees.

"This whole past year, my house has become a real Hollywood Babylon, Studio 54 type of place," Manson says, carefully pushing the stringy hair off his face. "It's a magnet for the where-are-they-nows and the we-know-where-they-are-nows and the they're-not-doin'-real-good-nows. I started a project - usually at about six or seven in the morning - of taking these unlikely individuals and putting them together to sing karaoke in my living room. So at any given moment, you may have found Leif Garrett or Corey Feldman singing the theme from Grease. I've also been painting these ten-minute portraits. Sometimes I trade them for drugs, so there's a lot of portraits of drug dealers going around town."

Mechanical Animals reflects Manson's self-proclaimed new "glitterati" lifestyle. On the album, shimmering, flamboyant guitar grooves and strong melodic hooks replace the post-industrial grind of previous records, and his lyrics trade the topic of teen satanism for drug-addled space themes and sci-fi love stories. The fourteen-track album is also Manson's first without the aid of producer and mentor Trent Reznor.

"People probably expect us not to be able to function without the heavy hand of Trent," says Manson. "Not that I have a chip on my shoulder or need to prove something, but I think this record establishes that we have our own musical identity without someone telling us what to do."

As a result, there are fewer computer effects and little of the pummeling aggression that fueled 1996's *Antichrist Superstar*. "I'm bored with that," says Manson, caressing the large plastic ring on his finger, a mound of lacquer encasing a gold wasp. "Everything you hear nowadays is an offshoot of NIN, Marilyn Manson, Ministry. There's just no great rock albums anymore. There's a lot of rock music out there, but it's very bland and disposable. A lot of people may say this record is over the top, pretentious and theatrical, but that's what rock music is supposed to be about."

As he plays songs from *Mechanical Animals*, Manson pulls out a sheet of lyrics, thumbing through the pages like a patient grade-school teacher. "We're right here," he points out, directing attention to the lyrics to "I Don't Like the Drugs (But the Drugs Like Me)." The song is a cacophony of voices chanting the title on top of guitar work by Dave Navarro. As on most of the album, Manson sings his lines rather than hissing or shrieking them, and, surprisingly, he sounds pretty good. With the sultry vibe of T. Rex's Marc Bolan, he croons, "You were my mechanical bride/You were phenobarbidoll/A mannequin of depression/With the face of a dead star." He even sings brokenhearted love songs - like "Speed of Pain," which includes the line, "Just remember, when you think you're free/The crack inside your fucking heart is me."

"There is a bit of a love story that exists on this record," Manson admits. "The name I gave to the thing I was in love with was Coma White. It starts as the name of a girl I'm in love with, then ends up to really be a drug I've been taking. So I'm not really sure what I'm in love with."

Though he initially considered asking the Dust Brothers to co-produce the album, and Billy Corgan visited the studio, Manson ultimately chose Michael Beinhorn for the job. Beinhorn produced Soundgarden's *Superunknown* and recently finished Hole's *Celebrity*

Skin. "He had quite a handful going from Courtney [Love] to me," says Manson with a smirk. "I went with him 'cause he was rock & roll. But Billy did inspire us to take a chance. We played him the first couple of songs and he said, 'This is definitely the right direction, but if you're gonna do this, go all the way with it. Don't just hint at it.' And that gave me the incentive. He's like a big brother, sort of."

Manson's advice-seeking from unlikely allies like Corgan caused rumors about the musical direction of his new album. "A lot of people thought this record was gonna be techno," Manson says. "A rumor even leaked out that I had used R&B singers [he did use Niki Harris, Madonna's longtime backup singer, on one track], so people were concerned that I was going in a rap direction."

The most noteworthy gossip surrounding the album, however, regards the departure of Manson's guitarist, Zim Zum. "We had problems with him not showing up, and I took that as an insult," Manson explains. "That's just the way I am. My feelings are, if you're gonna lead a rock & roll lifestyle, don't let it affect your work. I know I can stay up all night and still come in the next day and write a song, and nothing will stop me from doing it. I expect the same from everyone else.

"If you're gonna pretend to be something," he adds, "then you have to at least live up to what it is."

A.2.16 DETWEILER, Margit. *Going to Hell; Marilyn Manson takes to the long, hard book-selling road*, Rolling Stone Magazine, 1998.

Please don't play any Marilyn Manson music while he's signing books," a Harper Collins PR rep told Tower Records employees before Marilyn Manson's Monday night book signing. How about a Jesse Helms oration? Think he'd like that? After all, the nearly 1,000 people lined up outside Philadelphia's Tower Records were already well-versed in Manson's beliefs and now only wanted to get their anti-hero to sign copies of his new book, *The Long Hard Road Out of Hell*. But inside the store, frantic Tower employees were prepping for their own descent into the abyss.

"Could you turn down the lights," requested another Manson handler. Instead they turned up some Waylon Jennings as the ghoulish one strode out for a five-minute, pre-signing press conference. Decked in a floppy brown hat, a silver and gold sparkly pants suit, green feather boa and a purple scarf to match his eye shadow, Manson looked like a bashful peacock as photographers snapped frantically. The stop at the South Street store was the Beautiful Person's second in his six-city book tour. Co-authored by *New York Times* music critic Neil Strauss, the book chronicles Manson's journey from a freckle-faced Ohio kid obsessed with deviant sex to a make-up wearing adult obsessed with deviant sex.

"We hear you're not gath [sic] anymore," yelled one Philly TV news reporter.

"Huh?" asked Manson.

"Gath. You aren't gath?"

"Gath? Oh goth! I'm tired of it. In the same way people get tired of their wives. I need a nap."

"What's your next step," asked another reporter.

"I want more decadence. More drama. More emotion. More Oscar Wilde," said the Antichrist Superstar, looking as foppish as the playwright.

Outside the store, security was tight and highly orchestrated as fans behind police barricades hooted, chanted and screamed. The crowd was surprisingly dressed down -- more like Brian Warner than Marilyn Manson -- save for an old guy with Freddy Krueger scissorhands and another dressed as a gold lame-era Elvis.

Ben Cambo, his son Bill Arocho and teenaged grandchildren Brandon and Tyler were four of the first people in line to meet the Man You Fear. They'd driven in from New Jersey and had been waiting for hours. "I like his music," said the grandfather. "We like his uniqueness," added his son.

Kim Resnick, Cheri Wins and Heather Abbott weren't as lucky, arriving too late to snatch one of the 500 passes that got you a book and a guarantee to meet the good reverend.

"He's a big role model to kids who have no one to talk to. He talks like a teenager," said the 15-year-old Resnick, dressed like a skanky parochial school girl in need of an exorcism. "We've all been called devil worshippers at school," said Wins.

It's all relative to the size of your steeple.

APPENDICE 3

NOTES D'ENTREVUES

Montréal, le mercredi 8 novembre 2000.

Entrevues tenues à Musique Plus, 355 Bleury.

A.3.1 BONCY, Ralph.

Fonction : Directeur musical

Responsabilité : choix des vidéos qui sont destinés aux ondes.

A.3.1.1 Cycle de vie d'un vidéo musical :

- Réception par Musique Plus, de la part d'un agent ou d'une compagnie de distribution
- La bande vidéo est visionnée quelques fois (moyenne de 2x)
- Décision par rapport à sa rotation (le nombre de fois par semaine multiplié au maximum par 3, puisque chaque jour a une possibilité de répétition maximum de 3x pour le même segment télévisuel). L'ajout d'une bande vidéo à la programmation implique le retrait d'autres œuvres.
- Les employés perdent contact avec l'œuvre après, puisqu'ils doivent considérer de nouvelles œuvres.
- Le public réagit plus aux œuvres que les employés.

A.3.1.2 Facteurs qui influencent les choix de programmation :

- Goûts personnels
- Règles « non-écrites ». Par exemple : si la bande vidéo est mise en ondes d'une manière « choc », c'est parce que Musique Plus croit au potentiel de l'artiste.
- Popularité d'un artiste.
- Les réactions du public (site web, « top 30 »...)
- Si le groupe fait une tournée
- Les dates culturelles et historiques associées à chaque œuvre.

A.3.1.3 Rotation d'une bande vidéo :

- Il y a environ 70 itérations de bandes vidéo par programmation (journée).
- Chaque bande vidéo reste généralement 12 semaines dans la programmation.
- Une décision par rapport à la fréquence de diffusion est prise après deux semaines
- Une diffusion moyenne est de 3 fois par semaine (multiplié par le nombre de reprises)

A.3.1.4 Sources d'information sur les artistes :

- Compagnie de disques : ils transmettent les informations qu'ils désirent faire passer au public sur les artistes et la signification de leurs œuvres.
- Recherche sur l'Internet
- Consultation entre employés (la « mémoire » de Musique Plus)

A.3.1.5 Commentaires libres :

Il y a une recherche d'interactivité dans les médias de diffusion (broadcast). Le lien entre la fréquence de diffusion des œuvres et leurs ventes n'est pas exact. L'Internet est un ajout à la tâche des diffuseurs. L'écrit fait réfléchir alors que la diffusion n'est qu'absorbée.

A.3.2 LABELLE, Normand.

Fonction : Réalisateur, coordinateur

Responsabilité : émissions spéciales, accueil des groupes qui viennent en studio, thématiques, etc.

A.3.2.1 Commentaires relatifs à la culture contemporaine dans la diffusion (broadcast) :

- Les diffuseurs sont de plus en plus commercialisés. Il y a un phénomène d'uniformisation des styles.
- Les diffuseurs ont une programmation très semblable
- La culture globale vit un phénomène où ce qui se vend bien est rapidement copié par les autres chaînes.
- Il n'y a pratiquement plus de style propre aux chaînes individuelles. Musique Plus tente de laisser ses « vee-jays » avoir chacun leurs propres styles pour permettre les expressions plus individuelles.

A.3.2.2 Impressions sur Marilyn Manson :

- C'est un « bonhomme » qui comprend ce que c'est qu'un produit.
- Il comprend que le choc est un phénomène cyclique.
- Deux facteurs à considérer : le *timing* et le public visé.
- Public visé par Marilyn Manson : « Les jeunes qui veulent faire chier (sic) leurs parents et peut-être dire quelque chose d'intelligent entre les deux. »
- Marilyn Manson rassemble un paquet de clichés qu'il met ensemble. On pense à Alice Cooper, au théâtre japonais...
- Il fonctionne grâce à un excellent impact visuel

A.3.2.3 Commentaires libres sur la politique du monde artistique :

Chaque génération a un choc. Depuis l'ère de la télévision, on étire l'enveloppe de ce qui est acceptable de présenter et de ce qui est disponible. Marilyn Manson ne laisse rien à l'imagination. Ce qu'il laisse, c'est l'interprétation de ce qu'il veut dire. De nos jours, les cycles de popularité sont tels parce qu'il y a une énorme pression pour se faire une place au *box office*. La durée de vie d'un groupe à visée purement commerciale est d'environ trois ans. Après, ils deviennent des « man's band » ou des « woman's band ».

A.3.2.4 Définition d'un artiste :

- Devenir une icône culturelle
- Quelqu'un qui fait de la musique dans l'espoir que quelqu'un d'autre aime ce qu'il fait.

APPENDICE 4

IMPRESSIONS DES FIGURES



Fig. 2.1 Image fixe prise à 1:08

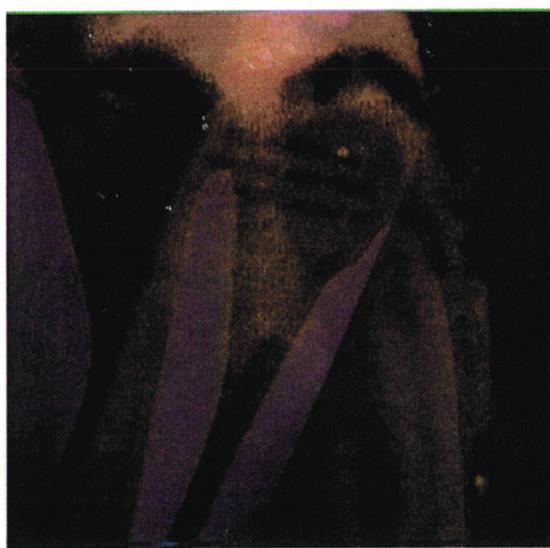


Fig. 2.2 Image fixe prise à 2:28



Fig. 2.3 Image fixe prise à 1:27

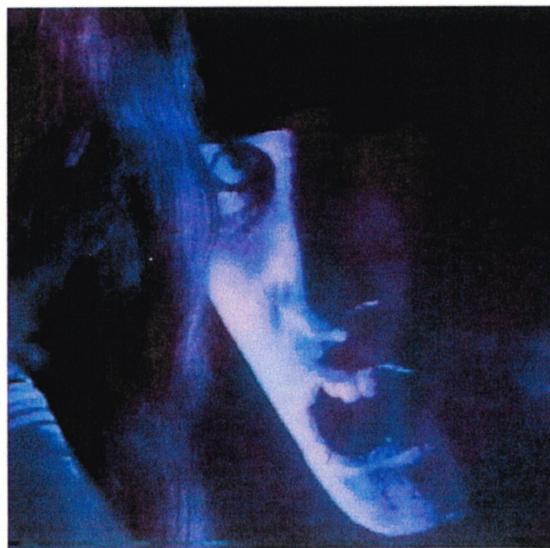


Fig. 2.4 Image fixe prise à 2:03



Fig. 2.5 Image fixe prise à 3:08

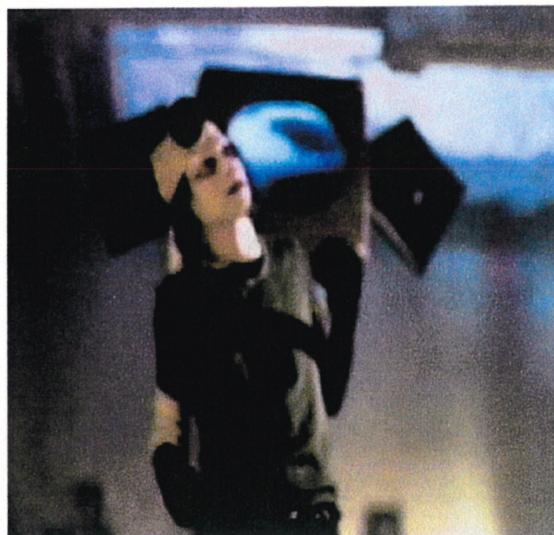


Fig. 2.6 Image fixe prise à 3:34



Fig. 2.7 Image fixe prise à 1:45

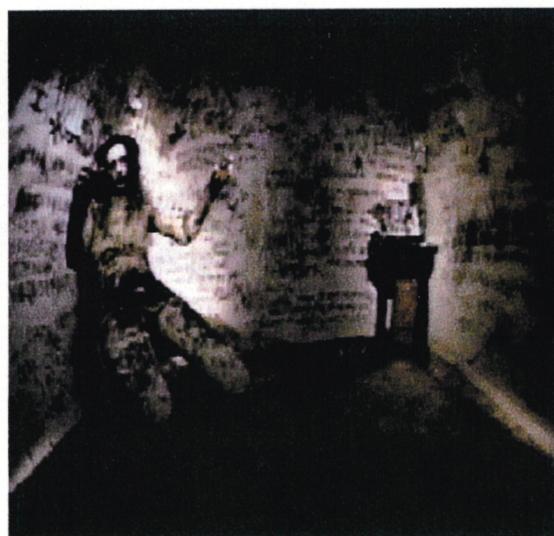


Fig. 2.8 Image fixe prise à 4:04

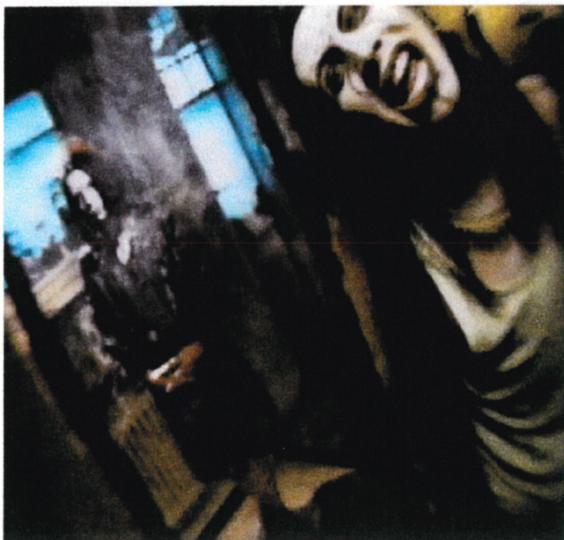


Fig. 2.9 Image fixe prise à 2:24

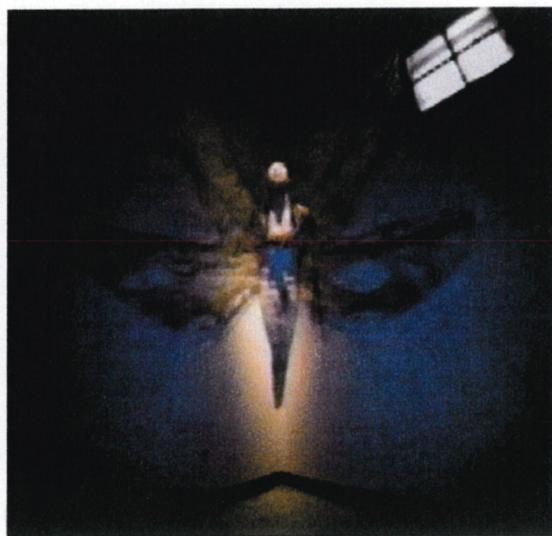


Fig. 2.10 Image fixe prise à 2:44



Fig. 2.11 Image fixe prise à 1:37



Fig. 2.12 Image fixe prise à 2:30

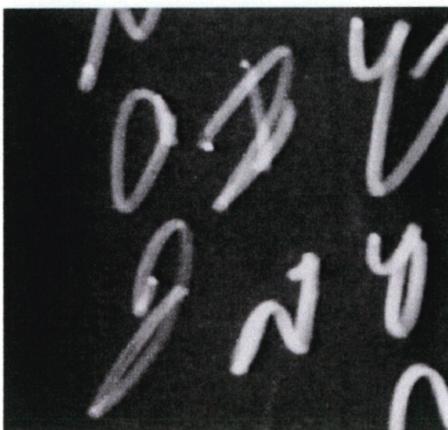


Fig. 2.13 Image fixe prise à 0:06



Fig. 2.14 Image fixe prise à 1:30



Fig. 2.15 Image fixe prise à 2:06

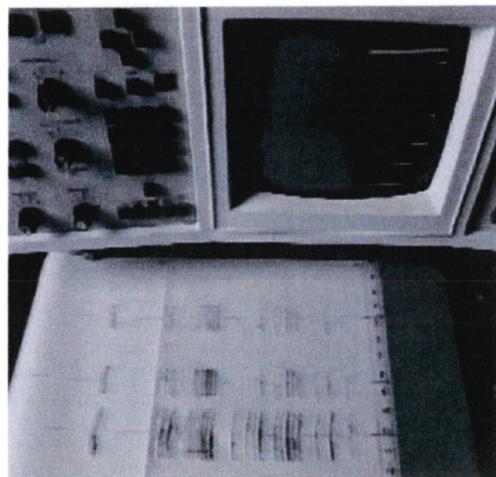


Fig. 2.16 Image fixe prise à 0:13



Fig. 2.17 Image fixe prise à 1:23



Fig. 2.18 Image fixe prise à 3:05

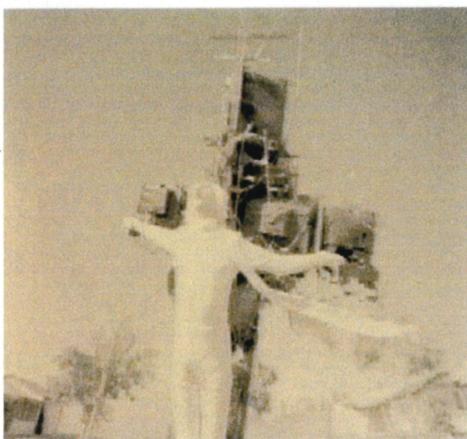


Fig. 2.19 Image fixe prise à 0:08



Fig. 2.20 Image fixe prise à 4:28



Fig. 2.21 Image fixe prise à 2:55

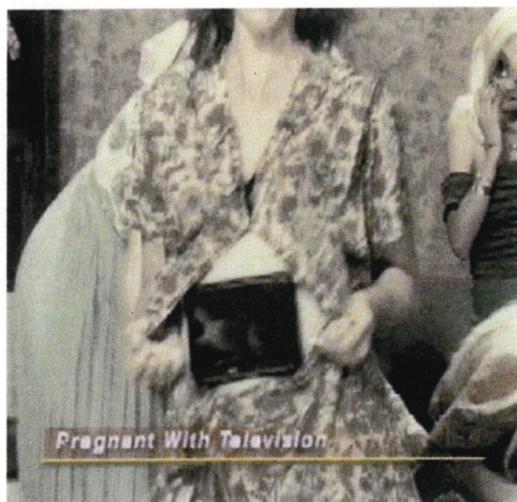


Fig. 2.22 Image fixe prise à 3:12



Fig. 2.23 Image fixe prise à 2:36

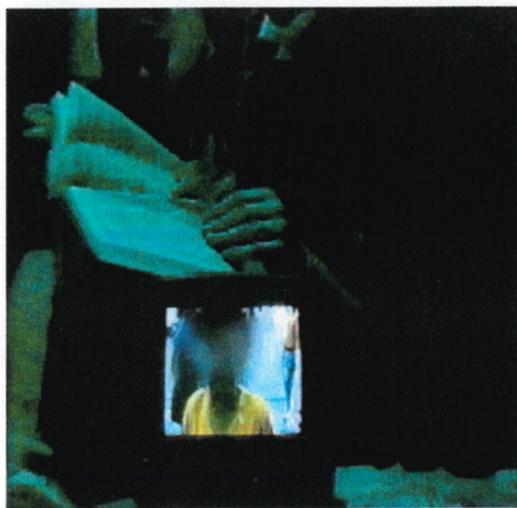


Fig. 2.24 Image fixe prise à 5:12

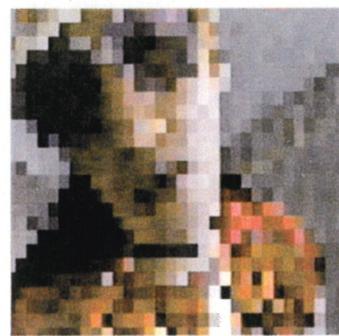


Fig. 2.25a-c Images fixes prises vers 25:30



Fig. 4.1 SHOCK.GIF



Fig. 4.2 OMEGA.GIF



Fig. 4.3 MERCURY.GIF

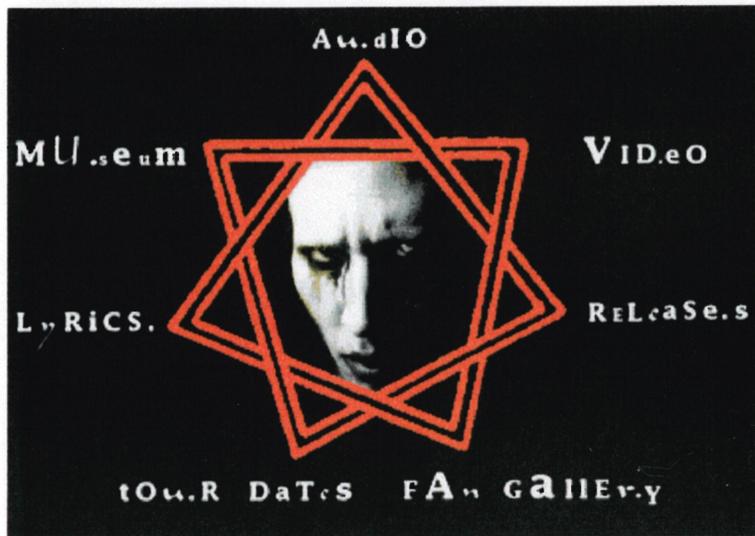


Fig. 4.4 Menu de la page d'accueil (image archivée)



Fig. 4.5 Page d'accueil contemporaine (saisie d'écran)



Fig. 4.6 12.JPG



Fig. 4.7 14.JPG



Fig. 4.8 18.JPG

Login Name:

Password:

Re: best bass player

Icon:

→	●	☯	●	☉	●	☊	●	☋	●
☌	●	♁	●	♂	●	♁	●	♁	●
☾	●	♁	●	♀	●	♀	●	♂	●

Fig. 4.9 Interface du profil d'utilisateur