

2m11.2849.2

Université de Montréal

Étude du processus de recherche, d'élaboration et de maintien de l'identité de jeunes marginaux à travers l'imaginaire discursif d'éros et thanatos.

Par

Michel Poulin

Département d'Anthropologie

Faculté des Arts et des Sciences

Maître ès sciences appliquées (M.Sc.A.)
en Anthropologie

Mai 2000

© Michel Poulin, 2000



En. N. 54 P. 2

Environnement de l'habitat

Étude des processus de recherche, d'élaboration et de maintien de l'identité de l'habitat
menaçant à travers l'analyse descriptif d'axes et d'habitats.

EN
4
N54
2001
N.005

Titre

Numéro de l'ouvrage

Département de l'habitat

Équipe des Axes et des Habitats

Milieu de travail (adresse) : 1000 A
ou l'habitat

Marque

Édition (année)



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Étude du processus de recherche, d'élaboration et de maintien de l'identité de jeunes marginaux à travers l'imaginaire discursif d'éros et thanatos.

Présenté par :

Michel Poulin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

| | |
|-----------------|---------------------|
| John Leavitt | Président du jury |
| Kevin Tuite | Membre et directeur |
| Deirdre Meintel | Membre |

Mémoire accepté le :

Sommaire du mémoire de maîtrise

Cette étude anthropologique s'attarde à présenter et expliquer les rouages des processus de recherche, d'élaboration et de maintien de l'identité de jeunes marginaux à travers l'imaginaire discursif du sexe et de la mort. L'analyse sémiologique est mise à profit dans le but de dégager la structure particulière d'expression visuelle et musicale d'un groupe cible. Le mouvement discursif en question est celui du Néo-gothique. Issu de la marge, on remarque à travers son imaginaire particulier qu'il présente un discours contre-culturel très actuel. En fait, comme plusieurs autres mouvements de jeunes contemporains, il propose une alternative au vide sémantique de la société post-moderne. Un espace discursif que les jeunes peuvent exploiter pour élaborer une identité, individuelle et collective, dans une société qui a perdu ses cadres traditionnels.

À travers une riche symbolique, tant musicale, iconique que vestimentaire, le Néo-gothique propose en effet un discours que les jeunes peuvent utiliser pour se construire une socialité et une identité particulière. Cette dynamique discursive présente un paradigme à l'axe sémantique opposé à ce que la culture de masse propose à travers les médias. Ce noyau paradigmatique est constitué autour de l'hyperbole symbolique des ténèbres. Dans le corpus de données visuelles et musicales que nous avons constitué pour cette recherche, nous avons remarqué cette occurrence des adjectifs ténébreux. Le style particulier que le Néo-gothique arbore et les modèles qu'il propose, par exemple le vampire, la vamp ou l'androgyné, sont des éléments qui concourent à la construction d'un cadre discursif où est mis en jeu un riche imaginaire, alliant ténèbres, splendeur et charme. Par le biais de rouages sociaux comme la distinction ou le sentiment d'appartenance le jeune va se créer un cadre identitaire en actualisant et recontextualisant des sèmes (vestimentaire, musicaux, visuels...) dans des syntagmes précis pour former une stylistique singulière.

Cette recherche entreprise à Montréal, nous a permis de nous rendre compte de trois éléments importants dans ce processus d'élaboration de l'identité : La relation à l'autre, l'utilisation de l'imaginaire et ses moyens d'expression. Le jeune, comme cette étude le démontre, réutilise le discours de l'autre pour enrichir son propre cadre sémantique. Il incorpore dans l'élaboration et le maintien de son *je* et de son *nous*, l'altérité et la différence. Il se positionne, au sein de son cadre discursif, par rapport à l'autre. En ce qui concerne l'imaginaire, elle est indispensable pour transcender le vide sémantique laissé par la déconstruction post-moderne du monde contemporain. Elle permet à ces jeunes, en puisant dans la culture populaire recontextualisée, de s'élever des idéaux, des modèles ; Une symbolique qui leur parle en ce qui a trait à la mort et au sexe, deux principes primordiaux à l'existence humaine que la société post-moderne, dans l'équivoque, inonde de signifiés sans en définir les signifiants. Il est donc normal, comme on le constate dans cette recherche, que lorsque la société est devenue trop globalisante et globalisée pour laisser le jeune parler que celui-ci se fragmente un espace discursif à la mesure de ses aspirations, de ses angoisses et de ses rêves.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION..... | 1 |
| LA MÉTHODOLOGIE | 3 |
| LE CADRE OPÉRATOIRE DE RECHERCHE..... | 4 |
| L'EXOTISME URBAIN EN ANTHROPOLOGIE | 5 |
| LE GOTHISME MÉDIATISÉ..... | 5 |
| L'ÉTYMOLOGIE DU TERME GOTHIQUE | 6 |
| L'EXOTISME URBAIN STIGMATISÉ | 8 |
| LE MOUVEMENT NÉO-GOTHIQUE | 8 |
| LA MARGE ET LA MASSE | 10 |
| QU'EST-CE QUE LA MARGINALISATION ?..... | 14 |
| LE STYLE..... | 16 |
| LA MODE VESTIMENTAIRE | 16 |
| COMMUNICATION ET DIFFUSION..... | 19 |
| MOUVEMENT ET DISCOURS..... | 21 |
| HISTORIQUE DU MOUVEMENT NÉO-GOTHIQUE | 22 |
| LA CRISE POST-MODERNE | 23 |
| LES ANNÉES '70 : PUNK ET POST-PUNK | 24 |
| LES ANNÉES '80 : LE NÉO-ROMANTISME | 25 |
| AUJOURD'HUI : LE ROMANTISME NOIR..... | 26 |
| LA DÉCONSTRUCTION SÉMANTIQUE DU MONDE MODERNE | 27 |
| LA GÉNÉRATION CATHODIQUE | 28 |
| LES INFLUENCES HISTORIQUES DU NÉO-GOTHIQUE | 29 |
| LES INFLUENCES CINÉMATOGRAPHIQUES | 30 |
| LE RETOUR DE L'ÉSOTÉRO-OCULTISME | 31 |
| <i>La désacralisation du monde moderne</i> | 33 |
| <i>Le vertige face au vide</i> | 35 |
| LE NÉO-GOTHIQUE ET SES RAMIFICATIONS DISCURSIVES | 37 |
| LE NÉO-GOTHIQUE ET SES ESPACES SOCIAUX..... | 38 |
| LA THÉÂTRALITÉ-FESTIVE DU SOCIAL | 39 |
| LA DANSE | 40 |
| LA RITUALITÉ DE L'ESPACE SOCIAL..... | 41 |
| ACTEURS ET SPECTATEURS | 42 |
| JEU THÉÂTRAL ET RÉALITÉ | 43 |
| LE NÉO-GOTHIQUE AUJOURD'HUI..... | 43 |
| LA FIGURE DU VAMPIRE..... | 44 |
| <i>Le vampire mythique</i> | 44 |
| <i>Les figures historiques</i> | 45 |
| <i>Le vampire des textes officiels</i> | 46 |
| <i>Le vampire littéraire</i> | 46 |

| | |
|---|------------|
| <i>Le vampire cinématographique</i> | 49 |
| <i>La littérature moderne</i> | 55 |
| LA MUSIQUE NÉO-GOTHIQUE | 59 |
| LA MUSIQUE COMME MOYEN D'EXPRESSION..... | 62 |
| LA DIMENSION ÉMOTIONNELLE | 64 |
| LA MUSIQUE ET L'IMAGINATION | 65 |
| LE CORPUS MUSICAL | 66 |
| LE LYRISME VERBAL | 67 |
| LA SONORITÉ DU ROMANTISME NOIR | 71 |
| LE RÊVE ET LA MUSIQUE | 72 |
| LES TÉNÈBRES DE LA MUSIQUE NÉO-GOTHIQUE | 79 |
| VAMPIRE, MORT ET MUSIQUE | 80 |
| LA MUSIQUE COMME DISCOURS CONTRE-CULTUREL | 87 |
| MUSIQUE ET COURANT MUSICAL..... | 88 |
| L'AUTRE, LE JE ET L'IDENTITÉ | 93 |
| LA MUSIQUE ET L'ESTHÉTISME VISUEL..... | 94 |
| L'ESTHÉTISME VISUEL | 98 |
| L'ESTHÉTISME : MYSTÈRE, SPLENDEUR ET CHARME | 99 |
| SIGNIFICATION ET CODIFICATION | 101 |
| PAYSAGES ET DÉCORS GOTHIQUES | 104 |
| LES ICÔNES | 106 |
| LES SYMBOLES..... | 115 |
| L'ESTHÉTISME VESTIMENTAIRE | 119 |
| LE SEXE ET L'ESTHÉTISME VISUEL..... | 122 |
| LA MORT ET L'ESTHÉTISME VISUEL | 136 |
| LA CONCLUSION | 143 |

Introduction

"(...) dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger"¹

En cette fin de siècle et qui plus est de millénaire, à l'aube d'un nouvel avenir, les jeunes² se retrouvent de plus en plus aliénés et désemparés dans l'élaboration de leur identité. Depuis Heidegger, au cœur des analyses de l'existentialisme et du personnalisme, tel que le montre Wunenburger (1981, 98), on retrouve la dérégulation dramatique de l'Homme désacralisé. Comme le dit Albert Camus, il y a eu un "(...) divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor"³. Cette déconstruction des principes et institutions sociales à la base de la création de l'identité s'est étendue à la société occidentale avec le post-modernisme et a maintenant atteint son paroxysme, laissant l'individu désorienté. Tant les domaines de la religion, de l'éducation, de la famille que du travail ont subi les affres de profonds changements qui les ont vidés de leur sens. Le sexe, développement et épanouissement de la vie, est banalisé, alors que la mort, cadre-limite et sens de l'existence, est occultée.

Les jeunes occidentaux sont ainsi aux prises avec une crise d'identité, déchirés entre le désir de trouver l'épanouissement personnel et sexuel et le besoin d'exorciser la mort qui les hante à chaque instant, dans la déshumanisation des relations sociales et affectives, au cœur d'une société passablement troublée. Pauvreté, sida, suicide sont les grands maux de la jeunesse d'aujourd'hui. Devant un avenir incertain, le culte de l'éphémère, du bonheur immédiat, de l'exaltation du moi s'amplifie à l'extrême. Nombre de ces jeunes, perdus dans un vide existentiel, entre une sexualité dévalorisée et une mort angoissante, se sont ainsi tournés vers l'imaginaire populaire pour y chercher matière à conjurer leurs angoisses, donner vie à leurs aspirations et se construire un cadre discursif approprié.

L'imaginaire, à travers la culture populaire, s'est révélé un monde onirique, rêve collectif comme dirait Jung, fertile et riche en modèles et symboles de toutes sortes, propice à la création d'une identité alternative, transcendant le quotidien pour y réintroduire un sens, un idéalisme. C'est en effet devant la déconstruction des traditions et la désacralisation du monde à la suite de l'émergence de l'esprit machiniste et techniciste où l'homme s'est senti de plus en plus étranger à son propre décor, que nombre de jeunes ont entrepris de se créer une identité par le biais de figures mythiques, iconisées et canonisées, au travers desquelles ils recherchent l'intensité, l'exaltation de la vie et son idéalisation.

Dès le début des années '90, comme par le passé, le vampire est redevenu un personnage imaginaire très populaire, tant dans le cinéma, la musique que la littérature, illustrant très bien par sa symbolique les angoisses et aspirations de l'être humain face à la mort et à la sexualité. Issu de la

¹ Camus, A., *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p.20.

² Au sens large du terme.

³ P.20, *ibid.*

musique alternative, le mouvement néo-gothique, évoluant en marge de la société occidentale post-moderne, a développé une identité particulière en ce qui concerne l'esthétisme morbide, un romantisme ténébreux où se retrouve en premier plan la figure mythique du vampire. Ce mouvement marginal, en réaction face à un réalisme purgé de rêve, re-sacralise les espaces discursifs et sait intégrer à merveille ce personnage de légende dans son propre discours, tant dans le domaine verbal, musical que dans l'iconographie des diverses revues spécialisées.

Cette étude vise à comprendre quelle est la dynamique discursive du mouvement néo-gothique dans la recherche, l'élaboration et le maintien d'une identité à travers la réactualisation et la recontextualisation de figures mythiques tel que le vampire face à la désacralisation et à la déconstruction sémantique de la mort et du sexe dans la société occidentale post-moderne.

Pour se faire nous allons bien entendu répondre à des questions importantes pour bien comprendre le sujet de la recherche, sa portée ainsi que ses diverses ramifications :

A

Quel impact cette déconstruction des valeurs, systèmes et institutions a-t-elle sur les jeunes dans l'élaboration de leur identité et de leur discours ?

B

Comment la dynamique discursive des jeunes du mouvement néo-gothique, tant verbale, musicale, iconographique, qu'esthétique, collabore à l'élaboration et au maintien d'une identité individuelle et collective ?

C

Dans quelle mesure les figures de l'imaginaire populaire, comme par exemple le personnage mythique du vampire, entre dans la conception d'une identité à travers le discours véhiculé au sein d'un groupe marginal ?

Cette étude permettra donc de mieux cerner l'identité ainsi que la réaction contre-culturelle, face au désenchantement du monde post-moderne, que cultive le mouvement néo-gothique à Montréal, en analysant l'imaginaire collectif, l'imagerie de la mort et du sexe qu'il affiche à travers le discours verbal, musical, iconographique et l'esthétisme vestimentaire. Par le fait même, nous pourrions donc vérifier notre hypothèse de départ, grâce à la sémiologie, soit que la dynamique discursive d'un mouvement contre-culturel participe et concourt grandement à l'élaboration et au maintien de son identité. Et ce partant du principe, comme le montre Barthes (1981, 145), que tout est langage et que rien n'y échappe. Que le discours non-linguistique est tout aussi, sinon plus, important que sa contrepartie linguistique dans le processus d'élaboration d'identité des jeunes.

1.0 Méthodologie - Les données de cette étude se rapportent principalement au mouvement néo-gothique ainsi qu'au symbolisme du vampire dans l'imaginaire populaire de la société occidentale post-moderne. Comment s'est effectuée la rencontre avec le milieu étudié ? La première étape fut d'entrer en contact avec le mouvement en question. Étant donné la nature *underground*, exotique diront certains, de ce milieu particulier, il nous a fallu débiter la recherche par le biais de quelques informateurs⁴. Ceux-ci nous ont guidé à Montréal vers les lieux communs du mouvement néo-gothique, et nous ont présenté nos premiers répondants. Comment s'est déroulé le terrain ? Nous avons, à la nuit tombée, fréquenté les lieux communs de ces jeunes marginaux, soit surtout des bars de la Métropole. Ces séjours dans ces lieux de socialisation nous ont permis de mener à bien notre recherche, de récolter l'information adéquate. Nous avons, pour ce faire, procédé à une collecte de données par des analyses de contenu d'entrevues, à l'examen du mouvement en question par des observations⁵, des observations participantes⁶ et au dépouillement d'ouvrages touchant, de près ou de loin, au sujet. Un corpus de données propre au discours musical⁷ et iconographique⁸ du mouvement néo-gothique fut également utilisé. Il y a eu trois séries d'entrevues⁹. La première série¹⁰ fut appliquée sur un ensemble d'environ une quarantaine de personnes, hommes et femmes, appartenant de près ou de loin au mouvement néo-gothique à Montréal. Nous avons interviewé dans ce contexte, comme nous le verrons un peu plus loin dans l'étude, des gens de différentes classes sociales, de groupes d'âge différents, de professions et d'éducatons diverses. Dans l'application du questionnaire, nous avons également, dans la deuxième série d'entrevues¹¹, rejoint des répondants à travers le monde, par le biais d'Internet, en leur proposant le questionnaire par courrier électronique. Enfin, un terrain plus modeste, la troisième série d'entrevues¹², a été également fait à Bruxelles et à Boston dans le but de comparer les données accumulées à Montréal. Cela nous a donné un bon aperçu de ce mouvement marginal post-moderne à travers ses nombreuses ramifications.

Comme la majorité des interviews, les observations et observations participantes ont été

⁴ Trois informateurs, bien ancrés dans le milieu, qui ont été utiles pour percer le mouvement néo-gothique à Montréal.

⁵ Nous avons pris, pendant ces observations, des photographies et nous avons également filmé.

⁶ Nous avons participé à des soirées dites « gothiques » dans des bars de la Métropole ainsi qu'à d'autres activités du mouvement néo-gothique, comme par exemple pic-nic dans un cimetière ou souper dans un manoir victorien.

⁷ La musique étant une des forces de diffusion des modes et imageries chez les jeunes, elle est également, sans être la seule raison, à la base de la formation de bien des mouvements marginaux. Pour l'étude du néo-gothique, nous avons jeté un coup d'oeil à un corpus de pièces musicales étant les plus connues et jouées dans les bars fréquentés par les jeunes en question dans cette recherche.

⁸ Le corpus de données iconographiques provient principalement de ce qui est appelé dans le milieu *flyer*, soit des petites affiches de promotion pour des soirées dans des bars, également d'images que l'on retrouve dans des revues et fanzines, et enfin aux pochettes de disques des groupes musicaux populaires au sein du mouvement néo-gothique. Pour des exemples d'iconographies propres au milieu étudié dans cette recherche, voir l'annexe II.

⁹ Les trois séries d'entrevues en question sont échelonnées entre 1995 et 2000.

¹⁰ De 1995 à 1997. Le questionnaire se trouve à l'annexe I

¹¹ De 1997 à 2000. Le questionnaire se trouve à l'annexe I.

¹² A Bruxelles en juillet 1997 et à Boston en septembre 1999. Le questionnaire se trouve à l'annexe I.

réalisées à Montréal, à Bruxelles et à Boston. Elles eurent lieu dans des bars¹³ ainsi que dans divers autres lieux communs¹⁴ de socialisation du mouvement en question. Dans nos observations participantes nous avons pris compte que nous étions potentiellement un élément perturbateur du phénomène observé du fait de notre présence. Nous avons ainsi pris le plus grand soin dans nos analyses issues d'observations participantes. Claude Lévi-Strauss, dans l'ouverture des *Mythologiques*¹⁵, nous a appris à reconnaître le mouvement de bascule entre subjectivité et objectivité. Dans l'étude des comportements, des actions, des croyances et du discours, il existe toujours une part d'incertitude interprétative. Nous laisserons donc parler le plus souvent possible, tout au long de l'étude, les répondants qui se trouvent être les mieux placés pour illustrer la dynamique discursive en question. Enfin, nous avons complété cette collecte de données en filmant¹⁶ quelques soirées néo-gothiques ce qui nous a donné des matériaux visuels très riches qui permirent d'avoir un aperçu dynamique du phénomène en question.

2.0 Le cadre opératoire de recherche - Le cadre opératoire de notre recherche est de nature ethnologique mais afin de permettre l'étude des icônes, signes et symboles utilisés dans la dynamique discursive nous allons employer l'étude sémiologique ainsi que les autres travaux sur les mythologies de Roland Barthes¹⁷. Pourquoi la sémiologie ? Parce que, dans le cas des mouvements marginaux, le discours, les signes et les symboles sont des instruments à la base de la création de l'identité et en sont le reflet et que, par conséquent, l'œuvre de Barthes peut grandement aider à déchiffrer et à comprendre le processus attachant à cette création sémantique. En fait, l'étude ne se limitera pas à ce cadre de recherche. Étant donné la nature nouvelle de ce type d'étude, nous devons aller chercher à la croisée des disciplines académiques des sciences humaines, les éléments théoriques qui seront utiles à notre étude. La combinaison de plusieurs spécialités voisines, dans un processus d'hybridation scientifique¹⁸, nous permettra d'avoir un regard englobant sur un sujet qui s'avère posséder des ramifications dans biens des secteurs de la vie sociale. À la marge de plusieurs domaines académiques différents, on pourra avoir accès ainsi à un brassage d'idées plus riche. Le fait de croiser les moyens d'étude mis à notre disposition nous permettra d'obtenir une nouvelle perception de cas ayant déjà été traité auparavant dans d'autres études, comme par exemple, la relation entre l'imaginaire et le social. Notre hypothèse se retrouvera donc à la croisée de plusieurs domaines de recherche ce qui nous aidera à mieux la vérifier et à mieux analyser chacune des facettes de celle-ci.

¹³ Principalement dans dix bars de la métropole, dont plusieurs ont fermé depuis ce temps.

¹⁴ Plus précisément, des lieux de rencontre comme les cimetières, des cafés...

¹⁵ Lévi-Strauss, C., *Mythologiques* : t.I : Le cru et le cuit, Plon, Paris, 1964.

¹⁶ Deux films ont été tournés pour l'occasion et des photographies ont été prises pendant ces mêmes soirées.

¹⁷ Nous avons également pris note des critiques et analyses de Louis-Jean Calvet à propos de l'œuvre de Barthes. Voir à ce sujet Calvet, L.-J., *Roland Barthes : un regard politique sur le signe*, Payot, Paris, 1973.

¹⁸ Dogan M., Pahre R., *L'innovation dans les sciences sociales, La marginalité créatrice*, PUF, Paris, 1991.

2.1 L'exotisme urbain en anthropologie - Avant de plonger à fond dans le vif du sujet, on doit se demander quel est l'intérêt d'étudier un phénomène de sa propre société en anthropologie. Cette question qui apparaît étrange aux premiers abords prend tout son sens après réflexion. Née de l'étude des autres cultures, l'anthropologie s'est longtemps attardée uniquement à l'analyse de l'ailleurs et de l'exotique. À la fin de ce siècle, et qui plus est de ce millénaire, il est toutefois devenu crucial de se tourner également vers sa propre société. L'exotisme est maintenant au cœur de notre propre société, la jungle est devenue urbaine. La marge est devenue l'autre culture à explorer pour mieux se connaître, pour mieux comprendre la masse et la société dans son ensemble. La sociologie a fait de grandes choses en ce domaine. Toutefois, tant pour son expertise que pour sa méthodologie, il est devenu impératif que l'anthropologie pose un regard sur la société occidentale post-moderne. Ainsi cette recherche que nous entreprenons, même si elle se trouve à la croisée de plusieurs disciplines académiques, se veut toutefois essentiellement une étude anthropologique issue des sciences sociales. Comme l'avait vu A.L.Kroeber¹⁹ bien des années auparavant, l'anthropologie n'est plus seulement concernée par l'autre et l'exotisme; elle ne voit plus dans ce type d'étude son unique autonomie intellectuelle. Claude Levi-Strauss invitait d'ailleurs les anthropologues "(...) à délaisser Papous et Pygmées pour s'intéresser à cette terre inexplorée qu'est notre société"²⁰. L'anthropologie, ayant pour sujet d'étude l'homme tout entier dans sa diversité, doit par conséquent intégrer notre propre société. Dans les années '80, François Laplantine²¹ affirmait que seule la distance par rapport à notre société nous permettait de découvrir celle-ci. Pas besoin de distance spatiale. La distance peut-être sociale. Dans notre cas, elle concerne la marge par rapport à la masse. La société urbaine s'est transformée depuis les premières recherches en anthropologie. Elle s'est étendue à toute la surface du globe. Malgré la révolution des communications planétaires, ce n'est pas le "village global" que certains utopistes avaient cru discerner pour la fin du présent millénaire, mais on remarque tout de même que des troubles socio-économiques touchent toutes les sociétés de par le monde. Les problèmes semblent les mêmes, on ne les vit tout simplement pas de la même façon. Les jeunes, marginaux ou pas, en Afrique, en Amérique ou ailleurs, se retrouvent dans un contexte social de plus en plus tendu où il est difficile de s'y faire une identité.

3.0 Le gothisme médiatisé - Peu connu auparavant, le terme gothique (ou néo-gothique) a été fréquemment utilisé par les médias dans la médiatisation du drame du Columbine High School aux Etats-Unis survenu le 20 avril 1999. On a associé très rapidement, à tort, les deux jeunes du *Trench coat mafia* au mouvement néo-gothique. Le numéro spécial du *Time magazine* du 3 mai 1999, consacré au massacre de Littleton, faisait également référence au gothique (voir à ce sujet les coupures de journaux en Annexe I). Suite à ce drame, plusieurs médias ont soulevé, souvent très maladroitement, la

¹⁹Kroeber, A., L., *Anthropology*, New York. Harcourt, Brace and Co., 1948, p.847.

²⁰ cité par Jean-Marie Domenach (1967, 241)

²¹Laplantine, F., *L'anthropologie*, Éditions Seghers, Paris, 1987.

question de la définition du gothique (voir à ce sujet l'article de Michael Fleeman en Annexe I). Quand ce n'est pas avec humour que l'on use de la référence au gothique (voir à ce sujet, en annexe I, la caricature du journal *Hour* du 23 septembre 1999 ou encore la publicité pour la chambre des notaires du Québec parue dans les pages de la revue *Actualité*) c'est souvent de façon à stigmatiser la marginalité. Dans ce contexte, il semble important de définir ce que l'on entend par gothique.

3.1 "JE SUIS FAIT DES MOTS, DES MOTS DES AUTRES"²² - D'où vient l'appellation *gothique* et/ou *néo-gothique* appliqué aujourd'hui à un courant de jeunes ? Le terme *goth* a été utilisé pour la première fois par Anthony H. Wilson en 1978 dans un programme télévisé de la BBC où il décrivait le groupe musical britannique Joy Division comme *gothique* comparé à la musique pop de la culture de masse de l'époque. Il désirait ainsi marquer une différence, donner une certaine identité propre. Ce terme fut également utilisé, par la suite, par Ian Astbury qui décrivait Andi Sex Gang, membre du groupe musical britannique Sex Gang Children, comme un *gothic pixie*. Le nom *gothic* fut popularisé ensuite par les magazines New Musical Express (NME) et Sounds pour décrire un nouveau type de musique. Ces deux revues semblent avoir pris cette dénomination de la chanteuse Siouxsie Sioux, du groupe musical *Siouxsie and The Banshees*, qui l'utilisait pour marquer la nouvelle direction du groupe en question. Déjà en 1979, le groupe *Bauhaus* était étiqueté comme *gothique* par les journalistes après la sortie de leur célèbre chanson "Bela Lugosi's Dead". Les journalistes du domaine musical ne perdront pas de temps à commencer à appliquer cette appellation à nombre de groupes musicaux des années '80. La presse musicale, dont David Dorrell²³, utilisa ainsi ce terme pour désigner la mutation sombre qui semblait alors hanter le courant punk. *Sisters of Mercy* fut étiqueté de la même façon. Lorsque le groupe se divisa, un des membres Wayne Hussey fonda *The Mission* et emmena en quelque sorte avec lui l'appellation en question. Plusieurs groupes musicaux souvent forts différents se retrouvent ainsi sous la même dénomination. Certains de ces groupes furent choqués d'être ainsi réduit à une telle dénomination. Le chanteur Robert Smith, du groupe *The Cure*, affirmait à ce sujet dans la revue américaine *Details* :

"The Banshees used to give me so much grief about how I look in The Cure. We were a raincoat band, but we were never goth."²⁴

Un peu plus loin, il ajoute:

²² Beckett, S.. L'innommable, cité par Domenach, J.M. (1967, 267)

²³Details, New York, Juillet 1997, p.123.

²⁴ p.126. *ibid.*

"(...) People can say that The Cure were goths, but they're lying. You can't stylize history, and if the photos show you wearing the white-face makeup and the accoutrements of goth, you're a goth band. The thing is, it never happened with The Cure. There are no photos. That's how i can prove that we weren't goth."²⁵

Nombres d'appellations sont toutefois créées par les *marginiaux* eux-mêmes ou encore reprises à travers les médias. Il y a tout un processus de création/récupération, sorte de dynamique sociale entre culture et sous-culture que nous verrons plus en détails un peu plus loin dans cette étude. Lors de notre étude sur le terrain, nous avons posé la question suivante à diverses personnes fréquentant les lieux communs du mouvement néo-gothique : vous considérez-vous *gothique* ? Voici ce que certains ont répondu :

"I guess so. I fought against the label for a long time, but now I have accepted it. There is much more to me than just being *goth*. Gothic to me is mostly about music and style." (F, 25 ans, Boston)

Plusieurs, comme cette jeune femme, acceptent la désignation sans toutefois vouloir s'y réduire. Dans un monde où la socialité est éclatée, où l'individualisme est exacerbé, on désire se créer une identité sociale qui prenne en compte le *Je* lacanien. D'autres essaient de se tenir loin de tout étiquetage en affirmant que ceux-ci limitent l'individu par les descriptions qui y sont rattachées :

"No, I despise labels. They are limiting to anything they are attached to." (M, 26 ans, Boston)

L'âge semble avoir un certain impact sur l'appropriation de l'appellation. Les plus jeunes, ou les nouveaux venus dans le milieu, auront en effet tendance à s'identifier plus facilement à la désignation *gothique* :

"Je suis gothique dans l'âme depuis mon enfance, et je me sens bien dans ce milieu." (F, 17 ans, Montréal)

Les plus vieux ont tendance, quand à eux, à moins désirer cibler leur identité sur une désignation précise même s'ils fréquentent le même milieu :

"Je ne suis pas goth. Je suis moi-même, et bien plus que le *gothique*" (F, 28 ans, Montréal)

Plusieurs courants sociaux entrent souvent en convergence, s'influencent mutuellement. Rien n'est tout noir ou tout blanc. Tant dans la musique que dans les styles vestimentaires, il est difficile de

²⁵p.128, *ibid.*

catégoriser objectivement. Plusieurs répondants fréquentent également d'autres milieux sociaux associés de loin ou de près au mouvement néo-gothique. Ainsi l'identité de ces jeunes est souvent l'amalgame de plusieurs courants :

"Je suis plutôt *Black Métal* que *goth* mais je fréquente le milieu des bars gothiques." (M, 20 ans, Montréal)

D'autres se complaisent dans plusieurs courants sans aucune difficulté apparente, acquérant ainsi leur identité:

"Je suis autant païenne que goth. Je me sens bien dans les deux milieux" (F, 24 ans, Montréal)

3.2 L'exotisme urbain stigmatisé - La culture de masse, dans son processus d'identification de l'*autre*, utilise principalement deux stratégies: Une tendance essaie de domestiquer l'autre. Ainsi, la différence est niée ou réduite à la similarité. Sinon, l'*autre* peut être transformé en exotisme sans aucune finalité, en danger ou encore en pur objet de spectacle comme l'affirme Barthes (1957). Le courant punk fut perçu très vite comme un danger à la famille et à la société. On a retrouvé cette pseudo-menace dans plusieurs quotidiens et revues de l'époque. Par exemple, dans le *Daily Mirror* du 1er août 1977 on pouvait voir la photo d'un enfant reposant sur une route après une confrontation entre punk et ted en dessous d'une phrase affirmant: "Victim of the punk rock punch-up : The boy who fell foul of the mob." On voit dans ce cas, comme le fait remarquer Hebdige (1979, 98), qu'à travers le cadrage idéologique de l'évidence photographique on semble vouloir rendre réelle la menace punk envers la famille...

Il y eût également des articles dévoués à la vie de famille des punks. Ainsi dans le numéro du 15 octobre 1977 du *Woman's Own* contenait un article intitulé "Punks and Mothers" qui présentait le courant punk sous un autre jour. Une photographie montrait des punks avec leur mère souriante allongée près de la piscine familiale, jouant avec le chien de la maisonnée. À côté de cette image était placé un texte où l'on pouvait lire en toute lettre : "It's not as rocky horror as it appears." Ou encore "Punk can be a family affair" et "punks as it happens are non-political"... Pendant tout l'été de 1977, plusieurs revues montrèrent ainsi le côté simplement ordinaire des punks. Les magazines *People* et *News of the world* présentèrent des articles sur le sujet, parlant de "punk babies", "punk brothers" et "punk-ted weddings". Tous ces articles minimisèrent la différence de l'autre sans nécessairement vouloir la comprendre.

3.3 Qu'en est-il du mouvement néo-gothique ? - Depuis le début des années '90, plusieurs articles ont traité du mouvement en question de la même façon que les punks l'avaient été dans les

années '70. Nous retrouvons, premièrement, la tendance à regarder *cliniquement* cet autre comme un problème, un danger potentiel. On pouvait lire, par exemple, dans le *Salt Lake Tribune* du 11 avril 1997 que "For Goths 'Every day is Halloween' 2 boys face charges today in pal's death"²⁶. Un fait isolé purement accidentel est présenté comme un crime, l'accent étant mis sur le sensationnel, le spectaculaire et même le tragique. C'est en quelque sorte, comme le montre Jean-Marie Domenach (1967), un retour du tragique bavard et banalisé. En fait, un bavardage qui engendre l'équivoque sans pour autant présenter un sens univoque. Dans un autre journal, le *Deseret News* du 16 avril 1997, on peut lire un article de Nancy Rector intitulé explicitement "Goths' a growing problem". On y parle du mouvement néo-gothique comme d'un culte lié au satanisme... Plus près de nous, *La Presse* présentait un article de Richard Héту lié à l'évènement dramatique de Littleton à l'été 1999 au titre sensationnaliste: "Les tueurs gothiques". Cet article délaissait la recherche de sens pour une caricature totalisante où des liens de cause à effet étaient imbriqués pêle-mêle²⁷. Un autre article de *La Presse*²⁸, intitulé "Entretien avec un vampire", présentait le mouvement néo-gothique d'une façon très spectaculaire en généralisant une image créolisée à partir d'un cas singulier. À la télévision, tant dans les *talk shows*, les émissions d'affaire publique que les documentaires, l'étrange côtoie l'*ordinaire*. Cet étiquetage, à travers les mass-médias, amène des réactions de la part des jeunes qui fréquentent ce milieu particulier. En effet, on remarque que même ceux qui n'admettaient pas la désignation *gothique* vont se sentir touchés et concernés par les articles ci-haut mentionnés. Une jeune femme affirmait ainsi à ce sujet:

"Ils nous prennent pour des satanistes, des skins ou des tueurs." (F, 21 ans, Montréal)

Ce qui frappe dans ce discours c'est ce *nous*. Un pronom qui dénote un certain sentiment d'appartenance. Même si tous ne s'accordent pas sur la désignation à utiliser, il existe en effet un mouvement néo-gothique. Qui sont les personnes qui fréquentent ce courant ? Comme nous l'avons remarqué à travers notre corpus, ce sont principalement des jeunes²⁹ entre 16 et 35 ans. Ils ne sont pas issus d'une classe sociale particulière, plusieurs proviennent toutefois de la classe moyenne. Nombre d'entre eux fréquentent le cégep ou l'université. Ils s'intéressent tous pour la plupart à l'art, à un domaine qui touche à la créativité. Que ce soit en informatique, en design de mode, en littérature, en musique, ils font tous usage, dans la grande majorité des cas, d'un discours tournant autour du paradigme de l'imagination, de la création artistique... Peut-on parler de sous-culture ou de contre-

²⁶ Article de Stephen Hunt que l'on retrouve en Annexe I.

²⁷ Voir annexe I pour l'article en question. Il est marqué distinctement de la réaction des jeunes du mouvement néo-gothique qui, se sentant lésés et attaqués, avaient organisé via la boutique Cruella une pétition à envoyer au journal La Presse pour dénoncer l'article en question...

²⁸ Le 7 novembre 1997 écrit par Josée Blanchette. Il est en Annexe I

²⁹ La conception de la jeunesse a bien changé depuis les dernières décades. Voir à ce sujet Menu, M., Les mythes de la jeunesse.

culture ? La sous-culture ou *subculture* est une culture parallèle à celle de la masse. Elle oppose souvent des valeurs à d'autres, l'expressivité à l'instrumentalité, la personne à la règle, le groupe à la bureaucratie. Toutefois, elle n'est pas constamment contestataire en ce qu'elle ne se préoccupe pas de nommer et d'attaquer à tout coup un adversaire. La sous-culture est une culture *underground* qui possède ses moyens de diffusion, qui établit des liens entre les adhérents, qui les font participer à des mouvements de pensée, à des formes d'art. Une sous-culture n'est pas culturelle. Elle manifeste la culture comme système de communication, une forme d'expression et de représentation.

4.0 La marge et la masse - Le *marginalisé* n'équivaut toutefois pas nécessairement au *marginal*. Celui qui est exclu ne se trouve pas dans la même situation que celui qui s'exclut. Le *marginalisé*, qui fait l'objet d'une exclusion plus ou moins sévère, ressent sa mise à l'écart comme une certaine injustice. Au contraire, le *marginal* revendique sa différence. Ce dernier ne se reconnaissant pas dans le milieu culturel, social, politique, psychologique au sein duquel il est amené à évoluer, se marginalise alors de manière volontaire. Il désire ainsi cultiver sa différence, défendre son originalité. Une société est génératrice de déviance, de marginalité à coup sûr si elle place les acteurs devant des contradictions permanentes entre les valeurs qu'elle propose, les normes avec lesquelles elle sanctionne la conduite sociale et la réalité sociale. La jeunesse actuelle est autant marginalisée que marginale, en ce sens qu'elle est laissée pour compte dans bien des domaines de la société, également de la politique et de l'économie. On l'a oubliée pensant qu'elle ne constituait pas un pouvoir politique et économique vu son nouveau rapport socio-démographique. La marginalité n'a pas toujours été aussi présente comme fait social. Dans les sociétés traditionnelles, la conformité, synonyme de ressemblance et de limite à l'identité, était fortement présente. Tout individu qui se singularisait, d'une façon ou d'une autre était sanctionné. Dans la société d'aujourd'hui, monde social éclaté s'il en est un, l'individualisme hégémonique inspire une certaine singularité. La déviance culturelle, non-conformité à la norme, résulte pour Merton³⁰ d'un divorce entre les idéaux culturels proposés aux acteurs sociaux et les modèles légitimes de conduite face à la réalité sociale. Lorsque la société met essentiellement l'accent sur la réalisation des fins, sans se préoccuper d'assurer à tous des chances réalistes de les atteindre par des voies légitimes, on risque de voir un fort taux d'innovation. C'est-à-dire tout simplement que les modèles prescrits seront abandonnés au profit de d'autres moyens plus efficaces pour parvenir à des fins culturellement valorisées (ou surtout valorisées dans des discours particuliers marginalisés).

La société ne peut partager un système de culture et de communication communes, très complexe et élaboré, pour une longue période de temps sans se fragmenter en petits groupes. Aujourd'hui, la culture occidentale n'est pas un ensemble homogène mais plutôt un système hétérogène

³⁰ Merton, R.K., Structure sociale, anomie et déviance, trad. Mendras, H., in *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris, 1966.

composé d'une multitude de variations ou de voix sociales comme dirait Ortner³¹. Ce n'est pas tout à fait le "phénomène social total" que Marcel Mauss³² envisageait. La jeunesse est souvent considérée comme un tout, alors qu'elle est en fait composée aujourd'hui de plusieurs courants et mouvements qui concourent tous et chacun à construire l'image discursive du jeune dans la société contemporaine. Il est vrai également que la socialité s'est transformée au cours des récentes décades. Le paradoxe entre le collectif et l'individuel devient de plus en plus présent. L'individu n'est plus figé dans un état, une fonction déterminée. En fait, les frontières tendent à s'estomper. D'où une certaine confusion, un orgiasme sociétal selon Maffesoli (1985, 17); une "(...) perte de l'individualisme et du social dans un confusionnel sociétal indéfini". Malgré l'individualisme exacerbé, c'est dans et par le collectif que l'individu s'épanouit encore, épanouissement qui conforte le bien commun également. La grande poussée mondialisante, de globalisation, comme un monstre tentaculaire via les mass-médias, répand un peu partout sur la surface du globe une culture syncrétiste, proprement cosmopolite. Cette culture populaire, devenue trop grosse, enflée comme une superproduction sur grand écran, est fragmentée en sous-cultures et petites communautés.

Selon Baudrillard (1976), le monde post-moderne à travers la télévision, machine de simulation par excellence, réplique le monde interminablement. Une méga-production de copies, de simulacres, qui efface peu à peu la distinction entre l'imaginaire et la réalité. Il devient donc difficile aujourd'hui de lire la culture, d'attribuer une signification et une relation entre un signe culturel ou une image et des attributs sociaux. Face à une certaine homogénéisation de la culture de masse des décades précédentes, le *capital symbolique* de Bourdieu, dispositions et classifications des schèmes et modes vestimentaires et corporels, s'est transformé en mosaïque de multitudes de signes et d'images. Suite au classicisme rigide des cours de Versailles³³, où l'esthétisme, les faits et gestes étaient hautement structurés en terme d'étiquette, de cérémonie et de codification stricte, s'élaborent un nombre de contre-mouvements comme le romantisme qui s'opposent aux règles et régularités. Pour une raison similaire, on a pu voir surgir de nos jours une multitude de contre-courants qui ont offert des alternatives pour pallier au trop plein de rationalisme et émanciper ainsi le passionnel, la spontanéité et l'imaginaire.

Deux discours narratifs s'entremêlent. Il y a le discours universaliste qui met l'emphase sur le système total et unitaire et d'un autre côté il y a le discours des localités, fragmentations, syncrétismes et autres différences qui laissent la place à une floraison de voix bigarrées. Il est également de plus en plus difficile de faire la distinction entre culture populaire et haute culture. Par le biais des mass-médias, la culture populaire a pris d'assaut le quotidien. Dans une effervescence sans précédent, un

³¹ Ortner. S.B., *Theory in Anthropology since the sixties*, 1984, in *Comparative Studies in Society and History*, 26 : 126-166.

³² Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, Puf, Paris, 1960, p.274-279.

³³ Voir à ce sujet Elias, N., *The court society*, Blackwell, Oxford, 1983.

processus de récupération et de médiatisation à grande échelle des cultures donne naissance à un gargantuesque théâtre du multimédia où s'entremêlent le haut et le bas, où l'éthique laisse place à l'esthétique hégémonique, où l'on passe de l'être au "paraître humain". Le sujet ainsi décentré, comme l'affirme Mike Featherstone³⁴, devient objet. Le sens de l'identité et de la continuité biographique est fragmenté en une multitude d'images et de sensations, souvent éphémères, artificielles et superficielles. Cette tendance post-moderne, qui a surgit dans la culture d'après guerre selon Jameson³⁵, se réfère à la décomposition du sens d'identité individuel à travers le bombardement de signes et d'images fragmentés qui ronge le sens de continuité entre le passé, présent et futur, toutes croyances téléologiques qui font que la vie semble être un projet significatif. Plusieurs mouvements de jeunes, ainsi que le montre Hebdige (1988), Harvey³⁶, Frith et Hornes³⁷, se créent donc des identités spécifiques, une vie unifiée et ordonnée, selon une mode et un style particulier. Un certain dandysme, un art nietzschéen de s'inventer soi-même, de se créer un quotidien à travers une certaine forme d'art et d'esthétisme comme l'affirme Foucault³⁸. Il y a, en effet, une tendance claire aujourd'hui, dans la culture de consommation et les mouvements de jeunes, à mettre l'emphase sur la stylisation de la vie. Une sorte de *culte californien du soi*, comme dirait Foucault³⁹, où l'on ne retrouve pas nécessairement l'éthique de l'esthétique.

La fonction de l'esthétique, comme le montre Kant⁴⁰, est symbolique. Ce domaine ne peut donner valeur à un principe de réalité sans une certaine éthique ou morale. Marcuse affirme à ce sujet: "Comme l'imagination qui est sa faculté mentale constitutive, le domaine de l'esthétique est, par essence, *non-réaliste* : il a payé sa liberté à l'égard du principe de réalité de son inefficacité dans la réalité".⁴¹ Cette perception contemporaine de l'esthétisme hégémonique proviendrait, selon Marcuse, d'un contre-courant culturel s'opposant au principe de rendement. Voulant demeurer l'apanage du domaine sensible plutôt que l'expérience conceptuelle, la perception esthétique est intuition et non notion. C'est en somme, la perception de la forme pure d'un objet sans égards à sa *matière* ou à sa *finalité*. En d'autres mots, *finalité sans fin* et *légalité sans loi*. Au-delà du contexte kantien, l'esthétisme est beauté et liberté. En fait, liberté surtout à travers la spontanéité d'ordre imaginaire qui semble poindre des modes. Elle n'est pas que superficialité, elle comporte une forte charge symbolique. D'ailleurs, les mouvements utiliseront souvent, comme on le verra un peu plus loin dans l'étude, une mode vestimentaire particulière pour marquer une différence, pour marquer une coupure d'avec la

³⁴ Featherstone, M., *Undoing culture : Globalization, post-modernism and identity*, SAGE Publication, London, 1995, p.44.

³⁵ Jameson, F., *Postmodernism and the consumer society*, in Foster, H., (ed), *Postmodern culture*, Pluto, London, 1984.

³⁶ Harvey, D., *The condition of postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989.

³⁷ Frith, S. & Horne, H., *Art into Pop*, Methuen, London, 1987.

³⁸ Foucault, M., *What is enlightenment ?*, in Rabinow, P. (ed), *The Foucault Reader*, Penguin, Harmondsworth, 1986, pp. 40-42.

³⁹ Foucault, M., *The use of pleasure*, Penguin, Harmondsworth, 1987, p.362.

⁴⁰ Kant E., *Critique du jugement*, trad. Gibelin, J., Vrin, Paris, 1931.

⁴¹ Marcuse, H., *Eros et civilisation*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p.162.

culture de masse. Il ne sert qu'à chacun de se faire son éthique au travers de l'esthétisme choisi, de se construire un sujet. Le jeune doit dès lors se créer une identité par delà les adjouvants olympiens narcissiques de la culture populaire (jeunesse, beauté, argent, sexe) tout en se resocialisant un cadre de vie au sein d'un univers paradoxalement éclaté, global et globalisant.

Maffesoli⁴² montre la capacité du quotidien à résister aux pressions de la rationalisation, à préserver et favoriser la socialité, pourvoyant à l'individu un sens d'immersion collective. Dans une voie similaire, De Certeau⁴³ affirme que les pratiques de la vie quotidienne ont la capacité d'utiliser des modes syncrétistes pour palier à la rationalité technique de la culture dominante. On voit l'émergence de nouvelles formes de solidarité collective, que Maffesoli (1988) appelle *néo-tribalisme*. Des communautés où s'élaborent des liens étroits affectifs, de sensibilité et de vitalisme générés par l'adhérence commune à des signes reconnus par tous. Comme le montre Durkheim dans son ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, un certain sens du sacré est généré à travers les liens émotionnels d'une effervescence collective. C'est une forme de collectivisme dionysiaque, face à la culture de masse apollinienne, où le jeune n'a aucune obligation autre que celle de participer à un corps collectif⁴⁴.

Ainsi des groupes, communautés et mouvements se développent entre l'État, impersonnel et rationnel, et les individus déracinés, sans modèles de vie préalables. On essaie de refabriquer du social étant donné que les cadres traditionnels, soit la famille, l'école, le travail, l'Église, ne nous permettent plus de vivre une socialité ordonnée. On a souvent parlé à cet effet de vide social, du phénomène de la *foule solitaire*. En fait, il y a toujours quelque chose, et il se passe toujours quelque chose. La question porte plutôt sur le sens de ce quelque chose. S'il existe ce vide social, comme le fait remarquer Yves Barel (1982, 159), c'est une absence du sens des choses, non des choses elles-mêmes. Ce sentiment de vide provient de l'absence de relation entre les choses, de cloisonnement social et déconnexion de réseaux sociaux où les cloisons font écran au regard et barrière à l'action. En somme, il n'y a pas de problème de circulation de l'information et des signes; la solution n'est pas de multiplier les relais, mais de donner sens au social. On a, en fait, l'objet mais pas son mode d'emploi. Il en résulte une sorte d'appréhension sociale qui pousse certains individus à pratiquer un conformisme protecteur, l'hyper conformisme de Talcott Parsons⁴⁵ ou un anticonformisme. La *foule* se bricole alors du *plein* à sa manière, fabrique sa culture et sa convivialité parallèle. Elle se construit un tissu relationnel notamment en créant des points de rencontre et d'alliance, une certaine architecture sociale. On essaie de substituer le rapport de l'homme à l'homme à celui de l'humain à l'objet, où l'individu s'aliène à travers la

⁴² Maffesoli, M., The sociology of Everyday life, Epistemological elements, in *Current Sociology*, 37 (1), 1989.

⁴³ De Certeau, M., *The practice of Everyday life*, California University Press, Berkeley, 1984.

⁴⁴ Maffesoli, M., The ethic of aesthetics, *Theory, Culture & Society*, 8(1), 1991, p.16.

⁴⁵ Parsons, T., *The social system*, The Free Press, New York, 1951.

consommation de masse, dans une sorte de réification presque littérale des rapports sociaux. Les humains ne peuvent trouver dans un rapport métonymique à l'objet ce qu'ils trouvent dans un rapport social.

Le microsocioal, comme l'appelle Barel (1982, 162), ne se crée pas uniquement et nécessairement pour assurer la liaison entre le *centre* ou culture de masse, et la *périphérie* mais bien pour assurer la relation entre les individus qui le composent. Ce *nouveau microsocioal* n'est pas porteur de son propre sens, justifié du seul fait qu'il existe, mais constamment menacé d'éclater entre les pôles qu'il fusionne tant bien que mal, soit le pôle individuel et le macrosocioal. Le microsocioal est ce lieu où se joue une dialectique entre l'identité et la différence. Un lieu, comme dit Barel (1982, 163), "(...) où se *superposent* plusieurs univers sociaux, et où, par conséquent, *plusieurs* logiques sociales, parfois conflictuelles (...)". C'est à la fois le lieu où s'effectue l'intégration sociale, mais également là où les facteurs de *marginalisation* peuvent devenir très actifs.

5.0 Qu'est-ce que la marginalisation ? - L'emploi le plus ancien du terme de marginalité remonte à 1928, avec Robert E. Park, qui désignait ainsi les *hybrides culturels*. En 1963, Howard S. Becker⁴⁶ utilise autant le terme de déviance et de *marginalité* : Est marginal, selon lui, tout individu qui ne se conforme pas aux règles de la "normalité". La norme, ou forme première, est souvent déconstruite par la marge dans un mouvement d'antinomie. Après Mai'68, l'emploi du terme se généralise, surtout parce que c'est à partir de cette époque que la marginalité devient un "problème de société". Ce regard *clinique* amène plusieurs questionnements importants. Le marginal est un être qui est perçu très souvent comme se mettant *hors système*. Aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, on ne voit pas vraiment ce qu'il est. Le regard est gêné par la distance et l'éloignement. Le *marginal* ne semble pas familier mais étrange et étranger. En fait, ce qui est le plus souvent vu c'est l'étrangeté de l'être et non l'être lui-même. La littérature sur la marginalité, dans son ensemble, s'analyse comme une tentative de réduction de l'étrangeté, une opération de visibilisation, consistant en quelque sorte à *découvrir* un *objet* social; en somme, à le créer et à lui donner un nom. Tout se passe trop souvent, comme si l'on signalait l'apparition d'un problème social. Cet effort de visibilisation en vient à rendre invisible le vrai phénomène. À travers les médias on remarque une obsession de la localisation, qu'il doit être possible d'assigner une place et une seulement à un objet ou un sujet social. C'est le *No man's land* que le discours populaire cherche à combler en identifiant les étrangers, en les localisant. Le *marginal* est souvent, pour les mass-médias, ce qu'était l'Indien pour les premiers colons. Il semble qu'il soit difficile d'avoir une vision ajustée à ce sujet. Autant l'Indien était tantôt le barbare atroce, tantôt le bon sauvage, autant le *marginal* est tantôt l'être sans structure et sans identité, ne parvenant pas à être comme tout le monde, tantôt l'être qui s'affirme dans une contre-culture qui semble cultiver son

⁴⁶ Becker, H. S., *Outsiders : Studies in sociology of deviance*, The Free Press, New York, 1963, p.2.

étrangeté.

Cet étiquetage de la déviance culturelle par la culture populaire concoure en quelque sorte, selon Becker, à l'élaboration d'une identité et à un nouvel ensemble de réactions influençant les interactions futures. Goffman⁴⁷ amène la question du devenir de l'individu étiqueté dans un milieu social particulier. Comment cela peut affecter son image de soi et comment cela peut affecter son rôle social ? Selon Goffman, le monde social est comme un théâtre dans lequel nous agissons et réagissons par rapport aux réactions que les autres ont de nous. Donner un nom c'est étiqueter. Ne dit-on pas que nommer une chose c'est déjà un pas vers l'avant pour l'appivoiser en quelque sorte ? C'est également marquer sa différence en excluant les autres appellations et identifications attenantes. Nommer peut toutefois mener à des réductions ou des ambivalences. Trop vague, l'étiquette ne signifie souvent rien en soit.

Comment la marginalité se construit son propre discours ? La sous-culture comporte deux caractéristiques majeures qui concourent à l'élaboration et au maintien d'une identité propre : une communication entre les adhérents et un style particulier. La création et la diffusion d'un nouveau style sont inextricablement liées au processus de production qui mène inévitablement à la diffusion du pouvoir subversif de la marginalité au sein de la culture de masse. Le style c'est ce qui distingue, au niveau esthétique, une sous-culture d'une autre, et également de la culture de masse. Ce style particulier que se forge la sous-culture implique, comme le montre Hebdige dans son ouvrage *Subculture: The meaning of style*, une forme de réorganisation, recontextualisation de signes. L'auteur en question parle du concept de *bricolage*. Dans *La Pensée sauvage*⁴⁸, Lévi-Strauss démontre, avec l'anthropologie structurale, comment la pensée magique utilisée surtout par les sociétés traditionnelles est structurée en éléments indépendants. Ces systèmes participent à l'appréhension et à la conception du monde de ces dites sociétés. On remarque plusieurs façons de combiner les éléments ou mythes pour générer ainsi de nouveaux systèmes de signification. C'est l'idée de totalité, et surtout de totalité réglée que présuppose l'idée de structure. Celle-ci, qui n'est elle-même que le produit des déterminations auxquelles est soumise l'activité de la fonction symbolique, est porteuse de représentations et de langage. Tout comme un discours, on peut lire la structure à plusieurs niveaux. À ce sujet, Émile Benveniste montre dans sa *théorie des niveaux de la description*⁴⁹ que les éléments d'une structure s'organisent en deux types de relations, les unes distributionnelles, les autres intégratives. C'est ainsi par ces structures que s'organisent, se distribuent et s'intègrent les divers éléments qui vont constituer un système de représentation. Avec Roland Barthes, comme on verra plus en détails un peu plus loin dans

⁴⁷Goffman, E., *The presentation of self in Everyday life*, Doubleday and Company, New York, 1959. et Goffman, E., *Stigma : Notes on the Management of a Spoiled identity*, Prentice-Hall, New York, 1963.

⁴⁸Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1964.

⁴⁹Benveniste, E., *Problème de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

cette étude, il s'agit de montrer que le style au même titre qu'un texte fait prévaloir une structure qui s'inscrit dans un remaniement sans fin, où l'ensemble des différences qui y sont produites n'est pas connu comme image fixe, mais dans la mouvance d'une relation interpersonnelle de lecture entre l'objet et le sujet.

6.0 Qu'est-ce qu'un style ? - C'est le système des moyens, des règles et des codes, prescrits ou inventés, mis en jeu dans la production d'une oeuvre quelconque. En ce qui nous concerne, la mode vestimentaire. Comme le suggère la formule de Focillon, *le style est un absolu. Un style est une variable*.⁵⁰ C'est un instrument de singularisation et d'individuation qui n'implique pas nécessairement la subversion des règles de la culture de masse mais un certain degré de liberté dans la façon de les assumer. L'ensemble stylistique qui distingue une sous-culture d'une autre, ainsi que de la masse, implique une réorganisation de la signification des éléments en usage. On considère ainsi que les éléments ou signes qui constituent le style n'ont pas de signification fixe et immuable. Ils sont fait pour signifier. Dans ce domaine, les concepts clés sont bricolage et homologie. De l'école de Birmingham, Paul Willis, premier à avoir utilisé le concept d'homologie, l'explique en ces termes:

"Essentially it is concerned with how far, in their structure and content, particular items parallel and reflect the structure, style, typical concerns attitudes and feelings of the social group" (1978, 191)

Dans les années '50 on pouvait voir un style néo-édwardien construit par les Teddy Boys, dans une recombinaison d'items et d'éléments recontextualisés et teintés d'une signification particulière. Chez les mouvements de jeunes, le style est en fait caractérisé par la mode vestimentaire. On sait très bien que le vêtement, et tout ses attributs, est un moyen d'expression; Un moyen de s'affirmer à ses propres yeux, comme à ceux d'autrui. J.C.Flugel dans sa *Psychology of clothes*⁵¹ souligne que la justification du vêtement est ambivalente. On s'habille soit pour se parer, se faire remarquer, d'une part, et se voiler, passer inaperçu, d'autre part. En somme, le vêtement cherche à concilier deux choses inconciliables: mettre le physique en valeur et la pudeur à l'abri...

6.1 La mode vestimentaire - "Ne vois-tu pas, dis-je, combien la mode est fantasque ? Quel vertige elle donne à tous les sangs bouillonnants entre 14 et 35 ?"⁵² La jeunesse a toujours utilisé la mode vestimentaire comme moyen d'expression. Elle n'est toutefois pas qu'un "gaspillage ostentatoire", comme disait T.Veblen⁵³, mais possède bien une fonction sociale. Pascale Weil (1993, 133) affirme à ce sujet que la mode serait une parole de l'imaginaire moderne. D'ailleurs Roland Barthes (1981)

⁵⁰Focillon, *Vie des formes*, Puf, Paris, 1970.

⁵¹Flugel, J.C., *The psychology of clothes*, 3e éd., Londres, 1950.

⁵² Shakespeare, W., *Beaucoup de bruit pour rien*, acte III, Scène 3.

⁵³Veblen, T., *Théorie de la classe de loisir*, trad. L. Evrard, Paris, 1970.

souligne que la mode est un code, un langage. Elle n'a pas d'existence propre, sinon en tant que système de signification. On n'a qu'à penser aux *beatniks*, aux *blousons noirs* ou aux *punks*, chacun ayant son style particulier. Pour Stoetzel⁵⁴ la mode serait une institution qui réaliserait un équilibre entre le besoin de conformité, d'approbation et le désir de distinction et d'individualisme. Herber Spencer présentait déjà, dans ses *Principes de sociologie*, le rôle du trophée comme parure et objet de distinction dans les sociétés traditionnelles. Celui qui a tué un ennemi lui coupe certains membres et les pend à son cou, afin de faire savoir que c'est lui le vainqueur. Le trophée devient ainsi une parure, un signe de richesse, de puissance, et par le fait même de singularité. Les *punks* se bricolent un style particulier à partir d'éléments récupérés à la classe ouvrière et assemblés dans une signification symptomatique des problèmes et interrogations que suscitent le domaine socio-économique de notre monde occidental. Les signes ainsi exhibés dans la fabrication d'un style agissent comme des trophées subversifs et contre-culturels. Perrot (1981, 17) montre à cet effet que dans la stylisation de la mode, il y a sémantisation d'un objet qui se voulait auparavant purement utilitaire par l'intrication de la valeur d'usage et d'une valeur signe.

Depuis la révolution industrielle, et l'avènement du tiers état, des changements importants sont apparus dans le rythme de la mode vestimentaire. La technique de diffusion a été améliorée et le public visé considérablement élargi. La jeunesse a en effet commencé systématiquement à acquérir une mode vestimentaire pour se distinguer. Les raisons en sont multiples : premièrement, la jeunesse, surtout l'adolescence, prenait de plus en plus de place comme groupe social. Deuxièmement, les nouveaux moyens de diffusion à grande échelle permettaient de répandre plus facilement des modèles. Par le fait même, des idoles pouvaient voir le jour et devenir les personifications de nouveaux courants, de nouvelle mode vestimentaire. C'est par imitation, la mode étant un simulacre parfait selon K.Lorenz, que les jeunes vont souvent aller puiser les signes distinctifs arborés par des héros ou stars de la culture populaire, surtout à travers l'image et la musique. Le style peut singulariser, mais a également une fonction de reconnaissance qui concourt à l'élaboration d'un sentiment d'appartenance. Comme l'ont montré H.Blumer⁵⁵ et N.Smelser⁵⁶, la mode vestimentaire fait parti du comportement collectif. Grâce à la similitude de leur aspect, les membres d'un groupe social peuvent se reconnaître entre eux. Un des cas extrêmes, en ce domaine, est l'exemple de l'uniforme. Cependant, on remarque que l'uniformité radicale est extrêmement rare, surtout en ce qui concerne les mouvements de jeunes. Il y a partage de certains signes, de *vestèmes* selon le *Système de la Mode* de Barthes, qui laisse la liberté d'afficher son individualisme. Le mouvement néo-gothique est particulièrement touché par ce paradoxe: le désir de se

⁵⁴ Stoetzel. J., *La psychologie sociale*, Flammarion, Paris, 1963.

⁵⁵ Blumer. H., *Collective Behavior*, in A.M. Lee, *New Outlines of principles of sociology*, New York, 1951.

⁵⁶ Smelser, N.U.J., *Theory of collective behavior*, Londres, 1962.

distinguer et en même temps le sentiment d'appartenance... L'étude de terrain ainsi que les nombreuses entrevues⁵⁷ nous ont permis de discerner deux tendances au sein de ce dit mouvement. La première est le partage de *vestèmes* communs, soit les vêtements noirs, les bijoux argents, les tissus filets, les coupes et tissus médiévaux et victoriens... La deuxième est une inclination à une individualisation, à la recherche de détails particuliers pouvant distinguer le sujet du mouvement qu'il fréquente (ou des autres membres). On sait pertinemment maintenant, depuis les études de psychologie sociale d'Hurlock⁵⁸, qu'il y a deux motivations apparemment opposées dans la mode : le conformisme ou souci de faire comme les autres, et celui de se distinguer ou le souci d'originalité. Ce phénomène qui peut paraître paradoxal est lié à la question sociale : celle des rapports entre l'individuel et le collectif. D'un côté, il y a les choix individuels additionnés qui forment le "goût collectif", de l'autre c'est comme si ces choix individuels se conformaient à un goût collectif... À ce sujet, il est intéressant de remarquer la devise de la boutique néo-gothique *Cruella*⁵⁹: "La conformité est la mort de l'âme".⁶⁰

Comme René König, dans sa *Sociologie de la mode*, on peut se poser la question suivante à ce sujet: " À quoi sert de porter des signes distinctifs les plus remarquables si les autres n'y attachent aucune importance ?" (1969, 85) En fait, pour qu'elle soit effective la distinction doit correspondre à un style que l'entourage considère comme tel. Le jeune, pour se distinguer de la masse, de d'autres jeunes, et avoir son propre style, doit tout de même accepter l'ensemble des valeurs d'un milieu particulier comme modèle. D'où ce qui semble être un paradoxe. Ainsi que le dit König: "Se distinguer et s'intégrer dans un groupe social ne s'exclut pas." (1969, 85) Le jeune, dans la construction de son identité, va privilégier autant la distinction que le sentiment d'appartenance. Même en se distinguant, il n'est pas nécessaire que l'on soit exclu d'un cadre social particulier. Il n'est évidemment pas question ici de l'uniformisation. Une liberté, originalité, est possible même si elle est soumise à un certain code vestimentaire. Les bars, où se déroulent des soirées gothiques, ont souvent d'ailleurs des *dress code* implicite ou explicite. Le noir est de rigueur. Le fait de partager des *vestèmes* communs, d'imiter, permet, dans une certaine mesure, de s'insérer plus aisément dans un milieu particulier et d'acquérir un sentiment d'appartenance. Autant ainsi il est compréhensible de vouloir se distinguer, autant il est fréquent que l'on tente d'imiter. Comme l'ont étudié Herbert Spencer et Georg Simmel, l'imitation se base la plupart du temps sur des modèles. Dès que quelqu'un accomplit un acte qui le distingue et lui vaut de la considération, il est possible qu'il soit imité dans ses faits et gestes. En ce qui concerne le mouvement néo-gothique, les modèles seront pris principalement à trois sources différentes, soit l'iconographie⁶¹ des revues spécialisées⁶², les vidéo-clips et pochettes de *bands*⁶³, les films d'horreur et

⁵⁷ Le corpus de données comprend également des photographies de mode prises dans des revues spécialisées comme Propaganda. In Cauda Venenum, Carpe Noctem...

⁵⁸ Hurlock. E. B., The psychology of dress : An Analysis of fashion and it's motive, New York, 1929.

⁵⁹ 63 Mont-Royal est, Montréal.

⁶⁰ Voir image I en Annexe II.

⁶¹ photographies et dessins.

de fantastique⁶⁴. Également, chaque jeune fréquentant les lieux communs du mouvement néo-gothique agit comme un modèle pour les autres. On remarque que les bars, et surtout la piste de danse, agissent comme une scène où chacun est tour à tour acteur et spectateur. C'est un phénomène d'inversion des rôles, un changement toujours possible de perspective. On peut parler dans ce cas de notion de réciprocité. Cette alternance constante entre acteur et spectateur aboutit à ce qu'un signe de distinction se répand dans tout le groupe concerné et intéressé.

Partager des *vestèmes* communs permet, en quelque sorte, d'user des mêmes signes et du même discours pour se reconnaître et se comprendre. Se reconnaître en ce que l'on est et ce que l'on n'est pas. En somme se donner un style. Ce que la styliste Vivien Westwood appelle "confrontation dressing", une rupture entre un contexte construit et le contexte environnant. Ce style construit est un discours. Comme dirait Barthes, on peut le lire comme une écriture. Le style a un message, un sens qui prend toute sa valeur dans un contexte déterminé. Pour notre étude, le contexte est le mouvement néo-gothique. Il comporte ses propres signes et symboles. Le tout dans une pluralité de voix qui viennent converger dans un même discours. Au cœur de cette société post-moderne, pour ce qui est du néo-gothique, on remarque une convergence de courants⁶⁵ qui s'influencent mutuellement. Il y a polyphonie. Une multitude de voix qui concourent et influencent l'élaboration d'une identité propre. Ce discours s'organise en un jeu de différences, d'oppositions, de similitudes pour fonder un message, une signification. Il ne dépend toutefois pas uniquement de la mode vestimentaire. Tout le discours néo-gothique, comme on le verra dans les prochains chapitres de cette étude, est constitué d'une multitude de moyens de diffusion. Il y a, entre autre, l'iconographie, la musique, et le verbal. Trois autres types de dynamiques discursives qui participent à l'élaboration d'une certaine structure identitaire.

7.0 Communication et diffusion - Pour une sous-culture, une marginalité ou même tout courants sociaux et/ou culturels, la communication et la diffusion sont importantes. Une transmission des idées et des valeurs au sein du groupe social en question est nécessaire au développement d'un cadre référentiel. À travers l'iconographie, la musique, le discours verbal ainsi que la mode vestimentaire du mouvement néo-gothique on remarque donc une convergence d'éléments. Des variations créatrices qui mettent en combinaisons, via une sélectivité particulière, de nombreux éléments déjà existants dans la culture. C'est pour cette raison que, comme l'affirme Yinger⁶⁶, la sous-

⁶² Pour ce corpus, nous avons analysé six revues, soit Propaganda (New York, USA), Carpe Noctem (Idaho, USA), Marquis Masquerade (Nottingham, USA), Orkus (Nürnberg, Allemagne), Erebus (Montréal, Canada), In Cauda Venenum (Montréal, Canada).

⁶³ Groupes musicaux de Montréal, des États-Unis et de l'Europe jouant régulièrement dans les lieux communs du mouvement néo-gothique, soit les bars, et écoutés par des jeunes du mouvement en question.

⁶⁴ Nombre de films de vampire, comme par exemple « Interview with a vampire », « Dracula's Bram Stoker », et plusieurs autres films inspirés des romans noirs et gothiques du 19^e siècle.

⁶⁵ Nombre de courants comme l'industriel, le punk, le techno, le new wave...

⁶⁶ Yinger, J.M., Contraculture and subculture, in American Sociology Review, vol.25, 1960, pp.625-635.

culture ne peut être comprise entièrement qu'en référence à la culture dominante où elle puise ses éléments constitutifs. Des figures, des signes, des symboles et modèles sont empruntés et recontextualisés dans le discours marginal. Ils y trouvent ainsi une signification particulière qu'ils ne possèdent que par rapport au contexte. Un art, en quelque sorte, de la subversion et de la transformation. Par ailleurs, les modèles ne sont plus ceux de la famille ou de l'école comme auparavant mais ceux du cinéma et de la musique ainsi que le fait judicieusement remarquer Morin (1962, 183). L'audio et le visuel véhiculent très bien des messages à grande vitesse d'une façon versatile. Ces médias se servent des modèles comme messagers d'un certain code. Dans les années '50 le géant du *star system* James Dean, incarnant fureur de vivre et rébellion, frénésie et lassitude, aspiration au bonheur et fascination du risque, devient un des premiers héros de la jeunesse. Ce modèle *olympien*, porteur d'un message de l'adolescence comme Rimbaud, s'impose de façon décisive telle l'ivresse d'*une saison en enfer*. Le "*soyez beaux, soyez heureux, soyez jeunes*" du mythe de Ganymède, stigmatise la jeunesse. Apologie crucifiée souvent réduite à des stéréotypes, ce message prend nombre de visages imitables et imités. Des clichés qui, selon Stoetzel⁶⁷, rendent quelque chose d'immédiatement communicable et d'assimilable. Le jeune concerné par ces canons y trouvera matière à s'exprimer. Ils permettent à l'adolescence de prendre conscience d'elle-même en tant que classe d'âge particulière en précisant son champs imaginaire.

Dans le mouvement néo-gothique, les modèles sont nombreux. Ils sont issus principalement du cinéma, de la musique et de l'iconographie des revues spécialisées. Les jeunes en question vont puiser dans ces médias les figures canonisées qui leurs serviront à élaborer leur discours identitaire particulier. On retrouve surtout le vampire, la vamp, l'androgyné, et une foule d'autres modèles issus des groupes de musique de ce mouvement particulier. Tout cela forme un discours polyphonique, une sorte de *patchwork* phonique. Un *bricolage* comme l'affirme Hebdidge (1979, 106), collage surréaliste juxtaposant des réalités apparemment incompatibles. Une *oeuvre* digne héritière de l'esthétisme radical du dadaïsme ou du surréalisme d'André Breton. À l'image des manifestes⁶⁸ de Breton, le mouvement néo-gothique établit une *surréalité* à travers la subversion du sens commun, l'effondrement des catégories et oppositions logiques et la célébration de l'étrange dans une fusion de diverses réalités. Une fresque constituée de multiple voix, émises et partagées par les gens qui fréquentent ce milieu, qui prennent sens en référence tant à un contexte social qu'individuel. Ce mouvement est donc beaucoup plus un discours partagé menant à l'élaboration d'un *modèle* identitaire qu'une identité complète et systématique. Ce ne sont pas toutes les sous-cultures qui ont comme priorité la construction et la projection d'une identité cohérente et forte.

⁶⁷ Stoetzel, J., *Théorie des opinions*, Paris, 1943.

⁶⁸ Le premier manifeste du surréalisme de 1924 et celui de 1929.

8.0 Mouvement et discours - Le mouvement néo-gothique est, comme nous l'avons vu précédemment, une sous-culture ou plus précisément un mouvement au discours contre-culturel. Les jeunes qui fréquentent les lieux communs de ce dit mouvement sont des marginaux, c'est-à-dire qu'ils évoluent à la marge de la culture de masse par tout le discours qu'ils expriment, et ce à un niveau ou à un autre, que ce soit esthétique, verbal et/ou idéologique. Toutefois, la sous-culture n'est pas *culturelle* telle qu'on l'entend généralement en anthropologie. Elle manifeste une culture dans un sens large, comme système de communication, formes d'expression et de représentation. Cette culture est en somme, une structure d'échanges codés de messages réciproques comme l'affirme Hebdidge (1979, 129) En cela, nous préférons parler de mouvement que de sous-culture systématique et institutionnalisée. Premièrement, il y a une constante interaction avec la masse. Comme on la montrée auparavant, il y a récupération et transformation d'éléments⁶⁹ que l'on replace dans un système de signification. De plus, deuxièmement, il y a un discours certes partagé, mais tout de même composé d'une polyphonie. Le terme mouvement implique donc moins un groupe social institué et systématique qu'un discours dynamique, surtout diffusé, comme on le verra plus loin, à travers la mode vestimentaire et la musique. Le néo-gothique est, en effet, un courant esthétique musical et vestimentaire. C'est surtout dans ces deux aspects que l'on retrouve les plus grandes valeurs sémiotiques. Ces signes jamais seuls, s'organisent en énoncés, en syntagmes de toutes sortes, comme en témoignent les unités musicales et vestimentaires de ce dit mouvement. En fait, selon la théorie avancée dans cette étude, ces syntagmes - qui forment les discours - s'articulent autour d'un paradigme. Chaque discours a son paradigme particulier. C'est par des rapports associatifs que s'élabore cette structure symbolique. Autour d'un centre conceptuel dit *paradigmatique* s'articulent des variants et autres éléments discursifs. Comme on le verra un peu plus loin, le discours néo-gothique s'élabore selon un paradigme particulier que l'on pourrait définir par le qualificatif *ténébreux* (ou *dark* comme on dit souvent dans le milieu en question). Partant du *Cours de linguistique générale* de Saussure, on applique ainsi un concept linguistique à des phénomènes sémiotiques plus larges. Eco (1988, 103) nous présente d'ailleurs cet axe paradigmatique comme étant le répertoire de signes, symboles et règles où s'effectue la sélection en vue de la confection des syntagmes. Chacun de ces éléments entre dans des combinaisons stylistiques et symboliques qui forment le discours proprement dit. Ce dernier se construit ainsi par associations d'éléments dans un paradigme donné, souvent polarisé, opposé à un autre paradigme ou encore au discours de la culture de masse. Tel que l'affirme Barthes:

« (...) ces formes de contre-culture (...) paraissent être surtout des langages expressifs: c'est-à-dire qu'ils ont surtout l'utilité de permettre à certains individus, à des petits groupes sociaux, de s'exprimer, de se libérer sur le plan de l'expression » (1981, 144)

Ce sont donc des expressions contre-culturelles qui élaborent leur symbolique paradigmatique à

⁶⁹ Éléments provenant de la musique, de la mode vestimentaire, de l'argot, de l'iconographie.

partir d'éléments déjà existant dans la culture populaire. Barthes affirme d'ailleurs à ce sujet que:

" (...) mener une action radicale contre-culturelle, c'est simplement déplacer le langage et, de nouveau (...) s'appuyer sur des stéréotypes, donc sur des fragments de langage qui existent déjà" (1981, 145)

À travers ces structures syntagmatiques et paradigmatiques, comme disait Volosinov⁷⁰, les signes n'existent pas seulement comme parties de la réalité mais reflètent également une autre réalité transcendante. Pour bien comprendre ces signes et cette réalité, ainsi que Peirce (1979) et Morris (1946) le démontrent, on se fonde toujours sur le contexte particulier attaché à ces derniers. C'est donc pour nous aider à mieux comprendre par la suite les systèmes de signes et de significations que nous allons maintenant présenter succinctement ce qu'est le mouvement néo-gothique aujourd'hui en occident.

9.0 Historique du mouvement néo-gothique - C'est vers 1956 que le rock 'n roll, issu du blues, fait son apparition triomphante comme une *fureur de vivre*. Cette musique, pas seulement celle des jeunes mais également celle *pour* les jeunes éclate au grand jour à la suite d'Elvis Presley. C'est l'hymne d'une jeunesse qui se pare alors de blousons de cuir noir et d'idéaux. C'est l'avènement du post-modernisme avec son système de communication de masse. Dans cette perspective, le contexte sociétal global qui encadre et sous-tend le vécu des jeunes à partir des années '60 est qualitativement différent de leurs prédécesseurs. Cette différence, qui apparaît avant tout sur le plan culturel⁷¹, détermine la spécificité existentielle et sociale de la jeunesse jusqu'à aujourd'hui. Les changements se réalisent de plus en plus vite, une valse de modes, de styles de vie, même de croyances. La société était mue par la croyance invétérée dans le progrès scientifique et technologique, dans le mythe du bonheur familial et de l'*American way of life*. La croissance économique était alors continue, l'autorité patriarcale était en pleine force, les rapports entre les sexes et les âges demeuraient dans l'ensemble traditionnels, la consommation ostentatoire était en expansion. Les jeunes, en grand nombre suite au *baby-boom*, vivaient dans un climat qui en principe les destinait à jouir d'un mode de vie paradisiaque et douillet que leurs parents avaient rêvés. Toutefois, sous ces allures idylliques de château de cartes, grondait la colère où les lézardes commençaient déjà à fissurer l'onirique hégémonie. Un véritable soulèvement se déploie, sans concertation ni mot d'ordre, sans stratégie, parti ou agenda politique. Il se propage de

⁷⁰ Volosinov, V.N., *Marxism and the philosophy of language*. Seminar Press, 1973.

⁷¹ Dans cette culture, on envisage le concept de « culture » dans la foulée d'Herder, Humbolt et Hegel, entre langage et vision du monde. L'accent est toutefois mis sur la prolifération des « voix sociales. » Voir à ce sujet Ortner S.B., *Theory in anthropology since the sixties*, 1984, *Comparative Studies in Society and History*, 26: 126-166. La culture est ainsi envisagée comme une abstraction totalisante. Cette étude met l'accent sur la production de sens née de l'interaction entre sujets se traduisant par l'existence d'une multiplicité de messages et de codes, de sous-systèmes et de sous-cultures. Voir à ce sujet Drummond L., *The cultural continuum : A theory of Intersystems*, 1981, *Man*, n, s, 15 : 352-374. Par conséquent, la culture est jusqu'à un certain point, vécue directement par les acteurs sociaux. Voir Bourdieu, P., *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Genève, 1972.

façon presque synchronique dans les grandes métropoles du monde industrialisé de l'époque. Ce vaste mouvement de remise en question de la culture hégémonique bouleverse toutes les sociétés occidentales. Émergeant dans la spontanéité, l'opposition passe en premier lieu par une critique institutionnelle⁷² qui se transforme très vite en contestation et en subversion, anti-hiérarchique et anti-autoritaire, de l'ensemble de l'ordre social et politique. Ce vaste mouvement de négation des acquis de l'ordre rationnel et technologique, conteste, dénonce et démasque les coûts du "progrès" en dévoilant les coulisses pernicieuses de la machine bureaucratique mettant ainsi en lumière l'autorité, le pillage, les inégalités et la répression. Suite à ce rejet de la société de masse, on propose des alternatives. De là découlera une tentative de mettre sur pied un nouveau mode de vie face à la crise qui semble sévère (et qui dit-on sévit encore aujourd'hui).

9.1 La crise post-moderne - Turning and turning in the widening gyre; The Falcon cannot hear the falconer; Things fall apart; the center cannot hold;⁷³ On utilise souvent le terme "crise" sans connaître vraiment de quoi il est question. Ce mot est d'origine médicale et renvoie à ce moment de l'évolution d'une maladie où les choses se bousculent dans le sens de la santé ou de la mort. En somme, une phase décisive d'un processus, au moment critique d'un développement. Ce sens est ainsi conforme à l'étymologie du terme, étant donné que "Krisis" vient du verbe grec "krino" qui signifie trier, choisir ou par extension prendre une décision. La crise est un moment décisif d'un processus où les choses se nouent avant de se dénouer. Un état paroxystique de changements rapides et de convergence et non nécessairement une "catastrophe" en tant que telle. La crise n'est pas une fin en soi. Elle n'est que l'apothéose de changements rapides parfois paradoxaux, qui peuvent soit bien ou mal se terminer. C'est une fracture dans un continuum, une perturbation dans un système jusqu'alors apparemment stable, un accroissement des aléas donc des incertitudes. Ses manifestations sont multiples. Les complémentarités se transforment en antagonistes, les déviations se développent rapidement en tendances, les régulations se rompent dans un processus déstructurant qui tend à s'auto-amplifier de lui-même. Toutefois, à mesure que l'on envisage les crises à propos de processus complexes, celles-ci perdent leurs caractéristiques critiques et semblent pouvoir perdurer comme si elles devenaient non un accident mais un mode d'être. Ainsi, comme le dit Antonio Negri, "la crise n'est pas le contraire du développement, mais sa forme même"⁷⁴. Le capitalisme paraît vivre dans une crise quasiment permanente. C'est bien plus une crise de la capacité de régulation des changements rapides qu'amènent l'esprit machiniste et la nouvelle technologie. À vouloir s'élancer vers l'avenir, toujours plus vite, toujours plus loin, on oublie que le présent est fondé sur le passé et que les traditions peuvent être réconciliées avec la technologie du futur. D'où la déshumanisation des relations sociales à travers l'hégémonie techniciste. Le post-

⁷²Entre autre, remise en question du rôle répressif de l'éducation dans son processus de reproduction sociale, rejet de l'enfermement familial et de l'État.

⁷³Yeats, W. B., *The Second Coming*, in Yeats, W. B., *Selected Poetry*, Harmondsworth, Penguin, 1991.

⁷⁴ Cité par Edgar Morin (1981, 330)

modernisme est ainsi hanté par un grave paradoxe, entre d'un côté la globalisation, la standardisation et de l'autre la fragmentation, l'éclatement. En réaction face à une société devenue trop grande, déshumanisée et presque insipide, les jeunes fragmentent celle-ci, par leurs pratiques et leurs discours, en des éléments de taille humaine comme on va le retrouver tout au long des années '70, jusqu'à nos jours.

9.2 Les années '70 : Punk et Post-punk - Deux raisons, souvent fonctionnant de concert, vont amener après l'avènement du rock'n'roll la venue de nouveaux courants musicaux. Quand un moyen d'expression est à la recherche d'un second souffle, c'est souvent l'occasion pour un autre courant de faire son apparition. Ou encore, comme contre-courant, un nouveau mouvement musical émerge pour se démarquer et représenter une autre tendance de la jeunesse. Chaque changement finit par devenir une nouvelle convention à renverser. Dans les années '70 le contexte social différent va laisser apparaître d'autres courants musicaux. C'est le lendemain de fête et le désenchantement. Le grand mouvement de la décennie précédente éclate en une multitude de petites tentatives de revendications partielles, plus délimitées et circonscrites. Contrairement aux années '60 de la contestation globale, les années '70 sont bouleversées par des revendications ponctuelles, sectorielles et souvent contradictoires... L'insécurité quant à l'avenir est à l'ordre du jour chez les jeunes. Ceux-ci, dans une recherche d'une nouvelle raison d'être essaient de se donner le plus de moyens possibles pour ne pas succomber et être pervertis au contact d'une société qu'ils qualifient de destructive, polluante, dévorante et indigne. Produit d'une culture dite déclinante, la jeunesse devient spectateur d'un imaginaire saturé de l'horreur d'une situation, caractérisée par la violence, le viol, la prostitution, la pauvreté, la course aux armements, rendue hyper-réelle par les médias d'informations.

Dans les années '70, deux courants, à l'esthétisme particulier, vont apparaître illustrant ce que vivent alors les adolescents. Le premier sera le Punk. Un mouvement, comme le montre Hebdige, originaire de la classe ouvrière, s'opposant par son discours à la société de consommation. Du *proto-punk* - des Ramones, des Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell - surgira un courant qui va influencer énormément la musique *underground* qui suivra. Tel un spectacle, un drame pourrait-on dire, ce mouvement punk, celui du *No future now*, a l'habileté de symptomatiser à travers ses symboles les problèmes de cette époque. Ces jeunes Canadiens des années '70, qui vivent la réalité au jour le jour, essaient d'oublier ce monde d'images sinistres en lui superposant d'autres images choisies à même un imaginaire populaire, miroir des angoisses et des aspirations de l'époque. Cette fuite, dans le monde étoilé de laser et de rêve de la discothèque, est typique d'une période paradoxale où désespoir et sensualité s'entremêlent, laissant le jeune se construire lui-même un horizon alternatif à travers la musique et l'esthétisme. Donna Summers, David Bowie, The Village People font suite, vers la fin des années '70, à Joan Baez, Bob Dylan et autres poètes maudits de la décennie précédente. On voit, *Stairway*

to Heaven remplacé par *Highway to Hell*, Johnny Rotten et Cid Vicious s'automutiler sur scène. Les discours changent également, de Hippies à Punks, on passe de *Love and Peace* à *D.O.A* ou *Dead On Arrival*. La richesse des signes du Punk, tant dans le vestimentaire, le verbal que la danse, est criante de vérité en ce qui concerne les oppositions et les aspirations de cette jeunesse. Le néo-gothique gardera de cet ancêtre la tendance à laisser parler son discours social à travers une fresque vestimentaire riche d'une multitude de signes récupérés et recontextualisés. D'un autre côté, agacé par les attitudes paupéristes des hippies, le rock réagit et découvre le *strass* et les paillettes. C'est l'arrivée du *glam-rock*. À travers les personifications fictives de David Bowie, sorte de rhapsodie asexué - Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr Newton, The Thin White Duke, The Blond Fuehrer - s'établit un nombre de figures, à l'aspect visuel impressionnant (maquillage, vêtements...) amenant l'image de l'ambiguïté sexuelle que l'on retrouvera plus tard dans le néo-gothique sous une autre forme. Faisant suite au questionnement sociale du mouvement Punk, c'est maintenant au tour du questionnement de l'identité sexuelle. Les rôles sexuels se confondent dans une fresque discursive théâtralisée. Au moment où c'est l'émancipation des femmes, les hommes revendiquent le pouvoir d'y participer. Les filles s'habillent comme des garçons, tandis que ceux-ci se maquillent, se teignent les cheveux et se travestissent en figure féminine. C'est le retour des valeurs traditionnelles du *music-hall* : *glamour*, éclats de lumière, strass et paillettes. Roxy Music, puis Gary Glitter théâtralisent l'élégance des premiers rocker-dandy de ce style rock expressionniste. La théâtralité à la Elton John, tenues extravagantes et souvent provocantes sont de mise. Les exemples viennent très souvent des grands décadents du 19^e siècle - Oscar Wilde, Baudelaire - ou de d'autres artistes de l'ardente décadence comme Jean Genet ou Andy Warhol, qui émaillent les prestations de ce courant musical dans les textes et les chansons en question.

9.3 Les années '80 : Le néo-romantisme - Le mouvement néo-gothique conservera cet aspect théâtral, ce goût pour l'extravagance vestimentaire dramatique dans son propre discours. Ces deux courants musicaux - le Punk et le Glam-rock - mèneront au néo-romantisme. Le premier mouvement donnera auparavant, en obscurcissant son arc-en-ciel esthétique de couleurs en opposition au paysage coloré du disco, le *Dark Punk* avant de prendre le virage du nouveau-romantisme. Ce nouveau courant, dans les années '80, privilégiera le noir de la tête aux pieds. Il est de bon ton de s'enténébrer les cheveux et de se maquiller les lèvres et les yeux d'accents nocturnes. La froideur de la société techniciste d'alors semble inciter au développement d'un courant romantique théâtralisant les thèmes de *thanatos* et d'*éros*. Les problèmes sociaux des décades précédentes demeurent encore sans solution. Le néo-conservatisme se développe et s'installe. Ainsi, la culture établie tente de se purger du marasme et de revenir aux anciennes valeurs, séquelles de périodes révolues. Encore une autre fois, les médias de masse, avec leur grande capacité inépuisable de fleurir l'illusion de notre imaginaire, nous renvoient juxtaposées de façon paradoxale, tant les images du bonheur familial, du respect de l'autorité et de la foi dans le système que de l'autre coté les dossiers Sida, Sans Abri, Suicide des jeunes, Anorexie,

Prostitution, Pluies acides, dans une sarabande endiablée et absurde. Devant l'ampleur et l'aporie des problèmes, les sentiments d'impuissance et de désarroi des jeunes s'exacerbent. Au cœur d'une situation économique précaire, où le gouvernement joue à l'aveugle, les jeunes en difficultés ont de la peine à atteindre un mode de vie qui leur convient. Numériquement en décroissance, au Canada comme ailleurs, les jeunes ont de moins en moins de prise sur la réalité, leur force de frappe contrairement aux décades précédentes étant minée par la dénatalité. Ils se retrouvent ainsi, dans la balance du politique, avec un pouvoir de changement moins important, qui attire moins l'attention des médias et par le fait même de la société dans son ensemble. La compétition pour les rares emplois devient tellement féroce, qu'ils se désolidarisent dès même l'école secondaire. L'esprit communautaire disparaît ainsi à mesure que s'amplifie le repli introspectif face à l'incertitude de la réussite sociale. Le discours se fait ainsi de plus en plus introspectif usant d'une symbolique de plus en plus sombre. On voit plusieurs groupes acquérir une certaine popularité dans le milieu alternatif, en Angleterre au *Batcave Club*, comme par exemple Bauhaus avec la pièce musicale *Bela Lugosi's Dead* et Sisters of Mercy. Les jeunes qui écoutent ce type de musique se font alors étiqueter comme *alterns* (une alternative au discours musical populaire de la masse). Ce courant alternatif donnera naissance, dans les années '90, au néo-gothique ou à ce que certains appellent le gothique, mouvement typiquement fin de siècle.

9.4 Aujourd'hui : Le romantisme-noir - "Nos émotions les plus hautes sont mortes. Nous sommes réduits à les simuler"⁷⁵ Aujourd'hui, bouleversés par la sur-information, la sous-information⁷⁶, le manque et l'excès, les mots et discours perdent leur pouvoir opérationnel, acquièrent une vertu magique d'exaltation et d'exorcisme. Ils sont substantialisés, réifiés prenant ainsi la place des choses qu'ils avaient l'habitude de désigner. Troué, aveugle et aveuglant, fiction plus réelle que la réalité, entre Charybde et Scylla, le discours post-moderne devient paradoxal et contradictoire. Face à une monotonie de l'absolue dispersion et de l'absolue différence, comme dit Foucault dans *L'Ordre des choses*, les jeunes se sentent perdus lorsqu'ils doivent appréhender la réalité. Même s'ils ont soif de contacts sociaux et de liens affectifs, l'hégémonie de l'hyper-individualité et de l'hédonisme apprend très vite aux jeunes à se méfier de l'altérité. Enfermé depuis la tendre enfance dans un monde superstimulant de gadgeteries électroniques, le jeune n'a de rapport avec le réel qu'indirectement, médiatisé par l'image télévisuelle d'un carnaval bakhtinien d'hétérogénéités, de différences éclatées, décentrant le sujet-individu dans le sens d'une individualité frisant l'agoraphobie. Voilà donc la contradiction d'une culture dont le but inavoué est de générer l'absolument autre et qui ne produit que l'identique, le stéréotype, une morne répétition. En somme, un contenant sans contenu, une forme rongée par l'entropie. Ce vide existentiel, tel une déconstruction sémantique, s'étend aujourd'hui sur plusieurs domaines de la société post-moderne: l'individualisme, l'idéalisme, la sexualité, la famille,

⁷⁵D.H.Lawrence : "Défense de Lady Chatterley".

⁷⁶ Une vague gargantuesque d'informations défilant à grande vitesse, à gérer en peu de temps, pour acquérir un paupérisme sémantique.

l'éducation, le travail et la mort.

10.0 La déconstruction sémantique - Face à cette déconstruction sémantique du monde post-moderne, s'élabore des mouvements réactionnaires de toutes sortes. On propose des alternatives, on se reconstruit un sens à sa mesure, souvent individuel, tel que signifié par Pascale Weil (1993). C'est une espèce de bricolage, syncrétisme de différentes croyances et aspirations. Une foi qui se cherche. Alors que l'Église se vide, on remarque la prolifération de nouvelles religions et de sectes. Ces nouveaux mouvements viennent occuper le "no man's land" socio-religieux laissé en friche. On retrouve également un regain extraordinaire pour l'occulte : les pseudo-sciences du sujet et de l'avenir du sujet soit la magie noire, le spiritisme, l'astrologie, la télépathie et tout ce qui touche à la parapsychologie. C'est une jeunesse assoiffée d'absolu, à la recherche des possibilités herméneutiques de la réalité que l'on rencontre dans plusieurs nouveaux groupes religieux actuels. À celle du "Ni robot, ni esclave"⁷⁷, "il est interdit d'interdire"⁷⁸, de Mai '68 succède une autre qui, désespérée, cherche une autorité morale, un maître à penser, un modèle. Après avoir chassé les mandarins du temple, voici maintenant la jeunesse en quête de signifiants. Il semble, comme l'affirme Woodrow⁷⁹, que l'homme soit tiraillé entre ses rêves de liberté et son besoin d'autorité, de modèles. Comme l'a montré Dostoïevsky dans la légende du grand inquisiteur⁸⁰, il n'y a pour l'homme, demeuré libre, de souci plus constant que de chercher un idéal devant lequel s'incliner. Suite à la contestation de l'autorité, les jeunes se retrouvent donc aujourd'hui en quête de sens. Le vide appelle le plein. Le cadre normatif socio-religieux qui donnait jusqu'alors sens à l'individu a disparu et laisse place à l'édification de nouvelles réalités. Dans une société industrielle qui connaît actuellement une crise d'identité mettant en cause les finalités du monde occidental, ses valeurs, ses espérances, sans cadre de référence théorique, il est compréhensible de voir s'ériger un peu partout des alternatives. Dans le cadre de réseaux de communication, tel que le montre Maffesoli (1988, 209), on assiste à la construction d'une nouvelle socialité constituée d'une succession de *Nous* à partir de certains sentiments d'appartenance. Des mouvements réactionnaires se développent alors face à un système de modèles sociaux répétitifs et stéréotypés entretenus par les médias, pour offrir autre chose que l'uniformité et l'anonymat. Au cœur d'une société de consommation, axée non sur l'accomplissement des hommes mais sur l'accumulation des biens, on aspire à devenir sujet et non objet d'une certaine socialité. Le progrès technique, avec tout ce qu'il introduit d'artificiel dans la vie, accélère la disparition des rites: les rites religieux se raréfient, il n'y a plus rien du rituel initiatique alors que les rites funéraires sont tout simplement escamotés. Il n'y a alors qu'une seule solution pour plusieurs, inventer des rites laïques originaux, événements festifs où la socialité rencontre une certaine forme de sacralité renouvelée.

⁷⁷ Graffiti sur les murs de Censier en mai '68.

⁷⁸ Graffiti sur les murs de la Sorbonne en mai '68.

⁷⁹ Woodrow, A., Les nouvelles sectes, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p.29.

⁸⁰ Dostoïevsky, F., La légende du grand inquisiteur, Desclée de Brouwer, Paris, 1958.

10.1 La génération cathodique - La "génération X" de la culture post-chrétienne, curieux mélange d'incroyance et de superstitions, de matérialisme et d'idéalisme, se voit aujourd'hui confrontée à la problématique de la déconstruction des cadres traditionnels. Comme on a vu précédemment, la famille, le travail, l'éducation ne sont plus les bases uniques et structurées de la construction sociale de l'identité du jeune. On remarque également, depuis plusieurs années, un certain recul de l'euphorie sociale, qui faisait rage dans les années '60 et '70, face à la lourdeur urbaine et bureaucratique et, surtout suite à la montée de l'individualisme bourgeois. Là où l'on pense rencontrer, résultant de la globalisation, un effritement catastrophique du tissu social laissant l'individu anonyme devant un État impersonnel⁸¹, on remarque plutôt une fragmentation de la société en petits groupes sociaux et une réorganisation des relations sociales à un niveau plus individuel. C'est ainsi la nouvelle articulation d'une société globale, ouverte sur le monde, la *Gesellschaft*, dans laquelle on retrouve une multitude de communautés locales, *Gemeinschaft*, qui répondent au besoin social des individus⁸². Pour Cooley⁸³, ce ne sont que les liens profonds, au sein de la communauté, qui déterminent une socialisation véritable et qui donnent à chaque membre un *Je* autonome. C'est grâce aux échanges constants avec les autres membres du groupe communautaire, voisinage, club de tout genre, mouvement de jeunes, que l'individu échappe ainsi à l'aliénation des grands ensembles impersonnels de la société post-moderne. Il se développe un *Je*, un *moi*, sans risquer comme l'ont remarqué Erich Fromm⁸⁴ et David Riesman⁸⁵, d'être aliéné dans la foule solitaire, personnalité désintégrée. Ainsi dans le même sens, les bandes de jeunes, au sein desquelles s'élaborent des normes et des valeurs communes, sont des formes de relations sociales qui s'établissent pour pallier au mouvement d'urbanisation et à son atomisation. Toutefois, comme l'affirme à juste titre Pascale Weil (1993, 27), les jeunes cherchent tout de même à s'intégrer dans la société, mais à leur façon et surtout en prenant compte de leur *Je*, et d'un *Nous* plus humain.

Les jeunes Québécois d'aujourd'hui ont toutefois à vivre la précarité démographique. Ils sont de moins en moins nombreux. En effet, au Québec, le nombre de jeunes âgés entre 15 et 29 ans n'a cessé de diminuer, baissant de 13% au cours de la dernière décennie. Ainsi, leurs revendications, même légitimes, n'ont pas le poids démographique des autres générations⁸⁶. Ce n'est pas pour rien que le *Conseil Permanent de la jeunesse* lançait en 1996 un avis intitulé "Dites à tout le monde qu'on existe"⁸⁷. La conception populaire est que les jeunes se mobilisent bien moins que la génération précédente. En fait, ils expriment et manifestent tout autant leurs aspirations et déceptions mais d'une

⁸¹ Voir à ce sujet Nisbet, R., *Quest for community*, New York, 1951.

⁸² Voir à ce sujet Tönnies, F., *Communauté et société*, trad. J.Leif, Paris, 1944. et Weber, M., *Économie et société*, éd. et trad. J.Chavy et E. de Dampierre, t.1, Paris, 1971.

⁸³ Cooley, C., *Social Organization*, New York, 1909.

⁸⁴ Fromm, E., *La peur de la liberté*, trad. C. Janssens, Paris, 1963.

⁸⁵ Riesman, D., *La foule solitaire*, préf. Morin E., Paris, 1964.

⁸⁶ Voir à ce sujet Statistique Canada, *Enquête sur la population active*, 1997.

⁸⁷ « Parce qu'on existe », janvier 1996, au sujet de l'urgence d'une politique jeunesse.

toute autre façon et avec une force démographique amoindrie. De plus en plus de jeunes deviennent aujourd'hui marginaux ou sont tout simplement marginalisés. Ils fréquentent plusieurs mouvements marginaux et usent de discours qui leur parlent, comme en ce qui concerne le gothique pour plusieurs Montréalais.

10.2 Les influences historiques du néo-gothique - Le terme *gothique*, comme on l'a vu précédemment, porte facilement à confusion. Il ne se réfère pas directement, dans ce cas-ci, aux tribus indo-européennes du nord de l'Europe, soit ceux originaires du Gotland en Suède - Ostrogoth, Visigoth, Goth - qui laisseront leurs traces fougueuses dans une grande partie de l'Europe. La grandeur ainsi que la transcendance de l'architecture des cathédrales du 12^e siècle - qui portera le nom de gothique - possèdent le même style esthétique colossal, épris de prouesses techniques, unité ordonnée et équilibrée d'un art humain, que ce que l'on retrouvera beaucoup plus tard sous une autre forme dans le roman noir et le mouvement de jeunes qui nous intéresse. C'est toutefois avec l'excès édifié au 19^e siècle en cathédrale littéraire que l'on retrouve l'influence directe la plus lointaine. Le romantisme de cette époque est une architecture symbolique de l'imaginaire intérieur, qui élevée en l'honneur du sublime, saura illustrer le combat introspectif de l'être humain face à une société en effervescence, troublée par des changements majeurs qui remettent en question son identité entre nature et culture. Cette haute expression des émotions humaines, ce jeu de lumière et de ténèbres à travers les vitraux bigarrés de l'existence se retrouvera dans l'expressivité artistique gothique. Le romantisme venait d'un besoin d'émotions fortes, d'un goût troubadour pour la romance. Ce courant littéraire était la réflexion d'un contexte social distinct. Le développement de la littérature gothique, à la fin du 18^e siècle, fut en effet souvent associé aux préoccupations découlant de la révolution française et de la place de l'individu dans la famille et la société dans un monde en changement rapide. Le mouvement littéraire gothique met l'emphase sur l'esthétisme et les émotions contre le rationnel et l'intellect. Il prépare en somme le terrain à la théorie de la psychologie profonde du 19^e siècle⁸⁸. La recherche de stimulations émotionnelles et psychologiques encourageait le goût pour le miraculeux, le surnaturel, l'étrange et le grotesque ou un penchant pour les contes orientaux comme "Les mille et une nuits" ou le médiévisme. Le romantisme se manifeste d'abord comme une revendication de l'affectivité et une redécouverte des valeurs profondes de la sensibilité et de l'imagination. En somme, une revalorisation générale de l'imaginaire. Ce que l'on retrouve aujourd'hui dans le discours des romans d'Anne Rice et d'un certain néo-romantisme littéraire contemporain. Le néo-gothique se présente bien entendu également comme l'actuel héritier du romantisme victorien.

⁸⁸Franz Mesmer (1734-1815), Jean-Martin Charcot (1825-1893) et plus tard Sigmund Freud (1856-1939).

11.1 Les influences cinématographiques - Le mouvement néo-gothique, via l'esthétisme et la musique de groupes musicaux, va également être influencé par l'expressionnisme allemand, les films noirs, l'œuvre de la Hammer ainsi que le retour de l'ésotéro-occultisme des années '60 et '70. Premièrement, l'expressionnisme, mouvement d'avant-garde, s'impose dès 1907 en peinture, celle de peintres opposés au naturalisme et soucieux de traduire une vision subjective. De par ses formes torturées et hallucinantes, ce courant pictural pressent les horreurs de la guerre. Dans une Allemagne mal dans sa peau, les écrans de cinéma se peuplent d'ombres menaçantes. Un élan de créativité s'empare de l'Allemagne après l'armistice de novembre 1918. L'Allemagne rattrapera ainsi rapidement son retard en matière de cinéma avec des films à grand spectacle. Le film "Le Cabinet du Docteur Caligari" (1919) de Robert Wiene inaugure l'ère de l'expressionnisme cinématographique. Dans des décors hallucinants, dramatiques et souvent oppressants, comme dans le "Kammerspiel", se retrouvent des figures expressives d'angoisse, de désespoir et de fatalité. Comme plus tard dans l'esthétisme et la musique néo-gothique, c'est un certain désir lyrique d'épanchement d'une subjectivité marquée par la souffrance et le tragique mit en scène à travers des moyens plastiques basés sur des déformations et des stylisations qui recherchent un maximum d'intensité expressive. Ce courant particulier atteindra son apogée en 1926 avec "Métropolis" du grand réalisateur Fritz Lang. La postérité de l'expressionnisme marquera aussi bien la France et son réalisme poétique (avec Marcel Carné) que les États-Unis et le film noir. Encore aujourd'hui cette influence se répercute chez des réalisateurs comme Tim Burton ("Batman", "Batman Returns") ou Alex Proyas ("Dark City"). Le film noir popularisera la figure de la *vamp* qui, déjà pendant la première guerre mondiale, avait fait son apparition avec Musidora⁸⁹ et Theda Bara. Cette dernière avait interprété des personnages au fort symbolisme légendaire comme le vampire ("A Fool There was", 1915), Cleopâtre ("Cleopâtre", 1917) et Salomé ("Salomé", 1918). L'image de la *vamp* ou *femme fatale* deviendra une des grandes figures archétypiques du discours féminin néo-gothique. C'est celle de Rita Hayworth dans "Lady From Shanghai" (1948), l'ambivalence d'une séduction à fleur de peau mais inaccessible et souvent froide. C'est une créature qui semble être en dehors du temps, femme androgyne, à la sexualité prédatrice. Elle hante les rêves et obsessions sexuelles, dans la pénombre, entre les ténèbres et la lumière du jour des contrastes expressionnistes des films noirs. Cette propension à dépeindre les inversions et déviations de la nature humaine, entre la sexualité et la mort, deviendra plus évidente avec l'œuvre de la Hammer. Ce studio de film britannique, fondé en 1948 par Will Hammer et sir John Carreras, donnera dans les années '60 et '70 des longs métrages d'horreurs et de fantastiques dignes de la tradition du "théâtre du Grand Guignol" à Paris: des décors, des costumes et des maquillages surprenants pour choquer et frapper les sens, même terrifier. Des classiques de la littérature gothique, comme par exemple Frankenstein ou Dracula, avec des acteurs marquants tels que Peter Cushing ou Christopher Lee seront présentés sur grand écran dans l'ocre sanglant des couleurs et les jeux d'ombres d'un grand nombre d'effets spéciaux visuels. Le

⁸⁹ C'est la femme fatale du film de Louis Feuillade « Les Vampires » (1916)

mouvement néo-gothique reprend cet esthétisme morbide tant dans son discours iconographique que dans son discours vestimentaire. D'ailleurs, une majorité de répondants pour cette recherche ont affirmé connaître la majorité des films de la Hammer.

11.2 Le retour de l'ésotéro-occultisme - Le retour en force de l'ésotéro-occultisme dans les années '60 et '70 va amener, dans la culture populaire, une foule de signes et symboles que l'on va retrouver un peu plus tard dans l'iconographie et l'esthétisme vestimentaire néo-gothique. À travers le *New Age*, comme le montre Introvigne⁹⁰, se répand un peu partout en Occident à cette époque un mysticisme oriental, l'occultisme, les loges maçonniques et la société théosophique. C'est toute une spiritualité alternative, un nouvel éloge du syncrétisme qui se met en place sous forme de structure polyphonique. Dans le mouvement néo-gothique on retrouve le même syncrétisme d'éléments symboliques d'origine religieux. Toutefois, le discours en question n'est en aucune façon dogmatique ou religieux mais bien plutôt symbolique. Le néo-gothique n'est pas un culte, ni une secte, encore moins une religion. Des gens de différentes dénominations religieuses, philosophiques ou autres se retrouvent dans le mouvement en question. Plusieurs sont athées, d'autres néo-païens, chrétiens ou de d'autres courants religieux. Les signes et symboles religieux et ésotéro-occultistes que l'on retrouve dans ce discours particulier - comme par exemple la croix chrétienne, la ankh égyptienne, le rosaire, l'œil d'Horus - sont avant tout esthétiques. Ces jeunes, artisans et architectes de fresques symboliques, cultivent une sensibilité artistique visuelle. Tels des esthètes-fresqueurs, ils mettent en scène un art dramatique marqué par une surenchère de symboles faisant ainsi penser au courant symboliste du 19^e siècle. Souvent, en effet, tant dans le discours iconographique que dans le discours vestimentaire, on remarque une structure surchargée d'une multitude de symboles semblant au premier coup d'œil contradictoires ou encore incongrus. C'est un langage baroque, une arabesque de superlatifs, qui s'élancent souvent dans l'excès voulant ainsi faire vivre une certaine sacralité, c'est-à-dire une transcendance du quotidien. Cette exubérance, digne de la jeunesse vivant plus souvent qu'autrement en hyper, s'oppose au vide sémantique apparent de la société contemporaine. Avidé de sens, le jeune se lance dans la démesure, à la mesure du vide social, construisant ainsi des cadres à son discours particulier. Les signes et symboles religieux ou ésotéro-occultistes que le mouvement néo-gothique arbore peuvent donc être chargés de sens. Cette dénotation est toutefois individuelle, et correspond plutôt à une interprétation personnelle issue de divers courants.

Là où les valeurs traditionnelles ont cédé le pas à une idéologie matérialiste de consommation, il ne demeure qu'un vide conjugué au présent. Cette désacralisation de la vie quotidienne, cette désaffection des grands systèmes de sens, amènent en tout temps une réaction toute naturelle de

⁹⁰Introvigne, M., *Les veilleurs de l'apocalypse : Millénarisme et nouvelles religions au seuil de l'an 2000*. Éditrice Claire Vigne, Paris, 1996, pp. 177 à 198.

l'Homme. Ce dernier a tendance alors à renouer avec ses racines, à réactualiser l'imaginaire et à parer l'horizon d'aspirations idéalistes et souvent utopiques. À l'image du Romantisme, on remarque que notre fin de siècle se tourne vers le passé pour renouer avec une certaine sacralisation et ritualisation du monde qui semble manquer à la banalité du quotidien. Une vague de retour du médiévisme et des traditions anciennes est notable dans l'esthétisme vestimentaire et les publications et médias de toutes sortes. Dans notre corpus, nombre de répondants nous ont d'ailleurs mentionné leur grand intérêt (et même passion) pour les époques anciennes teintées d'exotisme et de romantisme :

"J'aime bien l'époque victorienne du 19^e siècle pour son art.
C'est sombre, romantique." (F, 17 ans, Montréal)

Ou encore:

"Moi je suis technophobe. J'aime pas la technologie. J'aimerais vivre à l'époque victorienne dans la haute classe sociale. J'aime l'élégance, la dentelle, l'art..." (M, 24 ans, Montréal)

La grande popularité de films comme *Excalibur* ou *Braveheart* dénotent, en effet, un profond besoin de merveilleux et d'héroïsme au sein de notre société. Autant l'atomisation de l'individu, que la globalisation de la culture, a amené la trivialité et la déshumanisation des jeunes et des moins jeunes. Ainsi plusieurs pour se construire des racines sémantiques, pour s'empêcher de partir à la dérive, ont orienté leur recherche de sens à travers un retour au religieux. Pourquoi ce retour ? L'individu se sent perdu et angoissé au cœur d'une société déchristianisée et désacralisée, n'offrant bien souvent qu'un individualisme déchiré entre l'esprit communautaire – *gemeinschaft* - et une globalisation aliénante. Il est laissé dans le vide, dans la dérélition. Pour Sartre, dans *L'Être et le néant*, l'angoisse est le vertige qui saisit l'Homme lorsqu'il se retrouve seul sans message, injustifiable, privé de toute référence capable de supprimer le caractère gratuit de son surgissement dans le monde. Souvent, c'est tout le contraire. L'angoisse, comme nous le montre Kafka dans son oeuvre, naît de cette prolifération de dimensions et de présences qui, dans la famille, à l'école, dans la société, provoquent l'asphyxie sans aucunement engendrer la communion. En somme, l'union y sépare et le faire y détruit. Tout cela parce que l'individu est devenu l'artisan d'un "vide de Babel" dans lequel il s'enfonce. Ce monde tout à fait kafkaïen, c'est le nôtre: un univers dans lequel l'individu est prisonnier d'un réseau virtuel de communication où l'on côtoie de plus en plus de personnes sans jamais rencontrer véritablement quelqu'un.

11.2.1 La désacralisation du monde moderne - "L'angoisse est la disposition fondamentale qui nous place face au néant"⁹¹ Dans ce monde purgé d'un système onirique, il est devenu souffrant pour plusieurs de faire le deuil de ses rêves face à une réalité désenchantée. Qu'est-ce que le désenchantement ? Le préfixe "dé" indique l'éloignement, la séparation, la privation. La magie n'existe plus, l'enchantement étant coupé de la réalité par la raison. La société s'est sécularisée au cours des années, comme le dit Marcel Gauchet dans *Le désenchantement du monde*⁹². En occident, le Christianisme a définitivement perdu sa fonction socio-historique, le religieux ne survivant que dans les limites d'une expérience subjective et personnelle du sacré. Selon Henri Desroche⁹³, la sécularisation amène des bouleversements dans les valeurs occidentales, identifiées depuis longtemps aux valeurs chrétiennes, dans la vie quotidienne et saisonnière encadrée dans un calendrier chrétien, dans les espaces christianisés autour des clochers, dans le vocabulaire dérivé d'une philosophie et d'une théologie chrétienne. Il y a désaxiologisation. Dans ce contexte particulier, on retrouve le système "dé", comme dans désenchantement, désespérance, déception, désabusement, dépit, déprime, dépréciation, dépossession, dénaturé, démystification, démolition, déconstruction... Ce n'est pas du désespoir mais bien plutôt une absence d'espoir doublée d'une nostalgie d'un temps où l'espoir existait encore. On mesure aujourd'hui l'envergure de la déception à l'ampleur de l'envie d'y croire. Les jeunes veulent, plus que jamais, croire en quelque chose qui donne sens à leur passé, leurs racines, leur présent ainsi qu'à leur horizon s'il en est un. Il est devenu difficile d'interpréter le présent à l'aide du passé, car on ne voit souvent dans le premier que les conséquences néfastes du second. L'avenir est quand à lui trop souvent incertain pour la jeunesse. Ce vide existentiel de l'avenir amène une certaine intensification de l'aspect dramatique du moment présent. L'horizon étant vague et incertain, la plupart des jeunes se concentrent ainsi sur le présent pour y transcender le bonheur en intensité plutôt qu'en durée.

La religion étant une force sociale inspirant la dévotion commune, anti-individualiste, on peut se demander avec raison, face au désenchantement actuel, si les jeunes ne sombreront pas dans l'anomie ? La "démoralisation" de l'individu aux dires de Thomas et Znaniecki⁹⁴ ? Comme l'affirme Durkheim, la religion est un phénomène unifié de croyances et de pratiques relatives au sacré. La religion est, en effet éminemment sociale. Elle transcende l'existence humaine et donne une signification sacrée à l'ordre des choses. Selon Durkheim, la disparition de la religion traditionnelle n'est toutefois pas le signal de la dissolution de la société. Il croit que l'homme se tournera vers une morale sociale et civique pour donner sens à la société. Le domaine de l'imaginaire est sans aucun doute celui qui prend de plus en plus d'importance aujourd'hui. Il serait, selon Bloch⁹⁵, porteur d'une dimension révolutionnaire, prophétique, exutoire d'un principe d'espérance du meilleur. L'imagination

⁹¹ Heidegger, M., *De l'essence à la vérité*, trad. et introd. Par Welhens A. Et Biemel W., Vrin, Paris, 1948.

⁹² Gauchet, M., *Le désenchantement du monde : Une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris, 1985.

⁹³ Desroche, H., *Sociologie religieuse*, PUF, Paris, 1968 et *L'Homme et ses religions*, CERF, Paris, 1972.

⁹⁴ Thomas, W.I. & Znaniecki, f., *The polish peasant in Europe and America*, New York, 1927.

⁹⁵ Bloch, E., *Le principe-espérance*, Gallimard, Paris.

socialisée est incontestablement un recours contre toutes les inflations mortifères d'une raison devenue obèse. Il n'y a de place que pour une consommation d'images produites à la chaîne par des techniciens de l'imaginaire. L'imagination est ainsi refoulée, devenant une sorte de produit de luxe pour une classe de loisirs enfermée souvent dans des espaces-temps improductifs et dévalués. Comme le souligne Huizinga⁹⁶, les champs sociaux du jeu et de l'imaginaire ne sont tolérés ainsi qu'à l'extérieur du monde de la production. Lorsque l'imagination est harnachée par l'idéologie prométhéenne et bourgeoise de la société, elle devient un produit de consommation, aseptisée et reproduite à l'infini, opérant selon les canons classiques de la non-contradiction et du tiers-exclu, glorifiant le Même et rejetant l'altérité. Rites et fêtes évoluent également dans le sens d'un appauvrissement croissant, d'une marginalisation. La jachère de l'imagination qui ne se nourrit presque exclusivement que d'artefacts externes et virtuels,⁹⁷ engendre ainsi une dénutrition psychique, par conséquent un sous-développement affectif. Comme A.Leroi-Gourhan le fait remarquer, on peut craindre alors :

qu' "(...) une minorité de plus en plus restreinte élaborera non seulement les programmes vitaux, politiques, administratifs, techniques, mais aussi les rations émotionnelles, les évasions épiques, l'image d'une vie devenue totalement figurative, car à la vie sociale réelle peut sans à coup se substituer une vie sociale purement figurée... La situation actuelle transposée dans un monde pacifié, peuplé d'hommes identiques dans leur mode de vie et leurs goûts, laisse l'impression de vide du côté d'un des attributs spécifiques de l'Homo Sapiens, celui qui assure, du corps à la main et au cerveau, le privilège individuel de la création matérielle et symbolique."⁹⁸

Ainsi c'est pourquoi l'homme moderne éprouve tant de difficultés à affronter l'existence sociale. On voit alors la banalité et la monotonie du quotidien donner naissance à des faits et gestes compensatoires en "hyper", sous forme de frénésie, par lequel le vertige des sensations et des émotions remplace la participation imaginaire⁹⁹, soit au contraire cet appauvrissement psychique du vécu engendre un autisme sociétaire, une vie en "hypo". Il se développe alors souvent une véritable pathologie sociale où l'on retrouve un désir violent anomique. On voit ainsi les pôles extrêmes d'une logique unidimensionnelle. Comme l'affirme F.Laplantine, on assiste alors à une:

"(...) évacuation de la dimension symbolique de notre existence, confisquée au profit d'un système de signes qui fonctionne pratiquement à vide et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. C'est-à-dire une logique close qui est une logique de la croissance et de la productivité pour elle-même, c'est-à-dire une logique du non-sens"¹⁰⁰

⁹⁶Huizinga, J., *Homo Ludens*, Gallimard, Paris, 1951.

⁹⁷ Médias, internet, assistance aux loisirs...

⁹⁸Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole*, t. II, *La Mémoire et les rythmes*, Éditions Albin Michel, Paris, 1965, pp. 203 et 205.

⁹⁹ Ainsi l'*ilinx* se substituant totalement à la *mimésis*, pour reprendre la typologie de Roger Caillois. Voir à ce sujet Caillois R., *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 1958.

¹⁰⁰Laplantine, F., *La culture du psy*, Éditions Privat, Toulouse, 1975, p.21.

On peut affirmer qu'on n'a jamais autant encensé la religion depuis qu'on parle de désenchantement et de déchristianisation. Ainsi malgré tous les processus de sécularisation, l'Homme demeure un "animal religieux"¹⁰¹. Comme le dit Homère, "tout homme a besoin des dieux"¹⁰². Il est incontestable que l'homme a besoin d'être guidé, rassuré, consolé. Il est tiraillé entre ses rêves de liberté et son besoin d'encadrement. En juin 1998, *Léger et Léger*¹⁰³ entreprenait un sondage sur la question de la foi. La question était: "La foi occupe-t-elle une place importante dans votre vie ? ". Sur un corpus de 503 adultes de la région de Montréal, 70% répondaient que la foi occupait une place importante dans leur vie. Seulement 29% répondaient non et 1% ne répondait pas. La foi est toujours présente au Québec. Elle a simplement pris d'autres formes que celle d'une religion institutionnalisée, d'une Église Chrétienne forte, centralisée et centralisatrice. Nombre de nos répondants ont manifesté dans leur discours un besoin de croire en quelque chose de transcendant:

"J'ai besoin de croire pour pouvoir vivre. Je ne suis pas catholique mais je crois quand même qu'il y a quelque chose d'autre que la vie de tous les jours." (F, 23 ans, Montréal)

Ou encore:

"Je considère que la vie a un sens. Je crois donc en une certaine destinée, quelque chose qui va au-delà du matériel." (M, 19 ans, Montréal)

11.2.2 Le vertige face au vide - "Pour apaiser sa souffrance, il faut d'abord la vivre jusqu'au bout"¹⁰⁴ D'autres jeunes vont plutôt se lancer dans les sports extrêmes. Maintenant que les pôles ont été conquis, que les plus hautes cimes de la planète ont été foulées, le terrain de l'aventure est défriché, le sentier battu, le quotidien banalisé, presque aseptisé dans certains cas. À force d'être repoussée par des générations d'explorateurs et d'aventuriers, la limite du possible est maintenant loin à l'horizon. Les jeunes sont de plus en plus nombreux¹⁰⁵ à pratiquer des sports extrêmes, comme par exemple le parachutisme, le bungee, le delta-plane, l'escalade... Il semble que la recherche de sensations fortes est devenue pour une grande majorité d'entre-eux une façon de pallier à la banalité du quotidien, au vide existentiel en noyant l'angoisse dans le vertige. Au 19e siècle, le gothisme transcendait le "sublime" pour atteindre le "thrill". Par exemple, le culte de l'excès ne correspond pas, chez Le Giaour, Lara,

¹⁰¹ Voir Greeley, A., *Unsecular Man : The persistence of Religion*, Schocken Books, New York, 1972.

¹⁰² *Odyssée* III. 48.

¹⁰³ *Le Journal de Montréal*, mardi 9 juin 1998, p.4.

¹⁰⁴ Marcel Proust.

¹⁰⁵ En 1997, l'Association américaine de l'industrie touristique (TIA) affirmait que 16% des américains avaient goûté à l'aventure extrême au cours des cinq dernières années. La popularité des X-games, un tournoi de jeux extrêmes, est également révélatrice. En juin 1999, 250 000 spectateurs se sont rendus à San Francisco pour assister aux jeux alors que 19 millions de gens ont suivi l'événement à la télévision.

Childe ou Harold, héros de Byron¹⁰⁶, à une surabondance de vie, mais à une impression d'épuisement, de vide, qui exige que soit exalté le seuil d'excitabilité pour que le sujet se sente réellement vivre. Pour Edmund Burke¹⁰⁷, le "sublime" c'était le contraste de la grandeur, de l'obscurité, l'inconnu. Aujourd'hui tout est médiatisé, par conséquent l'affectif et l'émotionnel se retrouvent souvent nimbés d'artifices. Le jeune en quête de sens à donner à son existence, choisira alors le risque, l'ordalie, pour éprouver la valeur de celle-ci. Comme dans le mythe d'Icare, le jeune voulant fuir le labyrinthe de la banalité, s'élancera souvent dans l'idéalisme des grandeurs. Dans le langage populaire des adolescents, l'utilisation des superlatifs de façon disproportionnée pour nommer les réalités de tous les jours traduit bien ce constat. Le moindre fait ou sentiment devient "super", "extra", "trop", "géant", "méga", "écœurant"... C'est précisément vers l'époque de l'adolescence que commencent à foisonner les pulsions maturées, l'appétit de la vie s'intensifiant et s'exaltant, cherchant dans toutes les directions une issue pour se satisfaire. L'adolescent est avide de trouver l'intensité de la vie, croyant la découvrir tantôt dans la concentration spirituelle¹⁰⁸, tantôt dans le déchaînement des passions, des désirs corporels. À défaut de limites de sens que la société ne donne plus, la jeunesse cherchera alors autour d'elle des limites de fait, à travers le goût des obstacles, de la frontalité de sa relation au monde, "(...) une occasion de trouver les repères dont (elle) a besoin pour produire une identité personnelle"¹⁰⁹.

Ce manque de limites, d'encadrement, de sens, se retrouve à tous les niveaux dans la société post-moderne. C'est en fait une confusion des repères, des discontinuités de sens dans la société amenant chaque acteur à une production personnelle de son identité. Ainsi, le jeune tend de plus en plus à s'autoréférencier, à chercher en lui-même ce qu'il trouvait auparavant dans la culture pour orienter et apprivoiser le fait de vivre. Pour certains, "(...) gagner en permanence sur la mort devient la seule manière, en une surenchère sans fin, d'éprouver la valeur de l'existence."¹¹⁰ Sans encadrement, sans normes ou valeurs fondamentales propices à l'élaboration d'une saine identité, certains jeunes face à des problèmes qui semblent insolubles penseront au suicide. Quotidiennement au Québec, 3 personnes se suicident pour 147 tentatives. En effet, bien avant les accidents de la route, le suicide est une des premières cause de décès chez les jeunes Québécois¹¹¹. Il existe deux sources statistiques sur ces gestes suicidaires. Il y a premièrement, les données de mortalité enregistrées au fichier du Registre de la population et en second lieu les données d'hospitalisation colligées au fichier MED-ÉCHO. Ainsi on y

¹⁰⁶ Voir à ce sujet Cerny, V., *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique*, Éditions Orbis, Prague, 1935.

¹⁰⁷ Cité par Annie Le Brun (1982)

¹⁰⁸ vérité, beauté, bonté...

¹⁰⁹ Lebreton D., *Passion du risque*, Éditions Métailié, Paris, 1991, p.46.

¹¹⁰ p.152. *ibid.*

¹¹¹ Voir à ce sujet Gouvernement du Québec. Conseil permanent de la jeunesse, *Le point sur la délinquance et le suicide chez les jeunes*, septembre 1995, p.54.

apprend qu'en 1995, 1442 Québécoises et Québécois se sont enlevés la vie. Depuis le début des années '70, le taux de décès par suicide a connu une hausse progressive pour atteindre un sommet en 1983. Depuis le début des années '90, après plusieurs années de stabilité, on constate à nouveau une tendance à la hausse. Avec la Suisse, la France, la Belgique, les pays scandinaves, le Québec présente les plus hauts taux de mortalité masculine par suicide. Nombre de nos répondants nous ont indiqué leurs inquiétudes face à l'existence et au suicide :

"Le suicide est selon moi un signe très révélateur que les infrastructures sociales disponibles dans notre société sont mal adaptées au mode de vie des citoyens." (M, 21 ans, Montréal)

Ou encore:

"C'est un cri d'aide. L'abandon de l'espoir. Lorsque la société nous donne pas la chance de canaliser la souffrance. C'est vouloir finir de souffrir." (F, 20 ans, Montréal)

Selon Jean Baechler¹¹², le suicide désigne tout comportement qui cherche et trouve la solution d'un problème existentiel dans le fait d'attenter à la vie du sujet. Pour la jeunesse, le problème existentiel qui se pose très tôt est celui de l'élaboration d'une identité. Sans parler d'anomie, on peut affirmer que les concepts, structures et institutions qui, à une époque donnaient les bases de la construction de l'identité, ont maintenant éclaté en un paradoxe incroyable entre une sémantique en hypo et une en hyper. Pour Durkheim¹¹³, l'une des causes du suicide est le manque d'encadrement qui caractérise la société, c'est-à-dire l'affaiblissement des normes sociales, des contraintes imposées aux membres de la dite société. Nombres de jeunes se lancent ainsi dans la construction de leur propre discours, un cadre discursif leur permettant d'être sujet et acteur grâce au verbe de la sémantique sociale qu'ils partagent alors, souvent en convergence et en lien avec d'autres courants.

12.0 Le néo-gothique et ses ramifications discursives - Le mouvement néo-gothique n'est pas fermé à toute influence extérieure. Il y a convergence de plusieurs autres courants alternatifs qui trouvent un milieu propice à l'échange d'un discours similaire. Tant dyachroniquement que synchroniquement ce mouvement est l'héritier de plusieurs autres. Depuis la fin des années '70, le courant industriel a influencé le discours musical et esthétique *underground*. Surtout dans l'expression musicale on remarquera un rythme plus agressif, un son plus artificiellement machinique et électronique, souvent accompagné d'une voix synthétisée à l'ordinateur. C'est l'influence de la *riverhead subculture*, du cyberpunk de Gibson, discours apologique de la relation entre l'Homme et la machine, avec tout le cortège d'interrogations et de remises en question que cela implique dans ce nouveau

¹¹²Baechler, J., Les suicides, Calmann-Lévy, Paris, 1975.

¹¹³ Durkheim, E., Le suicide, PUF, Paris, 1985.

contexte social de l'existence de l'Homme. Héritière de la nouvelle technologie, la *Techno* va également influencer la sonorité du discours musical néo-gothique. Il y aura aussi le *Métal* et le *New Wave* qui viendront enrichir la fresque discursive musicale qui nous intéresse. Quand au courant *Sadomasochiste*, il n'influence pas la musique mais bien le discours vestimentaire. Cette façon de penser et de vivre la sexualité -certains parleraient d'une néo-sexualité (Steele, 1997)- amène dans le mouvement néo-gothique tout un langage vestimentaire riche de signes - cuir, latex, vinyle, corset - propre à laisser parler le corps dans une structure sémantique particulière. Tant les oeuvres stylistiques de Vivienne Westwood que des revues comme *Skin Two* présentent une nouvelle manière de donner sens à un discours sexuel qui rejoint la jeunesse de nombreux milieux sociaux. Enfin, le néo-tribalisme, issu de la pensée beatnik et hippie des années '60 et '70, propose une autre façon de vivre le social et l'esthétisme corporel. En somme, de vivre son individualité au sein d'une forme de socialité, dans une approche *tribaliste*, réfère implicitement à la pensée du bon sauvage. Comme le montre bien Maffesoli (1985), ce contre-courant particulier remet en question la société moderne en proposant d'autres formes de socialité, centrées sur la *gemeinschaft*. Elle amène également une scénographie rituelle du corps, en ce sens que l'espace corporel devient le lieu de la mise en scène de symboles particuliers, comme par exemple le *body piercing* et le tatouage.

13.0 Le néo-gothique et ses espaces sociaux - Le mouvement néo-gothique, dans les années '90 à Montréal, est bien plus qu'un point focal de convergence de divers discours contre-culturels. Certes, il permet en quelque sorte, étant donné sa structure particulière - soit *underground* et contre-culturelle - à la jeunesse d'être à la rencontre de nombreux discours sociaux mais il est également un lieu commun de socialisation. En effet, se rendre dans un bar alternatif pour y danser est perçu comme une activité hautement sociale. Les répondants de notre corpus ont tous affirmé y aller pour rencontrer des amis, d'autres personnes et ainsi socialiser. C'est une scène sociale qui se fragmente en espaces privés, à la mesure de l'individu. On y retrouve paradoxalement - en complémentarité - autant l'individualité propre à notre fin de siècle que la socialité orgiaque de Maffesoli (1985). Que ce soit sur le plancher de danse où ailleurs dans le bar, il y a autant une certaine homogénéité discursive qu'un *patchwork* de socialité éclatée : le social côtoie le solitaire. Cette socialité particulière résulte d'un système d'interactions différent de ceux que l'on retrouve dans des situations sociales ouvertes. L'utilisation de l'espace social est révélateur à ce sujet. Tant sur le plancher de danse que dans le reste du bar, on remarque une tendance à la fabrication d'espace symbolique vital fermé et semi-fermé. Comme dans un jeu d'échec, chacun a sa place dans cette fresque sociale, avec son groupe d'amis(es) et ses interactions précises. Pour créer de nouvelles interactions, il faut délibérément provoquer l'espace symbolique d'une autre personne ou d'un autre groupe. Entrer dans le jeu social de l'autre n'est pas évident étant donné la propension marquée à l'introspection et à l'individualisme de ces jeunes. La

structure proxémique des bars, selon les théories de Hall¹¹⁴, ne favorise toutefois pas l'individualisme et la solitude. La musique étant forte, les individus doivent se rapprocher pour se comprendre. De plus, tous sont aux vues et aux sues des autres. Les gens sont disposés le plus souvent autour d'un centre social commun, la piste de danse. C'est le système à étoile, sociopète et radiocentrique de l'usage de l'espace. Toute la dynamique sociale et discursive s'organise autour du plancher de danse ; les nouvelles rencontres s'y font le plus souvent ainsi que les échanges entre amis (es). En somme, cette structure spatiale socialisée est l'hybride d'une théâtralisation des discours dans un contexte festif.

13.1 La théâtralité-festive du social - Cette socialité est en quelque sorte une théâtralité festive. Déjà d'entrée de jeu, lorsque l'on franchit la porte d'un de ces lieux de rencontre on est frappé par tout le décor mis en scène. Le système d'éclairage joue avec les ombres, créant ainsi une toile goyescque, enténébrée où chaque recoin semble être hanté par les fantômes de l'imaginaire fantastique. Le décor est quand à lui très souvent marqué par des arabesques symboliques rappelant l'expressionnisme allemand. Un brouillard de brume blanchâtre recouvre le sol de la piste de danse, et valse un peu partout dans le bar, comme dans les clichés londoniens. Cette étrange fresque hantée de figures nocturnes est nimbée d'une musique aux accents bigarrés - parfois romantiques, souvent *techno* et industriels - donnant ainsi au visiteur une image surréaliste, tout droit sortie d'un film de Fellini. Par le discours vestimentaire et musical, on se croirait dans un *bazar fin de siècle*, où plusieurs courants contre-culturels s'y retrouvent, parfois semblant se contredire, s'opposer ou encore former une étrange cohésion presque carnavalesque. Nous disons bien, *presque* carnavalesque, car ce n'est qu'en apparence. Les soirées néo-gothiques sont en réalité plutôt un théâtre-festif. Ce sont des formes sociales qui s'expriment dans une série de sentiments, d'ambiances et d'émotions. Ce que Maffesoli (1988, 23) appelle une socialité à dominance emphatique. Cela fait penser au *Stimmung* (atmosphère) propre au romantisme allemand. D'ailleurs l'utilisation constante de qualificatifs liés aux émotions (ou fortement empreints d'émotions) pour décrire le cadre des relations sociales dans ce milieu est significative à cet égard. Des termes comme *dark*, sombre, sublime, somptueux se retrouvent souvent dans les discours néo-gothiques pour décrire la socialité particulière de ce mouvement. Ce dernier possède d'ailleurs les mêmes caractéristiques que la communauté émotionnelle (*Gemeinde*) de Weber¹¹⁵. Les soirées néo-gothiques sont des formes de socialité festive d'aspect éphémère, de composition changeante qui élaborent leur structure au quotidien.

Depuis Durkheim et la sociologie française, on a compris l'importance de ces états d'*effervescence* dans la vie sociale. La société accède en quelque sorte à l'existence concrète à travers ces dramatisations, comme l'a montré Marcel Mauss dans son *Esquisse d'une théorie de la magie*.

¹¹⁴ Hall, E.T., *La dimension cachée*, Éditions Du Seuil, Paris, 1971.

¹¹⁵ cité par Maffesoli (1988, 23)

Aujourd'hui, la globalisation de la socialité et le vide individualiste amènent des contre-courants festifs, une multiplication des associations de rencontres et de loisirs, une volonté d'exorciser le vide social par la *résurrection* de la *fête de village* comme l'a si bien vu Bertrand Hervieu. En effet, par son côté participationnel la culture festive s'oppose à la culture de consommation. Elle apparaît comme une subversion des normes de la culture de masse. À l'exploitation de l'Homme par l'Homme dans le domaine de l'utile et du travail, elle oppose l'invention de l'Homme par l'Homme dans le jeu. C'est dans cette essence dionysiaque, source d'énergie et de création, que la culture se renouvelle. D'ailleurs, dans une société où les systèmes de communication sont hégémoniques, sans pour autant mettre nécessairement en contact l'Homme avec l'Homme, donner signification aux relations, il est compréhensible mais paradoxal de voir surgir un peu partout des lieux communs de socialisation. Selon Mikhaïl Bakhtine¹¹⁶, le peuple parvient mieux à l'expression de soi par la fête que par l'expression écrite ou parlée. On remarquera à ce sujet que souvent les jeunes parviennent plus facilement à s'exprimer par le fait et geste, le visuel et l'esthétisme que par la parole. Des lieux de fête comme les soirées néo-gothiques laisseront ainsi parler autre chose que le verbal ; le corps deviendra parlant, le geste également.

13.2 La danse - Dans la danse, le corps devient le lieu de manifestation de signes ou d'agglomération de signes. Cela donne, par la gestuelle particulière et le déplacement dans l'espace, le corps à voir où les signes paraissent s'engendrer et se multiplier à l'infini. Sur la piste de danse des soirées néo-gothiques, on remarque principalement deux styles particuliers. Le premier est une danse aux mouvements minimalistes. Le danseur se définit un espace réduit sur la piste, entre lui et les autres, grâce à des gestes simples. Même lorsqu'il y a peu de gens qui dansent, on remarque cette danse minimaliste. Le second style de performance corporelle est plus athlétique. Il implique de grands mouvements des bras, des jambes et de tout le corps dans une sorte de valse lancinante s'inscrivant dans une surenchère stylisée de faits et gestes. Plusieurs postures répétitives sont combinées dans des jeux d'articulations symboliques pour former ce que l'on pourrait appeler des figures fortement imprégnées d'émotions. Les deux types de danses sont exécutées en solitaire. Cela ne signifie nullement qu'ils ne constituent pas une forme de socialité. En effet, danser est hautement social, car lorsque l'on danse sur la piste de danse, l'espace individuel est souvent sacrifié au profit d'une communion avec les autres danseurs. Le contact corporel et le contact du regard ne sont pas rares. Peu de répondants de notre corpus semblaient enclins à vouloir danser sur une piste presque vide... Toutefois, ces deux styles de danses expriment la même chose: Un besoin d'extérioriser, de manifester ce que l'on vit à l'intérieur. Le corps humain par ses faits et gestes devient ainsi le lieu de manifestation, le véhicule d'une forme de poésie des angoisses et exaltations de l'âme. Nombre de répondants nous ont

¹¹⁶Bakhtine, M., L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance, Gallimard, Paris, 1978.

affirmé en leurs mots, à leur manière que ces faits et gestes étaient en quelque sorte une forme de catharsis. Par exemple:

"J'aime danser, ça me permet de me défouler et de sortir le méchant." (F, 17 ans, Montréal)

Ou encore :

"Quand je danse ça me permet de m'exprimer.
D'exorciser le stress du quotidien." (M, 19 ans, Montréal)

13.3 La ritualité de l'espace social - Comme nous l'avons dit, en plus d'être une fête, la soirée néo-gothique est également une forme de théâtralisation des expressions. Il y a un cadre particulier, un décor et des costumes diraient certains, avec ses faits et gestes ritualisés. Le théâtre est à l'origine un langage sacré, un rite qui permet une représentation, une théâtralisation du social. C'est une sorte de microcosme avec son cadre précis de faits et gestes ritualisés. L'école de Grotowski illustre bien cette tendance à ritualiser la socialité de l'être humain à travers l'art théâtral devenu religiosité laïque. Ce cérémonial est une communion sociale comme nous le fait remarquer Richard Demarcy¹¹⁷. C'est l'offrande, pour chacun des participants, de son image, de son paraître, au monde social. À la suite de Goffman¹¹⁸, on pourrait parler de ces individus en termes d'unités véhiculaires et d'unités de participation. Chacun véhicule le ou les discours et y participe en même temps. Dans le cas du néo-gothique, les jeunes par leur esthétisme vestimentaire, leur style de danse, leur musique commune, vont concourir à partager un ou des discours et à y participer. La soirée devient ainsi la scène de la réactualisation d'un fait discursif, ritualisée pour l'occasion. D'ailleurs au cœur de ces soirées, il y a toute une circulation d'objets hautement symboliques -bière, boisson, etc.- qui concourent à une certaine sacralité des rapports sociaux. C'est comme l'eucharistie chrétienne soulignant l'union des fidèles, "divin social", comme dirait Durkheim, qui permet un "vouloir-vivre social", meilleure réponse à l'emprise de la mort chez les jeunes. Cette dramatique particulière - avec sa combinaison de musique, d'effets scéniques et d'éléments stylistiques - permet également d'exprimer dans un contexte approprié plus librement des sentiments et des émotions que la société réprime ou décourage habituellement. À ce sujet la plupart des répondants de notre corpus ont été assez explicites :

"I think *gothic music* appeals to me on a level that most music
don't ever descend to..." (M, 24 ans, Montréal)

"I like *gothic music* because it does reflect a lot of my inner feelings, and a lot of the bands I
listen to have happy sounding music, and when you go back and read the lyrics, they are all deep and

¹¹⁷ Demarcy, R., *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Éditions 10/18, Paris, 1973.

¹¹⁸ Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne : part. II, les relations en public*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973.

depressing and fucked up, and I think that's a unique expression of duality" (M, 25 ans, Montréal)

"Le *gothique* reflète bien mon état d'âme, ce que je ne retrouve pas dans le mainstream ou ailleurs dans la société. C'est mon côté *dark* et morbide que je peux exprimer." (F, 23 ans, Montréal)

L'aspect festif, théâtralisé, est en effet un rite producteur de liberté, de spontanéité sociale, éminemment symbolique. Cette expression discursive est souvent parodique. Elle laisse s'exprimer par la caricature des sentiments comme la mélancolie/dépression, l'amour/romance - exaltés fréquemment à l'extrême - face à une société qui semble mettre plus d'emphase sur la communication quantitative que sur la signification qualitative. À l'image des acteurs des films muets qui se maquillaient de noir le visage pour mieux exprimer dans le silence leurs émotions, les jeunes du mouvement néo-gothique, exaltent à leur manière ce qu'ils ressentent dans la société contemporaine. Devant le mutisme des médias et de la société à leur encontre, les jeunes formulent leur propre discours à travers une forme d'expressivité particulière. Certains se lancent même dans un psycho-drame théâtralisé pour mieux manifester ce qu'ils vivent. L'excès burlesque de leurs mimiques et de la surenchère de signes est révélateur de l'angoisse qu'ils intériorisent face à l'appréhension de la vie sociale. Cette mise en scène permet ainsi de couper symboliquement d'avec le quotidien, et donc de signifier ce qui est librement ressenti à l'intérieur. La soirée néo-gothique, théâtre-festif, agit ainsi comme une catharsis, une libération et un moyen d'exorciser les angoisses et les appréhensions de la vie de tous les jours.

13.4 Acteurs et spectateurs - Chaque participant de ces soirées est tour à tour acteur et spectateur, destinataire et destinataire. Il se retrouve au milieu d'un jeu théâtral qui l'amène tant à mettre en action le ou les discours qu'à être témoin de sa ou ses manifestations et y participer. Il n'y a donc pas de texte préétabli comme dans le véritable théâtre, mais bien un prétexte et un contexte propices à s'exprimer et à manifester le discours néo-gothique. C'est par conséquent, comme nous l'avons dit précédemment, un théâtre-festif où le jeu tient une grande part de l'action et de l'interaction. Comme le montre Roger Caillois (1958), la civilisation est fondée sur le jeu. La socialité n'échappe pas à cette règle. Barthes (1981) a d'ailleurs démontré, dans *Le grain de la voix*, que le jeu constituait le principe d'un discours, de l'articulation des signes dans un contexte défini. Dans les soirées néo-gothiques on remarque, dans la combinaison des signes et symboles qui constituent les discours concernés, une part de jeu c'est-à-dire la spontanéité, la création-libre et l'imagination. C'est *l'happening* de Brecht qui semble aider à libérer certaines émotions habituellement refoulées. Certains sociologues et psychiatres, comme le viennois Jacob Levy Moreno¹¹⁹, ont en effet découvert une valeur thérapeutique à ces jeux théâtraux qu'ils nomment "théâtre de la spontanéité". Cela rend concrètes les représentations d'elle-même que la personne vit en son fort intérieur. Elle sublime ses émotions à travers un imaginaire en

¹¹⁹Moreno, J.L., *Théâtre de la spontanéité*, Épi, Paris, 1984.

projetant à l'extérieur son idéal. En ce sens, certains ont parlé d'art cathartique ou encore d'évasion.

13.5 Jeu théâtral et réalité - Fuir la réalité ? En fait, il faut se demander premièrement qu'est-ce que la réalité. Le réel c'est ce qui est construit socialement comme normes, valeurs et croyances par la société de masse. La réalité c'est le quotidien. Métro-boulot-dodo. Le jeu n'est compréhensible qu'en relation avec la réalité en ce qu'il acquiert son ontologie par différenciation avec le réel, le quotidien. Nous avons dit "différenciation" et non pas "opposition" car le jeu est en dialectique avec le réel et non dans une relation dualiste. En fait, le jeu sain est en dialectique avec le réel. Le jeu qui devient pathologique est considéré en relation dualiste avec le réel en ce qu'il se coupe de la réalité et s'y oppose par un ostracisme psycho-social. Le jeu sain ne permet pas à l'individu de fuir la réalité mais bien de l'aider à trouver une solution aux problèmes de la vie courante et de développer son identité ainsi que le caractère psychique de sa personne (imagination, adaptabilité...). Le jeu malsain ou pathologique est coupé de la réalité. Il constitue une fuite de la réalité, des problèmes qui hantent la vie quotidienne. Le réel a besoin d'imaginaire pour se développer. Sans l'imaginaire et le jeu, le réel serait insoutenable et deviendrait également pathologique.

À travers ce jeu, c'est l'affirmation et l'expressivité d'un "je" que l'on retrouve. Dans ses *Écrits*, Lacan (1966) nous montre que le fait de s'identifier à une image qui n'est pas nous-même, aide à nous reconnaître et à combler les vides existants. C'est un des stades formateurs de la fonction du "je" qui ne se retrouve pas uniquement chez l'enfant. Il faut toutefois, comme le montre Lacan, cultiver une distance vis-à-vis son double pour ne pas s'aliéner dans un imaginaire narcissique. Certains jeunes vont, en effet, s'identifier complètement à une idole, à un personnage imaginaire iconisé, pour combler un vide identitaire. Edgar Morin (1972), dans son livre *Les Stars*, nous présente cette réalité de l'idolâtrie où l'individu se perd et se réduit dans son modèle d'identification au lieu d'aller plus loin, de s'épanouir. Les figures que l'on remarque dans le discours néo-gothique, comme par exemple le vampire et la *vamp*, se trouvent être bien plus que des modèles. La figure est un détour visuel, bien plus que sa forme. Elle demande à être regardé au-delà du visible, d'être lu au-delà du lisible. Elle indique seulement, fait signe sans désigner, agit comme une puissance du virtuel. Elle sait donc s'indéterminer, mais aussi se surdéterminer, et virtualiser par là même la totalité de son contenu représentatif. L'exégèse nécessaire dans ce cas est la connaissance du référent ou du contexte discursif qui nous permet d'aller hors du sens manifeste que l'image propose d'abord. C'est donc un détour obligé par la figure hors de la chose pour retrouver la chose qu'il faut effectuer. Elle implique une relation avec un référent. Dans le cas qui nous concerne, c'est l'imaginaire populaire partagé à travers le discours néo-gothique.

14.0 Le néo-gothique aujourd'hui - Ce n'est qu'à partir de la dernière décade du vingtième

siècle que l'imaginaire néo-gothique, avec la figure prééminente du vampire, se cristallise. En effet, à partir de la fin des années '80 et du début des années '90, le courant alternatif devenu commercial - le son et l'image ayant été récupéré par la culture de masse - va se transformer. Sa forme va changer tout en conservant plus ou moins le même fond. C'est l'époque de la grande émergence d'une multitude de nouveaux groupes de musique - comme par exemple Rosetta Stone, The Wake ou Nosferatu, à travers des compagnies de disques spécialisées comme Cleopatra - clonant, copiant et quelque fois enrichissant le discours des ancêtres. Ces formations musicales émergentes s'associent le plus souvent ouvertement au *gothique*, au discours néo-gothique. La fresque tant musicale qu'esthétique du discours néo-gothique se diversifie par l'apport convergent d'une multitude de courants et mouvements, anciens et nouveaux. On peut par conséquent retrouver à une même soirée plusieurs générations de jeunes et moins jeunes fréquentant le milieu *underground*. Certains ont connu Woodstock, d'autres écoutaient les Sex Pistols ou encore Duran Duran, tandis que des plus jeunes ne connaissent que Marilyn Manson, Nine Inch Nails ou le reste de la nouvelle vague techno-industrielle.

14.1 La figure du vampire - C'est dans un esthétisme encore plus sombre et morbide au début des années '80, mariant *éros* et *thanatos*, que la figure du vampire devient presque omniprésente dans le mouvement néo-gothique ainsi qu'un peu partout dans la culture de masse via la publicité et le cinéma. Dracula et le vampire au sens large, tel que le souligne Marigny¹²⁰, fait maintenant partie de l'imaginaire collectif. L'image de cette créature de la nuit n'a cependant pas toujours été celle que l'on connaît actuellement. Les origines de ce grand mythe sont amphiboles. Certains affirment qu'elles remontent à l'antiquité alors que d'autres pensent plutôt qu'elles proviennent uniquement des pays slaves. La confusion entre les origines mythiques et historiques et les développements ultérieurs est si grande qu'il faut pour ne pas se perdre identifier trois domaines principaux de référence comme Antoine Faivre (voir à ce sujet Le Colloque de Cerisy sur les vampires) l'a justement proposé : le folklore populaire, les textes officiels, la littérature. Ce à quoi on pourrait également ajouter le cinéma.

14.1.1 Le vampire mythique - De nombreuses créatures mythiques ont partagé, de par le passé, les mêmes marqueurs symboliques que le vampire dans leurs récits légendaires. Les éléments importants et récurrents de ces discours mythiques sont l'action de voler du sang à la victime, de la hanter sexuellement et enfin *d'apparaître* comme la métaphore de la *Mort*. De tout temps, les Hommes ont cultivé fantasmes et cauchemars en ce qui a trait au sang. Liquide de vie autant que symbole de morbidité, il a engendré bien des mythes d'entités surnaturelles, tant chez les Chinois, les Inuits, les Polynésiens, les Malais, que chez les Indiens. Ces croyances remontent à la nuit des temps. Un vase préhistorique découvert en Perse est même orné d'un dessin où l'on voit un homme aux prises avec un être monstrueux essayant de lui sucer le sang.

¹²⁰ Marigny, J., Dracula, héros du XXe siècle. in sous la direction de Barbara Sadoul : « Visages du vampire », Éditions Devry. Paris, 1999, p.81.

14.1.2 Les figures historiques - Bien après les récits mythiques des Lamies, incubes ou succubes, des figures historiques ont par la suite inspiré le mythe du vampire. Ce sont tous des personnages cruels et sanguinaires qui ont fait couler beaucoup de sang de leur vivant avant de faire couler de l'encre sur les suaires littéraires après leur mort. Au 15^e siècle, Gilles de Laval surtout connu sous le nom de Gilles de Rais (1400-1440), maréchal de France, héros national de la guerre de Cent Ans et compagnon d'armes de Jeanne d'Arc, entrera dans la légende du vampirisme. On l'accusera d'un nombre incalculable de meurtres, particulièrement de jeunes garçons, suite à la disparition d'enfants sur ses terres. Il finira par être exécuté, accusé de vampirisme, de meurtres, de cannibalisme, et de bien d'autres monstruosité.

Vlad Tèpes enflammera tout autant les passions. En effet, plus emblématique encore que Gilles de Rais, Vlad IV voïvode¹²¹ de Valachie portait le double nom de Tèpes et de Dracula¹²². Il naquit en 1431 dans la ville transylvanienne de Sighisoara, fils du formidable Vald Dracul¹²³. Dracula, par sa cruauté, pourrait assurément compétitionner avec César Borgia, Catherine de Médicis ou Jack The Ripper... Les supplices infligés aux habitants des villes soulevés, aux soldats faits prisonniers, variaient à l'infini, selon l'humeur : il décapitait, brûlait, égorgeait, garrottait, et parfois même plongeait ses victimes dans des chaudrons d'eau bouillante. Il en tua plusieurs en les brisant sous les roues des chariots, d'autres furent écorchés vifs jusqu'aux entrailles, d'autres transpercés de toutes parts... Il fut toutefois perçu longtemps dans son pays d'origine uniquement comme un héros national. Hallucinant personnage, hanté par la folie du meurtre, du sang et de la torture... On n'est pas surpris d'apprendre que la presse reprendra sa figure symbolique, sous l'épithète de Draculescu, pour décrire les méfaits du dictateur Ceausescu. Pas étonnant non plus qu'il soit devenu, après Bram Stoker, une célèbre figure de romans et films d'horreur ! Moins connue que Dracula¹²⁴, mais tout aussi cruelle, la comtesse Erzébet Bathory a tout de même également inspiré Bram Stoker¹²⁵ et nombre de récits d'horreur. Elle est née en 1560 dans une des plus riches et puissantes familles protestantes de Hongrie à l'époque de la reine Elisabeth, de Süleyman le magnifique, et d'Ivan le Terrible. Elle frappait les servantes, les piquait avec des épingles, ou les laissait mourir de froid, nues dans la neige... Erzébeth prenait plaisir à faire souffrir des femmes, à regarder leur corps nu mourir à ses pieds. On raconte qu'au cours de sa vie, surtout après la mort de son mari en 1604, elle aurait développé un intérêt obsessionnel pour sa propre beauté, pour la jeunesse à tout prix...

¹²¹ Seigneur de la guerre ou encore prince.

¹²² En roumain, *Dracul* signifie soit "Dragon" ou "diable". Le "a" final est un suffixe signifiant "fils de..."

¹²³ Père de Vlad Tèpes, prince de Valachie (1390-1447)

¹²⁴ Selon Raymond McNally, dans son livre "Dracula was a Woman", il y aurait évidence d'une certaine relation généalogique entre la famille Bathory et celle de Vlad Dracula...

¹²⁵ Voir le livre de McNally, « Dracula was a woman », à ce sujet où il est question de l'influence de l'histoire de la comtesse Bathory dans la création de l'œuvre littéraire « Dracula » de Bram Stoker.

On remarque que la figure du vampire s'inspire souvent de créatures mythiques et de personnages historiques sanglants. C'est l'image de l'étranger, du monstre qui semble loin de la réalité humaine. On en parle dans les récits à la troisième personne comme d'un ennemi, d'une menace. Avant d'entrer dans la littérature le vampire était une figure du folklore populaire tout aussi morbide et sombre.

14.1.3 Le vampire des textes officiels - Le discours mythique sur le vampire n'est devenu important qu'à partir du siècle des Lumières surtout avec les textes officiels. Cette époque a été, en effet, une période capitale pour la propagation de la croyance relative à cette créature de légende dans les Balkans, la Grèce, la partie orientale de l'empire Austro-hongrois et la Russie. En plein siècle des lumières, la raison semble triompher mais les superstitions se répandent et le vampirisme explose littéralement. Les deux cas les plus spectaculaires et les plus célèbres un peu plus tard au début du 18^e siècle sont, d'une part celui d'un paysan hongrois nommé Pierre Plogojowitz, présumé être devenu vampire après sa mort en 1715, et accusé d'avoir provoqué le décès de huit personnes dans le village de Kilzilova ; et d'autre part celui d'Arnold Paole, mort en tombant d'une charrette de foin vers 1726, devenu lui aussi vampire et qui était censé avoir décimé en partie la population du village serbe de Medwegya. Par la suite, en 1746, Dom Augustin Calmet, un érudit français de l'Église catholique romaine, fameux vampirologue du 18^e siècle, écrit son célèbre "Traité sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie". Q'est-ce que le vampire à cette époque ? La définition que Calmet donne de cette figure mythique est celle qui demeurera longtemps la plus commune. Elle n'est toutefois pas séduisante, sensuelle ou sexuelle. La figure du vampire est alors fort horrible et angoissante. C'est le monstre, le "revenant en corps" qui sort habituellement la nuit de sa tombe pour sucer le sang des vivants afin de prolonger son existence posthume. Ses victimes deviennent-elles aussi des vampires après leur mort? Le vampirisme de cette époque est vu alors comme une maladie, une tare, une malédiction. Toute personne était en principe susceptible de devenir un vampire. Toutefois, certaines personnes l'étaient plus que d'autres. Par exemple, les excommuniés, les suicidés, les victimes de mort violente, les sorciers, toute personne n'ayant pas bénéficiée d'une sépulture chrétienne. En somme, ceux qui enfreignaient un interdit, un tabou, une loi chrétienne. D'autres étaient plus disposés à devenir vampire étant donné leurs traits physiques particuliers, comme le fait d'être né avec des dents dans la bouche, d'avoir les yeux très foncés, d'avoir les cheveux roux comme Judas ou encore d'avoir des taches rouges sur le corps... donc encore la représentation symbolique de l'altérité, de l'étrange.

14.1.4 Le vampire littéraire - Pour échapper au siècle de la raison et ne pas disparaître, le vampire se pare d'atours littéraires contre l'affirmation hégélienne, l'impérialisme du rationnel au profit

du passionnel et du symbolique et dote également son corps cadavérique d'une âme tortueuse qui préfigure déjà la psychologie des profondeurs. Ce n'est qu'avec le romantisme et le roman noir qu'il va ainsi acquérir ses lettres de noblesse en tant que grand séducteur. On remarque à partir de 1790 une forte érotisation de l'univers sombre de ce type de littérature. Jamais absente de ces livres, la sexualité y était jusqu'alors évoquée négativement ou figurée symboliquement à travers les ruses mécaniques du décor. Il faut le début du romantisme et la montée de l'anticléricisme pour percevoir plus explicitement la présence d'éros dans l'imaginaire de l'univers du roman noir. C'est la mise en discours du sexe, comme le montre si justement Foucault (1976). La figure du vampire est inscrite alors dans un fait discursif qui permet de faire parler l'inavouable. Par la littérature, ce personnage transcende son essence fantastique pour devenir un moyen d'expression. Il apparaît sous les traits d'un paradoxal personnage hybride de Don Juan et de Faust, symbolisant la mort, le surnaturel et la sexualité exacerbée. L'analyse de ce personnage littéraire, fait d'encre et de papier, peut être effectuée à travers trois parties distinctives: avant Bram Stoker, *Dracula* (1897), après Stoker.

Avant l'œuvre célèbre de l'auteur irlandais, les écrivains se servent des documents officiels portant sur le vampirisme - essentiellement le traité de Calmet - et récupèrent les récits mythiques européens. Toutefois, ils transforment le monstre démoniaque en une figure plus romantique, troublé par des préoccupations humaines. Le vampire est l'amant ténébreux qui va hanter nuitamment sa bien-aimée pour l'entraîner dans la mort, tel le poème *d'Ossenfelder* (1748). La femme se vampirise également et acquiert son image d'amoureuse fatale. Avec le *La fiancée de Corinthe* de Goethe (1797), le vampire en effet se féminise. Il n'aura de cesse plus tard de représenter une symbolique sexuelle de plus en plus présente devenant presque dans certains cas une érotographie macabre. On le retrouve par la suite, tant sous les traits de femmes sensuelles et voluptueuses - comme dans *Christabel* de Coleridge (1816), dans *Lamia* et *La belle dame sans merci* de Keats (1820), dans *La morte amoureuse* de Théophile Gautier ou plus tardivement avec l'héroïne éponyme *Carmilla* de Le Fanu (1872) - que sous l'apparence d'un jeune et charismatique dandy - comme dans *The Vampyre* de John Polidori (1819) ou dans *Varney The feast of blood* de James Malcolm Rymer par exemple. Les deux cotés d'une même figure, la femme fatale et le dandy wildien, présentent le mariage symbolique entre éros et thanatos. Il n'y a toutefois pas que le sexuel. Le récit légendaire, originaire de la tradition orale, devient textuel. Il passe même du texte au prétexte. Avec les personnages de *la morte amoureuse* Clarimonde et du prêtre Romualde, Théophile Gautier nous présente par exemple la tendance anticléricale de l'époque.

Le vampire devient bien plus qu'un simple personnage légendaire. En couchant son corps cadavérique sur le lincoln littéraire il est devenu une figure populaire métaphorique, contrairement à l'existence qu'il avait auparavant dans le discours folklorique où il était une réalité potentielle. On

pourrait même parler de métonymie vampirique. Le terme vampire commence à être utilisé pour désigner autre chose qu'une créature de la nuit. En 1732, dans un article de *The Craftsman* du 20 mai intitulé "Political Vampyres" des Whigs sont assimilés à la créature démoniaque pour illustrer leur utilisation d'une forme de pouvoir particulièrement abusive et odieuse. À l'époque du roman noir, la créature vampirique – qu'elle soit femme fatale ou gentlemen androgyne - est la figuration symbolique des obsessions et des angoisses ayant trait à la sexualité et à la mort. Par exemple, au cœur du 19e siècle Sheridan Le Fanu n'a pas craint de décrire des relations lesbiennes entre son héroïne Laura et la Comtesse vampire Carmilla. Dans *Histoire vraie d'un vampire* du Comte Stenbock (1894) on s'aperçoit que le comte Vardalek est manifestement homosexuel dans une société victorienne où cette orientation sexuelle était considérée criminelle.

Le *Dracula* de Bram Stoker, en dépit des leçons de morale victorienne qu'il est censé renfermer, est lui aussi un ouvrage très audacieux pour l'époque. On y voit, entre autre, de braves bourgeois comme Jonathan Harker prêts à succomber au charme lascif des sensuelles femmes vampires du Comte. Même si la sexualité est encore dans plusieurs cas utilisées comme représentation du mal, elle est toutefois exprimée de façon plus présente qu'auparavant. Le roman de Stoker est parsemé de symboliques sexuelles ainsi que d'allusions à l'adultère, au rapt et au stupre. Il remet en question des tabous de l'époque et aborde des sujets controversés ce qui en fait bien plus qu'une oeuvre fantastique mais également un discours critique sur la conception de la mort et de la sexualité de la société victorienne.

Dracula marque un point de départ et un aboutissement. Largement exploité par la scène, le cinéma et un grand nombre d'écrivains, il est responsable de la connaissance définitive des vampires par le grand public. De plus, le roman de Stoker présente une figure du vampire plus près du lecteur. Il nous semble moins monstrueux, plus humain ce qui deviendra plus évident par la suite dans le cas d'Anne Rice, Nancy Kilpatrick et Chelsea Quinn Yarbro. La narration du 19e siècle ne nous laisse pas encore deviner exactement ce qui torture intérieurement le vampire. Aussi bien dans *Carmilla*, dans *La morte amoureuse* que dans *Dracula*, le vampire est perçu de l'extérieur: il n'a pratiquement rien à dire sur ce qu'il est. Ce refus de laisser le vampire parler de soi, de lui donner la parole, est le signe d'une volonté de le condamner à être un étranger. Il n'est toutefois pas nécessairement l'ennemi absolu. Certaines scènes nous font voir *Dracula* comme un être terrassé entre le bien et le mal, capable de passion et d'émotion vive. C'est un héros byronique à part entière. Il quitte son château des Carpates de Transylvanie - la vieille image folklorique et mythique - pour s'installer dans un Londres victorien et industriel, prenant ainsi des atours modernes. Ce vampire, ange déchu miltonien, évoluant dans un décors gothique des plus romanesque, transcende son caractère de prédateur – Mina Murray devenant plus qu'une simple victime – dans un mouvement narratif le propulsant au devant de la scène hors des ombres du mythe folklorique. Il devient le lieu commun de multiple discours. Depuis *Dracula* jusqu'à

nos jours, le vampire littéraire a été l'objet de nombreuses études. Des interprétations de toutes sortes - lacaniennes, freudiennes ou féministes¹²⁶ - ont été suggérées pour comprendre la complexité du récit de Stoker. C'est à se demander souvent si on ne fait pas dire n'importe quoi à l'œuvre en question devenue célèbre à travers ses héritiers.

14.1.5 Le vampire cinématographique - C'est d'abord par le théâtre, puis surtout le cinéma que le vampire est devenu une figure populaire. Il a été ainsi canonisé par l'image beaucoup plus que par le texte. Dans notre corpus de données, les répondants affirment en majorité connaître l'œuvre *Dracula* de Bram Stoker. Toutefois, ce sont les nombreux films et romans plus récents qui semblent constituer la référence en ce qui concerne le canon du genre. Tous les répondants connaissent et avaient vu au moins une fois les grands classiques cinématographiques du vampirisme. Avant son triomphe au cinéma, le vampire a toutefois commencé modestement. Les premiers pas de la créature fantastique sur le grand écran se font au départ métaphoriques. Le film *Vampire* (1913) de Robert Vignola, malgré son titre marquant, ne fait allusion qu'à une femme perverse qui séduit les hommes pour les vider de leur fortune et non pas encore de leur sang. D'autres *vamps* ou *femme fatale* comme Theda Bara¹²⁷ et Musidora¹²⁸ viendront donner les prémises figuratives de la vampiress. C'est avec le film expressionniste allemand *Nosferatu: Une symphonie de l'horreur* de Friedrich Wilhelm Murnau que le vampire prit réellement forme sur le grand écran en 1922. Ce classique du cinéma fantastique - typique de la république de Weimar comme le montre Ken Gelder (1994) - s'inspire librement du roman de Bram Stoker. Le comte - maintenant dénommé Orlock pour éviter les problèmes de droit d'auteur - évolue dans un décor hallucinant, orchestration macabre dotée d'une poésie visuelle particulière. Ce film magistral va influencer et marquer plusieurs générations de cinéastes par la suite. Notamment, Werner Herzog en 1979 avec son *remake* trop fidèle, *Nosferatu : fantôme de la nuit*. L'image du vampire moderne va ainsi lentement se construire par l'apport successif des classiques du genre.

Ainsi le cinéma met en mouvement la figure de cette créature fantastique, lui donne une intensité populaire qu'elle ne pouvait avoir en demeurant couchée sur le texte littéraire du *gothique*. Cette résurrection des légendes folkloriques et de la littérature fantastique permet une présidentialisation plus grande du personnage en question. C'est l'envoûtement, la transfiguration par l'image. Cette dernière détient ainsi, comme le présente Edgar Morin (1958), la qualité magique du double. C'est une ombre de spectacle digne des visions hoffmanesques et dostoïevskiennes. Il faut toutefois attendre dans les années '30 avec Bela Lugosi pour voir le vampire commencer à devenir

¹²⁶ À la convention du Centième anniversaire de *Dracula* de Bram Stoker le 8 et 9 novembre 1997 au Boston College, nombre d'études ont été présentées exposant ainsi diverses théories interprétatives.

¹²⁷ dans "Village vampire" en 1916.

¹²⁸ Dans « Les vampires » de Louis Feuillade en 1915.

réellement une figure populaire de la conscience collective. Après avoir joué dans une adaptation théâtrale de *Dracula* par Hamilton Deane en 1927, Bela Lugosi interprètera le célèbre comte dans un film de Tod Browning en 1931. Ce *Dracula* américain consacra le début de la grande ère cinématographique du personnage mythique. C'est à partir de là que commence à se construire l'image classique du vampire. Des éléments empruntés surtout au domaine du théâtre qui vont se transformer par la suite. Lugosi devient le canon classique. Le gentleman paré d'atours nobles et élégants, à la longue cape noire doublée d'ocre. Il n'a pas encore les crocs mais a toutefois bien du mordant avec sa fière allure, son charisme hypnotique et ses yeux perçants. Déjà ses attributs vestimentaires fonctionnent comme un signal pour le spectateur. Ce n'est toutefois pas encore l'image du vampire moderne comme on va le voir plus tard avec le début des années '80. Après le *Dracula* de Browning, il faut attendre la fin des années '50 pour retrouver un film d'envergure. Avant cela on ne retrouve que des imitations en tout genre et des épigones douteux, le personnage du vampire étant devenu assez populaire et rentable pour être vendu sous toutes ses formes par delà le mythe originel. C'est le long-métrage de Terence Fisher *Le cauchemar de Dracula* (1958) - avec l'apport du technicolor, de nouveaux effets spéciaux et d'un certain relâchement de la censure - qui va amener du sang neuf au vampire. Ce *Dracula* de la Hammer, interprété par Christopher Lee, amène en effet une nouvelle approche du mythe, d'une violence plus explicite, à l'érotisme sous-jacent. Le personnage lui-même se modifie. C'est un bel homme de haute taille, au port majestueux, dont le visage est tour à tour empreint d'une distinction aristocratique et d'une bestialité monstrueuse. Il possède maintenant les crocs et la stature d'un comte séduisant et terrible. Un corps mince, raide et hiératique, élément symbolique phallique d'un personnage que l'on dirait phallambule comme l'affirme Roger Dadoun¹²⁹. Dracula est plus que jamais un être sensuel. Sa morsure dans le cou des dames est comme un orgasme mariant plaisir et douleur. Terreur et érotisme se mêlent étroitement dans une pléthore de scènes chocs ahurissantes. La jeunesse est devenue à cette époque un grand marché très profitable. Les films de la Hammer sont orientés judicieusement à cet effet. On présente par conséquent un florilège de scènes sanglantes, teintées d'érotisme, dans un esthétisme fortement macabre où s'entrecroisent les grands thèmes mythiques. Le film aborde également des thèmes d'actualité. On remarque à l'arrière plan, comme le montre Prawner (1980) dans son étude sur les films fantastiques, la préoccupation de la loi et de l'ordre. Pour ce dernier le *Dracula* de Fisher semble vouloir dire: "(...) that if this is what law and order look like, we had better rethink our values" (1980, 263)

Par la suite d'ailleurs, la jeunesse prendra de plus en plus de place dans la figuration du personnage cinématographique du vampire. Les valeurs de la jeune génération se retrouveront par la même occasion dans le décor. Avec *The Brides of Dracula* (1960) Terence Fisher présente un jeune

¹²⁹voir son article "Le fétichisme dans le film d'horreur" in Nouvelle revue de psychanalyse, n#2, "Objets du fétichisme", automne 1970.

vampire, le baron Meinster, dans un contexte encore plus explicitement orienté vers les préoccupations de la jeunesse. Le film s'ouvre avec la voix d'un narrateur déclamant: "Dracula... is dead, but his disciples live on to spread the cult and corrupt the world". La notion de *culte*, pouvant se développer et devenir potentiellement hors contrôle, est importante durant tout le film et associée à la jeunesse du baron Meinster. Dans ce sens, ce long-métrage a clairement quelque chose à dire à propos de la jeune génération. Certaines scènes, comme celle de l'ouverture, montrent clairement la dynamique ambiguë entre la jeune génération et les parents.

L'esthétisme de la jeunesse et l'érotisme sont de plus en plus présents à l'écran. Les années '60 et '70 voient l'éclatement des censures et la libération des mœurs. Le discours populaire sur la sexualité et l'érotisme devient plus explicite, présenté dans une multitude de médias et de formes artistiques. La jeune génération se crée, par les révoltes estudiantines et d'autres formes d'expression contre-culturelles, une place importante dans la société de l'époque. Tout au long des années '60 on voit apparaître des films à l'érotisme allusif sinon explicite comme celui de Roger Vadim intitulé judicieusement *Et mourir de plaisir*, basé sur l'histoire de la comtesse Bathory. Dans l'œuvre de Jean Rollin, le vampirisme ne devient qu'un prétexte à un érotisme exacerbé *flirtant* souvent dangereusement avec la pornographie. Lenne (1970, 104) affirme d'ailleurs que le mythe du vampire est essentiellement lié à la sexualité. Même lorsque l'on utilise cette figure métaphorique pour stigmatiser les idéologies des régimes communistes (comme dans le cas de Ceausescu par exemple) il est toujours question d'une séduction insidieuse... Avec le film *Dracula* de John Badham, en 1979, on voit l'image du bel éphèbe blond devenir le nouveau référent. Dracula, incarné par Frank Langella, est maintenant un jeune homme charismatique et séduisant. Il joue sur la figure de l'oxymore, à la limite de l'androgynie par sa minceur, sa sveltesse, ses traits d'éphèbe romantique et son rôle de séducteur. C'est que le discours visuel de la jeunesse s'est cristallisé au grand écran dans des représentations souvent mythiques. Les héros cinématographiques représentent de plus en plus la jeune génération par les traits qui les caractérisent, tant au niveau physique qu'au niveau des problématiques abordées qu'ils symbolisent.

Dans nombre de films des années '80 cela est encore plus évident et explicite. L'image du vampire se modernise avec des long-métrages comme *The Hunger* (1983) de Tony Scott, *The Lost boys* (1987) de Joel Schumacher et *Near Dark* (1987) de Kathryn Bigelow. Contrairement aux lointains ancêtres nichés dans des vieux châteaux sinistres, la nouvelle génération de vampires s'habille de cuir, écoute du rock, enfourche des motos vrombissantes pour de longues et sanglantes chevauchées nocturnes. *The Hunger* est construit comme un gigantesque vidéo-clip ultra-sophistiqué. À l'ouverture du film on prend conscience très vite de l'orientation particulière de ce dernier. La pièce *Bela Lugosi's Dead* du groupe alternatif Bauhaus ouvre le récit cinématographique sur une scène des plus

underground : un bar enfumé où dansent des êtres androgynes vêtus de ténèbres. David Bowie, qui incarne un vampire dans le film, symbolise très bien la jeunesse fougueuse, à travers sa figure de *rock star*. C'est l'une des meilleures oeuvres qui aborde le thème vampirique de la problématique de l'éternelle jeunesse. Symphonie de sexe, de sang et de mort, ce film brosse un tableau existentialiste criant de vérité de la relation entre l'amour, la jeunesse et le vieillissement. Le vampire sert de prétexte métaphorique à l'expression d'un discours moderne sur des questionnements préoccupants la jeune génération.

Cela est plus évident encore dans le long-métrage de Schumacher, marqué d'ailleurs d'un titre significatif, *The Lost boys*, ou encore plus explicite en français *Génération perdue*, symptomatise bien la situation de la jeunesse post-moderne. L'histoire s'ouvre sur une image panoramique de la plage de Santa Carla, sur la côte ouest des États-Unis, où l'on voit un florilège de jeune marginaux, néo-gothiques, hippies et autres, s'adonner à toutes sortes d'activités festives, avec comme décors musical, une version de la pièce *People are strange* de *The Doors* jouée par le groupe alternatif *Echo and the Bunnymen*. On y voit également un nombre considérable d'affiches d'avis de recherche d'enfants disparus dans la région. C'est une image qui connote un message qui demeurera présent tout au long du film: Santa Carla n'est pas une bonne place pour la cohérence de la norme familiale. Le discours s'attarde à dépeindre implicitement les implications de la problématique de l'ordre et du désordre, de la *normalité* et de l'*anormalité* chez la jeune génération. Les vampires forment un gang de motocyclistes de *glamour-punks*, les *Lost boys*. Ce sont des jeunes rebelles marginaux qui sèment le désordre dans la région s'opposant aux normes de la société. Ils vivent dans une ruine aménagée dans le plus pur style juvénile où l'on peut voir sur les murs des affiches et *posters* de toutes sortes, dont une photo très visible de Jim Morrison, figure légendaire de la tragédie idéaliste et poétique d'une jeunesse déroutée. Le film de Bigelow, *Near Dark* (1987), est également l'histoire de jeunes marginaux. Il met en scène une caravane de vampires nomades s'abreuvant la nuit du sang de proies rencontrées au gré de leurs pérégrinations. Ce film envoûtant présente aussi un discours, comme le montre Ken Gelder (1994, 103-107), sur les conflits de représentations dominantes de la jeunesse contemporaine. Une problématique que Hebdige avait d'ailleurs étudié dans son livre *Hiding in the light* (1988, 17-36) avec son concept de *fun and trouble*.

Deux autres films des années '90 ont marqué la représentation de la figure du vampire dans l'imaginaire populaire. Il s'agit de *Dracula* de Francis Ford Coppola (1992) et *Interview with a Vampire* de Neil Jordan. Le premier, adaptation fidèle du roman de Bram Stoker, est une sorte de *New age Love story* avec son sous-titre très significatif "*Love never dies*". Il présente un traitement de l'image digne de l'expressionnisme allemand alors que son histoire revient aux sources du romantisme victorien tout en intégrant certains épisodes, romancés toutefois, de la vie de Vlad Tepes. Le début est romanesque et

épique, Mina est présentée comme étant la réincarnation de la princesse Elisabeth. Le principal discours qui transparait est celui de l'amour impossible mais toujours présent, hantant l'esprit torturé du comte Dracula. Le vampire n'incarne plus systématiquement une figure d'épouvante, de l'autre innommable. Avec les films de Coppola et de Jordan, le vampire séduit bien plus qu'il ne terrifie. Le cinéma apporte aujourd'hui des éléments nouveaux et suggère d'autres façons de lire le mythe. Le personnage du vampire y est vu de plus en plus positivement. Tout est fait pour susciter une plus grande identification du spectateur. Le personnage du vampire est maintenant plus que jamais un double imaginaire qui dépasse le mythe. C'est dans cette image de lui-même que l'Homme a projeté ses aspirations et ses craintes. À ce sujet Edgar Morin affirme, dans son ouvrage sur *Le cinéma* (1958, 26), que c'est ce double, projection de l'individualité humaine, qui est devenu une image extérieure. C'est en quelque sorte l'ébauche fantastique de la construction de l'Homme par l'Homme, comme l'affirment Sartre ou Ponge au cœur de l'existentialisme. Le vampire, monstre originel devenu l'image d'un *moi* conquérant, à travers la littérature et le cinéma, est capable de transgresser les limites constitutives de l'Homme, les interdits sociaux, les tabous... Il n'incarne plus nécessairement (et uniquement) les sombres pulsions du *ça* freudien, tel qu'on le retrouvait au 19^e siècle, mais plutôt une sorte de *surmoi* que l'on admire et auquel on rêve de s'identifier.

C'est un peu comme le portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde. Le double permet de supporter le poids de l'existence humaine et d'aller au-delà. L'image (et par le fait même le cinéma) libère les ombres et les extériorise. La jeune génération, à la recherche de moyens d'expression et de figures emblématiques pouvant guider ses pas, est naturellement fascinée par des images aussi puissantes et surchargées de signes et de symbolismes que l'est le vampire. Les représentations de ce personnage illustrent bien actuellement ce que la jeunesse semble vivre. Il faut dire à ce sujet que l'art (et surtout le visuel) tend à l'imitation comme le précise Roger Caillois avec sa théorie du mimésis. Tour à tour la réalité s'enrichit par l'image et l'image s'enrichit par la réalité. C'est l'imagination qui met l'image en mouvement, comme le montre Malrieu (1967, 105), par la symbolisation en transcendant ce qui semble apparent. Les figures imaginaires en viennent donc à symboliser bien plus que la fiction qui semble les constituer. Pour les spectateurs que nous sommes, comme disait Flaubert, "il s'agit moins de voir les choses que de nous les représenter." C'est en quelque sorte, la figuration et la théâtralisation de concepts abstraits, comme l'amour, la mort à travers un discours plus concret. Comme l'affirme Morin (1958) en page 81 : "La kinesthésie du spectacle s'engouffre dans la cœnesthésie du spectateur, c'est-à-dire dans sa subjectivité, et entraîne les projections-identifications". Dans ce mouvement d'expression s'architecture un discours particulier où s'intègre le sujet. C'est ainsi que cette dynamique lacanienne de la projection-identification s'établit dans l'axe imaginaire/réalité. Le sujet projette ses affects à l'extérieur dans un phénomène de dédoublement. Il anthropomorphise et exprime ses états d'âme en leur donnant visages et masques sur la scène de la fiction. Cela permet, en principe, de mieux se

connaître, se comprendre et de se dépasser. Se fuir pour mieux se retrouver.

Avec l'identification, l'individu incorpore les figures et les signes qu'il préfère dans son discours et l'intègre affectivement. Cependant, certains peuvent aller jusqu'à s'oublier, s'aliéner dans un personnage fictif, présentant presque les mêmes symptômes que la possession. Edgar Morin (1972) dans son livre sur *Les Stars* nous dépeint justement dans toutes ses ramifications démesurées le monde de la liturgie stellaire. Plusieurs jeunes *fans* vouent une dévotion incroyable à leurs héros et héroïnes cinématographiques. Nombre de ces stars sont plus qu'objet d'admiration, elles sont également le sujet d'un culte. Des tribus de fidèles se lancent dans la collection de fétiches de toutes sortes à l'effigie de leur idole. Leur culte se nourrit de revues spécialisées, de souvenirs de toutes sortes et de photos. Ces dernières, présentifications fétichistes universelles de l'époque post-moderne, sont devenues les ersatz de la présence réelle du héros. Ce sont des supports *mystiques* à l'identification. Incarnation archétypique de l'univers romanesque, le vampire se retrouve un peu partout, sous formes métaphoriques, allégoriques ou iconiques dans les *fanzines* et autres expressivités du discours néo-gothique. On le retrouve même à travers les médias de la culture populaire, dans la publicité et la bande dessinée par exemple. Norrine Dresser (1989), dans son livre *American Vampires*, présente les résultats d'un questionnaire où sur 574 jeunes répondants, 49% affirment avoir connu le personnage du vampire par le biais de la télévision (Dresser, 1989, 80). Pour cette étude nous avons également fait notre enquête en 1995 avec un corpus de plus d'une trentaine de jeunes cégépiens¹³⁰. La majorité avait connu pour la première fois le vampire par la télévision et le grand-écran. Peu connaissaient les grands classiques du genre en littérature. Il en ressort que dans une culture visuelle comme la nôtre, c'est par l'image que le vampire s'est le mieux fait connaître. C'est une figure qui vend bien car elle est devenue un *lieu commun* de la culture populaire. Si le mythe du vampire s'incarne si bien dans la réalité, c'est qu'il est un produit de celle-ci. Ces créatures oniriques se nourrissent de notre réalité et nous vivons de leur imaginaire. Nombre de compagnies l'ont compris et utilisent le vampire pour promouvoir leurs produits, comme par exemple *Smirnoff Vodka* ou encore la gomme *Freedent*¹³¹. Dans les années '70, Gillette Toiletries inc. présentait la publicité "*Dracula and the dry look*" avec le célèbre comte bien rasé. Le *fan* peut ainsi se procurer du vin *Dracula*, des bonbons¹³², des *pins*, des céréales *Chocula*, des jeux de rôle... et même du vin¹³³. Il peut également adhérer à un des nombreux *fan club*, regarder des émissions de télévision mettant en scène des vampires ou autres créatures fantastiques dans des décors gothiques comme avec *The Munsters*, *The Addams Family*, *Dark Shadows* ou encore *Forever Knight*. Même les enfants ont droit à leur vampire avec le Count Dracula de l'émission américaine *Sesam Street*. Avec le père Noël, le monstre de Frankenstein et le diable, le vampire est un des personnages

¹³⁰ Voir l'extrait du sondage en annexe I.

¹³¹ Voir image 2 en annexe II.

¹³² Count Crunch, Vampbit et Creepy Coffin par exemple.

¹³³ Voir image 3 en annexe II.

imaginaires les plus importants de notre culture populaire occidentale. Comme l'affirme Norrine Dresser: "(...) Dracula has become an American icon. He is as ubiquitous as the Big Mac" (Dresser, 1989, 119).

C'est au moment de l'indétermination psychologique et sociologique de l'adolescent, là où la personnalité se cherche, que cet imaginaire devient important. Par une action polymorphe, la catharsis et le mimésis, le personnage imaginaire permet, pour certains qui s'y identifient, de s'affirmer, de se réaliser. C'est la problématique de la personnalité humaine qui est affectée par le processus d'identification à des modèles canoniques tel que le vampire. Comme l'affirme Edgar Morin à ce sujet: "Chacun a sa personnalité mais chacun vit le mythe de sa personnalité." Cette dernière "(...) naît aussi bien de l'imitation que de la création." (1972, 127) Comme le masque du théâtre antique, les figures imaginaires que nous intégrons à notre personnalité nous permettent de nous exprimer. Elles participent à une construction positive lorsqu'elles entrent en jeu dans une dialectique entre l'imaginaire et la réalité. Autrement, et surtout dans une culture de l'image, ces identifications à des figures irréelles peuvent mener à la *psychose*. Il faut toutefois préciser qu'il n'y a qu'une infime quantité de jeunes qui vont s'identifier totalement au vampire. Dès tragédies comme à Eutis¹³⁴ en Floride sont des cas isolés et rares. Tous les fans ne sont pas des *vampires de Dusseldorf*... On retrouve toutefois une religion du vampirisme, le *Temple of the Vampire*, une église officielle installée aux États-Unis depuis 1989, avec sa bible et son credo. Il y a également, comme le présentent Norrine Dresser et des livres à sensations comme *Vampire among us* de Rosemary Ellen Guiley et *Bloodlust : Conversations with real vampires* de Carol Page, une minorité de jeunes qui s'identifient fortement au personnage du vampire allant jusqu'à pratiquer l'échange de sang et à dormir dans un cercueil... Cependant, la majorité des *fans* vont plutôt participer à des conventions, des bals ou encore d'autres événements comme par exemple le *Dark Shadows Festivals*. Également très populaire depuis la fin des années '80, les rassemblements annuels du *Vampire Lestat Fan Club*¹³⁵ qui réunissent maintenant des milliers de personnes chaque fois. De nombreux fans se costumant comme les personnages des divers romans d'Anne Rice. Ils partagent leur passion et leur intérêt pour des figures devenues communes dans la culture populaire fantastique comme par exemple Lestat, Armand...

14.1.6 La littérature moderne - Dans la littérature moderne, c'est à partir de 1937, avec la nouvelle « I the Vampire » de Henry Kuttner, que le vampire s'exprime de lui-même. Mais c'est en fait à partir des années '70, avec Anne Rice, qu'il devient systématiquement une voix narrative ainsi qu'une figure emblématique importante. De nouveaux horizons et espaces discursifs s'ouvrent alors au personnage légendaire. Comme le montre Berthelot (1997) et Hamon (1977), il devient plus que jamais

¹³⁴ Voir l'article du journal américain "The Orlando Sentinel" du dimanche 8 décembre 1996 de Lesley Clark.

¹³⁵ Voir à ce sujet Marcu, J., In the shadow of the vampire : Reflections from the world of Anne Rice, Thunder's Mouth Press, New York, 1997. Voir image 4 en annexe II pour l'exemple d'un fan costumé en vampire ricien Lestat.

actant, signe linguistique d'un modèle actantiel au cœur d'un discours littéraire. Rice écrit son premier roman *Interview with the vampire* en 1976. Dans celui-ci on retrouve les confidences d'un jeune vampire romantique qui participe à l'entrevue d'un journaliste. Il nous révèle ses angoisses métaphysiques et existentielles et nous raconte son parcours par delà le monde dans l'espoir de rencontrer l'un de ses semblables et d'apprivoiser son immortalité. Le vampire nous devient plus familier car il s'ouvre à nous. Ce changement de point de vue, qui réhabilite celui qui n'était souvent jusqu'à présent qu'un monstre ou un étranger-muet, se retrouve dans d'autres romans tels "Sabella or the Blood Stone" (1980) de Tanith Lee, "The journal of Edwin Underhill" (1981) de Peter Tonkin et "Sunglass after dark" (1989) de Nancy A. Collins. Pour permettre aux vampires de s'exprimer, tel que le montre Marigny¹³⁶, les auteurs contemporains ont recours à divers procédés littéraire, comme par exemple, le récit autobiographique sous la forme d'un journal intime, la forme dialoguée ou encore le récit à la troisième personne conçu du point de vue de la créature vampirique... Ces textes contemporains mettent en scène des vampires à la psychologie complexe et torturée devant affronter un destin tragique, dans la douleur et la souffrance, entre le besoin de survivre et le sentiment de culpabilité. On retrouve même à l'occasion des réflexions sur la condition humaine et sur le concept de *normalité* comme dans la nouvelle de Richard Matheson, *I am legend*. Maintenant les vampires se rassemblent, comme les humains, en communauté. Ils sont socialisés et représentent le plus souvent la marginalité de la société contemporaine. Dans *Interview with a vampire*, chroniques de séduction édifiées sur la douleur, on remarque que transparaît un discours philosophique et manichéen où une profonde sensualité est servie par un langage fleuri et ardent. Anne Rice s'enivre dans ses écrits du sens de la liberté de Jack Kerouac, du goût pour l'expérience direct d'Hemingway et des questionnements philosophiques des existentialistes français. D'ailleurs, on peut lire les interrogations de l'auteur à travers ceux des vampires dans *Interview with a vampire* : "(...) parce que, si Dieu n'existe pas, cette vie... chaque seconde de cette vie... c'est notre seule richesse." (1994, 314) Le personnage du jeune journaliste rétorque d'ailleurs à Louis, un des vampires : "Vous me parlez de passion, vous me parlez de désir ! Vous me parlez de choses que des millions d'entre nous ne goûteront jamais" (1994, 317) C'est l'idéal humain qui est ici en jeu ; une certaine persistance romantique de la fascination vampirique, créature qui semble donner accès à un univers plus riche et plus *vivant*. Le vampire est un médium attractif et commode pour traduire le cheminement initiatique de l'être humain et permettre à n'importe quel lecteur de s'identifier à lui.

Ayant accédé à la parole, étant capable d'aimer et de souffrir, ce *néo-vampire* selon Thierry Jandrok¹³⁷, devient le lieu commun, l'espace discursif d'un débat sur l'existentialisme humain. Il est

¹³⁶ Marigny, J., 'Je' est Vampire, ou : La méramorphose du lecteur, in Sous la direction de Barbara Sadoul : « Visages du vampire », p.100.

¹³⁷ Jandrok, T., Les vampires dans le romanesque ou la terreur organisée, in Phénix, trimestriel, n|39 (décembre 1995), Éditions LeFrancq SA, Bruxelles, p.133.

plus que jamais un personnage conceptuel, au sens strict que Deleuze¹³⁸ lui-même donne à ce terme. Le vampire comme personnage conceptuel ? Oui, car il n'est pas objet mais territoire. Il n'a pas d'objet mais un territoire. Il vit sans être vivant, il meurt sans être mort. Simplement, il insiste et persiste dans un *topoi* qui lui est propre. Tout le drame se joue dans cet espace imaginaire qui s'est actualisé à travers cette nouvelle génération de littérature fantastique. Ce territoire permet à Anne Rice de nous présenter la problématique humaine à travers un récit fictif. Dans *Interview with a vampire*, le personnage de Louis est un être torturé par la problématique existentielle. Ayant tout perdu, ses parents et son frère, il est désillusionné face à la foi catholique. C'est au moment où il a perdu tout espoir que le vampire Lestat lui offre l'occasion d'être immortel. En fait, bien plus que cela. Ce désillusionnement traumatique en la nature humaine amène Louis à s'ouvrir à une autre perspective. En d'autres termes, sa croyance subséquente dans le vampirisme est une sorte d'alternative séculaire et moderne remplaçant la perte de la foi catholique. Parce que Louis n'a pas de cadre rigide, il est "(...) then, both less than catholic - and more than catholic." (1994, 111) C'est pour cela qu'il est capable de croire en rien et, par la suite, de croire en n'importe quoi, même l'incroyable vampirisme. Comme il dit au vampire Armand un peu plus tard dans le roman après être devenu lui-même une créature de la nuit :

"(...) et vous me demandez comment je peux croire qu'il est possible de trouver une signification au surnaturel ! Je vous le dis, après avoir vu ce que je suis devenu, je suis bien capable de croire en n'importe quoi ! Pas vous ? Et, dans ces conditions, je peux également accepter la plus fantastique de toutes les vérités : que tout cela n'ait aucun sens !" (1994, 317)

Le roman d'Anne Rice joue ainsi avec la dialectique illusion/désillusion, croyance/incroyance. Pour trouver la vérité à propos de sa nouvelle existence, et se libérer de l'angoisse, Louis se lance dans une quête philosophique à travers le monde. Il réalise toutefois qu'il n'y a pas de vérité a priori, de réalité première à l'origine de cette nouvelle existence. L'œuvre d'Anne Rice est fortement influencé de la pensée des philosophes existentialistes. On le remarque plus d'une fois dans la quête de sens qu'effectue Louis dans *Interview with a vampire*. Comme dans la pensée de Sartre (1996), le vampire se rend compte que l'existence précède l'essence et qu'il ne peut se construire une identité et se réaliser que par l'action. Dans plusieurs scènes, comme celles du Théâtre des vampires ou du spectacle rock de Lestat, les spectateurs sont hypnotisés par la performance et en viennent à ressentir leur être par l'action. Faire et être sont une même chose et la réalité du vampire semble se retrouver précisément dans cette convergence particulière. Cette créature n'est pas vivante et encore moins morte. Elle persiste dans l'action. À la manière de Heidegger, on peut dire que son *Dasein* (être-là) est ontologique. Dans son être, il y va de son être même. Et par conséquent son essence, même immortel, ne réside que dans son existence. La vie éternelle pose d'ailleurs un autre problème au vampire : comment accepter de vivre des siècles lorsque l'on voit les autres mourir autour de soi et que l'on se retrouve seul à vivre à

¹³⁸Voir Deleuze, G.. L'Image-mouvement: Cinéma I, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993.

jamais incompris ? Le vampire Armand exprime très bien ce questionnement :

"Combien pensez-vous qu'il y ait de vampires qui aient la trempe nécessaire pour affronter l'éternité ? Pour commencer, ils ont de l'immortalité les notions les plus sinistres. Car, en devenant immortels, ils voudraient que tout ce qui a été l'accompagnement de leur vie devienne immuable et incorruptible comme ils le sont eux-mêmes" (Rice, 1994, 373)

Ce qui est justement tragique chez le personnage du vampire c'est que, comme le juif errant, il demeure toujours lui-même alors que tout change autour de lui. On pourrait dire la même chose de l'angoisse de *l'être-dans-le-monde* de l'existentialisme de Heidegger. Ce qui apparaît comme une panacée devient une lourde servitude. Sans aucun sens la vie devient insoutenable :

"L'immortalité devient une peine de prison que l'on purge dans une maison de fous peuplée de figures et de formes totalement inintelligibles et sans valeur. Un soir, le vampire en se levant se rend compte que ce qu'il a craint, pendant des dizaines d'années peut-être est arrivé : Il se rend compte tout simplement qu'à aucun prix il ne veut vivre davantage." (Rice, 1994, 374)

Le dénouement de son premier roman *Interview with a vampire* nous présente le vampire comme une créature tragique qui ne peut connaître le bonheur et cela malgré les pouvoirs surnaturels dont il est censé jouir. Il semble qu'Anne Rice ait changé de perspective à ce sujet entre le premier et le second volet de ses chroniques. Dans *The vampire Lestat* (1985), le héros éponyme communique au lecteur son enthousiasme et son envie de vivre à tout prix. Le personnage Lestat, athée shakespearien et homme d'action cynique, est porté par l'idéal particulier de libérer l'Homme de la divinité chimérique. Il s'institue Rock Star et se lance dans la quête du pouvoir pour sauver le monde. Cette quête de salut, entre illusion et désillusion, nous amène à prendre conscience de notre condition humaine. Par sa démesure, brisant les limites, le vampire rejoint la mesure imaginaire humaine. En d'autres termes, cette créature fantastique, en transgressant les limites humaines, illustre bien par le fait même le rôle de l'imagination chez l'Homme : transcender la réalité. Comme l'Homme pour Sartre, le vampire d'Anne Rice est condamné à être libre, à se construire lui-même sa transcendance, ses propres valeurs et son sens. Il n'est plus, tel qu'on le retrouvait au 19^e siècle, prisonnier d'une pensée profondément manichéenne. Il est maintenant dans un contexte particulier où les notions de bien et de mal sont relativisées, et où le prédateur n'est pas nécessairement celui que l'on pense. Marigny affirme à juste titre que « dans un tel contexte, le vampire n'est plus l'image de l'autre, il est devenu notre propre reflet. »¹³⁹ Par des changements des régimes de représentation, comme dirait Durand, le mythe s'est

¹³⁹ Marigny, J., 'Je' est Vampire, ou : La métamorphose du lecteur », in Sous la direction de Barbara Sadoul : « Visages du Vampire . », p.112.

actualisé. Il est maintenant la *monstration*¹⁴⁰ des appréhensions, des angoisses et des espérances les plus profondes d'une génération urbanisée.

Ce n'est pas étonnant que les *Chroniques des vampires*, avec les personnages extraordinaires de Lestat et de Louis, soient tant populaires chez les jeunes. L'œuvre d'Anne Rice fascine par deux axes importants : le passionnel et l'existentiel. L'angoisse que ressent Louis est similaire à celle que vivent nombre de jeunes, dans leur processus d'élaboration identitaire, face à une déréliction trop souvent omniprésente. Ils se retrouvent d'autant plus dans les personnages riciens que les décors mis en scènes sont les leurs. Fresques urbaines de la vie quotidienne occidentale où aspirations et angoisses se retrouvent dans des lieux communs de la jeunesse comme par exemple, les spectacles rocks... Ainsi par l'action particulière des protagonistes dans des décors familiers, le lecteur se sent très facilement interpellé. La distance tombe entre sujet et objet comme dirait Tzvetan Todorov¹⁴¹. Il s'identifie facilement aux héros et transcende souvent le domaine littéraire, la dimension papier, pour donner vie aux fantasmes de son imagination. De là naît les *fan club* et autres événements qui permettent d'aller au delà de l'écrit dans un *mouvement* tout à la fois festif et rituel.

Par conséquent, le vampire - portrait figuratif comme tant d'autres héros de la condition moderne de la jeunesse - est devenu par sa description, sa narration et son dialogue, un lieu commun où peut s'élaborer un discours contre-culturel. Ce dernier - qui transcende l'imaginaire pour laisser ainsi parler le réel - icônise très bien, par ses nombreux aspects discursifs, le discours néo-gothique. Il n'est toutefois pas la seule icône qui illustre bien la situation particulière de la *génération Nintendo*. Le jeune est devenu iconophile. Son discours est de plus en plus imagé, surtout en ce qui concerne *éros* et *thanatos*. Il s'enrichit de diverses icônes, signes et symboles. D'ailleurs tel que le montrent Astic et Bozzetto¹⁴², les romans contemporains de vampires font de nombreuses références à la culture cinématographique. Le mouvement néo-gothique, en dialectique avec la culture populaire, n'échappe pas à cette tendance. Il est très imagé, utilisant un florilège d'icônes, de signes et de symboles dans son esthétisme visuel particulier.

15.0 La musique néo-gothique - La musique constitue toutefois également un élément important du mouvement néo-gothique. On sait que le rock est la musique de la jeunesse. Rapide, rythmée et possédant le plus souvent un message concernant directement les préoccupations des jeunes. Depuis les années '50 la musique populaire et la jeunesse comme groupe social se sont complètement intégrées, donnant naissance entre autre au rock'n'roll et aux teddy boys, au punk-rock et aux punks, et

¹⁴⁰ Astic, G. et Bozzetto, R., La modernité du vampire : Les années 1980-1990, in Sous la direction de Barbara Sadoul : « Visages du Vampire », p.118.

¹⁴¹ Todorov, T., Introduction à la littérature fantastique, Éditions Du Seuil, Paris, 1970.

¹⁴² Astic, G. et Bozzetto, R., La modernité du vampire : Les années 1980-1990, in Sous la direction de Barbara Sadoul : « Visages du Vampire », p.136.

au gothic-rock et au mouvement néo-gothique. Les jeunes qui entrent en contact pour la première fois avec ce dernier le font principalement à travers la musique. Elle est un bon moyen de diffuser rapidement une idée, un courant, surtout parmi la jeunesse. Plusieurs répondants de notre corpus mentionnent d'ailleurs des références musicales comme amorce de leur intérêt pour le mouvement néo-gothique. En fait, plus de deux tiers. L'un d'eux affirme "(...) c'est le groupe Bauhaus qui m'a accroché" (M, 17 ans, Montréal), un autre :

"(...) un de mes amis a commencé à me faire écouter de la musique, un groupe qui s'appelait Skinny Puppy. C'est à travers la musique que j'ai découvert le gothique" (M, 18 ans, Montréal)

Une jeune fille raconte à cet effet :

"J'ai découvert The Cure à douze ans. Mon père a toujours été super gros ouvert pour la musique et tout ça. Il m'a fait entendre The Cure. (...)
Je suis devenue une grosse fan" (F, 17 ans, Montréal)

Même les plus âgés affirment être entrés en contact avec le mouvement néo-gothique par l'entremise de la musique :

"Je suis entré en contact un peu plus tard avec le milieu gothique quand j'ai découvert le groupe Field Of Nephilim. Il y avait le vidéo *Moonchild* d'eux qui m'avait frappé à l'émission New Music Plus. La musique était prenante." (M, 24 ans, Montréal)

La musique populaire est un moyen d'expression de la jeunesse. Elle permet aux groupes de jeunes de se définir. Ces différents styles particuliers - punk-rock, ska, house, rap, heavy-métal, gothic-rock - reflètent les tendances des jeunes. Roland Barthes a souligné à cet égard qu'un style de musique sera davantage connu et partagé s'il :

"(...) correspond bien à la demande d'une culture moyenne; (...) pourvu que cet art, cette musique soient clairs, qu'ils "traduisent" une émotion et représentent un signifié (...) : art qui vaccine la jouissance (en la réduisant à une émotion connue, codée) (...)" (1982, 241)

Cette structure codée sera élaborée selon une orientation précise, prenant en compte dualisme et dialectique. D'une part, le style provient ainsi d'une distinction entre les générations et entre les courants musicaux contemporains de la jeunesse. Par exemple, entre la musique des parents et celle des jeunes, entre le rock'n'roll des années '50 et le punk rock des années '70, deux contextes socio-culturels bien différents. Également, le style permet de distinguer deux courants musicaux contemporains de la jeunesse. Souvent un courant naît d'un schisme ou d'une opposition face à un autre. Il agit ainsi comme un discours contre-culturel. Par exemple, le courant heavy-métal aux valeurs mâles violentes et

sombres opposé au courant disco-glam des paillettes colorées issu de la *culture gai*. D'autre part, le style musical provient d'une dialectique. Il se construit à partir d'influences diverses issues de courants similaires, partageant plus ou moins le même discours.

Il est ainsi souvent difficile de définir concrètement un style musical, ce dernier étant formé de multiples influences, aux origines souvent amphiboles. Le *gothic-rock* est un style musical complexe et aux ramifications touffues. Il est ardu de s'entendre sur l'étiquette; c'est le problème de la classification. Nombre de groupes de musique affirment que leur art est complètement original :

"I think the music we're doing now is completely original, and i think that's what i'm most proud of. We probably hit it off so well with the gothic audience in particular because they're more open to artistic, passionate music. (...) We're in no way gothic, in the sense of following all the trappings of the present - day goth bands -- we're far too melodic and classical. But i can see why the gothic audience would follow us."¹⁴³

D'autres n'ont pas peur d'utiliser l'étiquette *gothique* pour définir leur style musical particulier:

"We wish to make gothic as accessible as possible. We write music for the dance floor and not self-indulgent glorification of serial killers or romanticize about vampires"¹⁴⁴

Ou encore certains se prononcent sur la nouvelle tendance de plusieurs groupes des années '90:

"We're starting to see more and more bands form under the gothic banner. That's a definite sign that the scene is getting more healthy. For a long time, new bands were terrified at the prospect of being tagged gothic. They may have wanted to be dark and mysterious, but shied away from that label at all costs. The club situations has also improved recently. There are more clubs now that have exclusively goth nights -- something we haven't seen in years..."¹⁴⁵

Il faut préciser que les critiques de musique ainsi que les compagnies de distribution ont tendance à classer pour aider les auditeurs à mieux conceptualiser le style particulier des multiples groupes. De plus, cette classification aide également les marchands à mieux cibler leur clientèle. Il faut ajouter, en effet, que la jeunesse est devenue, depuis les années '50, un marché de consommation important. En musique comme au cinéma, les *fan clubs*, revues spécialisées, vêtements et t-shirts de l'idole sont devenus les incontournables des jeunes *fans* qui désire, comme l'affirme Morin (1972, 121-134), se rapprocher de leur star, se nourrir de rêves.

¹⁴³Extrait tiré d'une entrevue avec Johnny Indovina du groupe Human Drama, dans la revue Propaganda issue #21 du printemps 1994, écrit par Yon Von Faust et Eric Fisher.

¹⁴⁴ Extrait tiré d'une entrevue avec Port King du groupe Rosetta Stone dans la revue Propaganda issue #19 de l'automne 1992, écrit par Patrick Cusack.

¹⁴⁵Extrait d'une entrevue avec Vlad du groupe Nosferatu, dans Propaganda issue #19 de l'automne 1992, écrit par Michelle Duncan.

C'est ainsi que les jeunes vont se créer un sentiment d'appartenance qu'ils vont partager entre eux. L'intérêt pour un style musical permet de se distinguer des autres et de partager un même discours avec ceux qui ont une passion commune.

Un des bons exemples de la musique aidant à définir l'identité d'un groupe est celui que rapporte Colin Fletcher en ce qui concerne la venue du rock'n'roll à Liverpool et les transformations que ce style amena dans le paysage urbain des jeunes de cette époque :

"This thumping sound made the clubs relatively complete as the new adolescent world, a whole new source of status within them selves. Adolescents had a music, a number of dances, a 'place of their own' "¹⁴⁶

Le mouvement néo-gothique a également ses lieux communs où se rencontrent les jeunes qui ont un intérêt semblable dans ce type de musique. À Montréal, pour cette étude, nous avons arpenté plusieurs bars et soirées néo-gothiques pendant au moins quatre ans. Certains étaient spécialement dédiés à ce style musical ou encore à des courants connexes. On pense, par exemple, au Vampire Lounge, au Ezra, au Purple Haze et au Sphinx. D'autres endroits, comme le Pharaoh's Tomb, le Loft, le Backstreet, le Barzan, le club Oxygen, le Studio ont eu (ou ont encore) leurs soirées *gothiques*. À Boston, les deux bars que nous avons visité ayant de telles soirées furent le ManRay et le Rira. Il faut toutefois préciser, comme on l'a mentionné précédemment, que la musique gothique est constituée de multiples influences. Le plus souvent, les *djs* de ces soirées font jouer tout un florilège de styles musicaux complémentaires : *gothic-rock, industrial, dark wave, folk gothic, techno-industrial...*

15.1 La musique comme moyen d'expression - Ces bars sont des lieux urbains de socialisation, au nom souvent allusif, où la musique sert de toile de fond à des échanges sociaux. Cependant, elle est également un moyen d'expression. Dans toutes ses ramifications, la musique alternative permet d'exprimer ce qu'une partie des jeunes marginaux vivent ou rêvent. L'expression artistique, qui plus est l'art musical, rend possible la communication. Une expressivité qui s'attache surtout à communiquer des sentiments. La musique n'est cependant pas une langue à part entière. Elle n'a pas un sens univoque. Comme l'affirme Claude Levi-Strauss, la musique "c'est un langage moins le sens" (1973, 30). Elle est néanmoins "communication réelle et échange selon la personnalité de chaque auditeur,(d'une) série illimitée de contenus significatifs différents"¹⁴⁷ Ce pseudo-langage¹⁴⁸, comme le montre Anne-Marie Green (1993, 189), use de sons que la langue ne se sert pas et n'a pas une forme

¹⁴⁶ cité par Simon Frith en p.47 in Frith, S., The sociology of rock, Constable Editions, London and New York, 1978.

¹⁴⁷ Levi-Strauss, C., Le cru et le cuit, Plon, Paris, 1964, p.30.

¹⁴⁸ Ou langage indirect ou allusif comme disait Merleau-Ponty. Voir à ce sujet Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception. Gallimard, NRF, 1945.

linguistique précise. La musique, faite de communication immédiate, est bien plus un complexe d'affects. Julia Kristeva affirme à ce sujet qu'elle est une combinatoire d'éléments différentiels que le destinataire entend comme un message sentimental et émotif. Selon cette auteure, "la musique nous amène (...) à la limite du système du signe." (1981, 306) Elle nous autorise toutefois à utiliser la sémiologie pour étudier sa forme. Mais alors, la musique doit être considérée comme un fait polysémique. Ainsi tout comme le compositeur ou même l'interprète, l'auditeur "(...) est lui aussi impliqué dans la production du sens de l'œuvre : pas plus que l'interprète n'était objectif, il n'est passif. Par son écoute, l'auditeur, co-auteur dans le jeu de l'énoncé musical, (re)compose l'œuvre, la (re)constitue. Il lui donne un sens." (Escal, 1984, 6) C'est pour cette raison que nous avons également ajouté à notre corpus les réactions des répondants en matière de musique. À la question : « Quel type de musique écoutez-vous et pourquoi? », voici quelques réponses :

"(...) tout cela est venu me chercher parce que ça vibrait beaucoup et que ça me permettait de m'exprimer sur un plancher de danse comme bon me semblait. (...) le techno, l'industriel, le gothique et tout ce qui sonne barbare, bizarre, sexy, dark, fascinant, envoûtant et quoi encore..."
(F, 35 ans, Montréal)

Une autre ajoute dans le même sens :

"J'aime beaucoup l'industriel, l'alternatif, le gothique. C'est ce qui vient me chercher. C'est ce sur quoi j'ai le plus envie de danser. Ça vient me chercher à cause du rythme" (F, 24 ans, Montréal)

Les émotions à fleur de peau de ce type de musique sont très importantes dans le pourquoi de l'intérêt que ces jeunes portent à ce courant musical. L'un d'eux affirme à ce sujet :

"J'aime le techno-industriel, le gothique (...) pour l'atmosphère souvent sinistre qui s'en dégage. (...) pour l'énergie brutale qu'on peut y puiser." (M, 22 ans, Montréal)

Le méta-discours de nombre de jeunes de notre corpus au sujet de leur musique se réfère très souvent à un sentiment presque noétique :

"Des choses qui permettent des envolées très planantes dans d'autres sphères éthériques. Tout ce qui permet d'aller dans un autre monde, de m'évader." (F, 24 ans, Montréal)

Ou encore dans le même ordre d'idée :

"C'est comme un requiem. C'est majestueux, grave et sombre. C'est profond. (...)
C'est quelque chose d'autre" (M, 25 ans, Montréal)

15.2 La dimension émotionnelle - Cela implique fortement qu'il y a une dimension émotionnelle à prendre en compte. Tout simplement, comme dit Schafer, parce qu' " (...) un fait sonore est symbolique lorsqu'il provoque en nous des émotions ou des pensées autres que celles créées par son action mécanique ou sa fonction de signal, lorsqu'en lui un noumène, une réverbération, porte au plus profond de la psyché."¹⁴⁹ La fonction symbolique ou "efficacité symbolique"¹⁵⁰ de la musique, "vient (...) s'engrener directement sur la sensibilité, (et) se trouve donc investie d'une fonction supérieure." comme le montre Lévi-Strauss (1973, 587). Elle permet aux auditeurs de se sentir des êtres sensibles et amène des associations d'idées tel que l'affirme Attali (1977, 7). Elle excède le sémiotique (Escal, 1979, 30) et, par une sorte de sublimation sous jacente à la conscience (Green, 1993, 205), elle introduit le rêve et l'imaginaire¹⁵¹. C'est-à-dire que la signification est considérée comme transcendante ou extérieure à la séquence musicale et non comme lui étant immanente. Par la rythmique, la mesure, la poétique de la musique, l'auditeur se sent transporté dans son univers intérieur. Le sens, tel que le présente Raymond Court (1976, 293), est happé à même le sensible entre les sons, la métrique ou les mots par un mouvement de l'imagination. D'ailleurs, selon l'analyse de notre corpus, la grande majorité des jeunes discutent de leur musique en termes d'impressions subjectives en utilisant un florilège d'adjectifs et de superlatifs. Peu font référence à la compréhension objectives des paroles. Ce n'est pas tant la signification exacte du verbe qui importe que son impact sur l'auditeur. La musique particulière du néo-gothique est ainsi perçue à travers sa forme. Plus des deux tiers des répondants décrivent ce courant musical en utilisant les adjectifs "majestueux", "grandiose", "profond"... Cet art esthétique du sentiment, selon la pensée hégélienne, suggère même des images. Ainsi certains répondants affirment clairement à cet effet :

"J'aime cette musique pour les images mentales qu'elle évoque et génère en moi lorsque je les écoute" (M, 22 ans, Montréal)

Un autre encore utilise le répertoire imagé de l'architecture naturelle ou artificielle:

"C'est une musique grandiose comme les cathédrales. Comme des paysages et des atmosphères sombres et imposants." (F, 20 ans, Montréal)

Ou même des caractéristiques propres à la perception visuelle:

"C'est *dark*, intense. Une musique qui ressemble à quelque chose de sombre, de noir." (M, 21 ans, Montréal)

¹⁴⁹Schafer, M., *Le paysage sonore*, Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, p.243.

¹⁵⁰Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1971.

¹⁵¹Lefebvre, H., *Musique et sémiologie*, *Musique en jeu*, numéro 2, Le Seuil, Paris, 1971, p.58.

15.3 La musique et l'imagination - Cette musique, langage symbolique par excellence, est vécue à travers des émotions intenses. Le jeune mélomane est également interprète de la rêverie musicale. Pour parler comme Heidegger, ce qui caractérise d'ailleurs "l'étant" humain c'est sa transcendance, soit la capacité qu'il possède de se dépasser hors de soi, et en soi, vers quelque chose qui lui fait face. D'où la grande importance de l'imagination à ce niveau chez le jeune auditeur. Hegel note à ce sujet que la musique "(...) révèle l'intériorité comme telle et l'impression subjective."¹⁵² Elle ne consiste pas à reproduire des objets réels mais à faire résonner "(...) le moi le plus intime, la subjectivité la plus profonde."¹⁵³ À travers la musique, en se servant de l'imagination, le jeune retrouve son intériorité subjective. Selon l'expression de Michel Foucault, l'imagination qui entre ici en jeu n'est pas "(...) un mode de l'irréalité, mais bien un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives"¹⁵⁴, soit les mouvements fondamentaux de l'âme humaine. Certes, comme le dit Sartre (1940, 245), elle se donne comme un perpétuel ailleurs mais elle n'est pas totalement hors du réel, hors de l'existence. Elle est essentielle dans le rapport à l'œuvre esthétique. Dans une articulation complexe, au-delà de la dénotation purement musicale, la connotation est issue de l'imagination actualisée de l'auditeur. Comme le fait remarquer à juste titre Raymond Court (1976, 112), le symbole est avant tout un déplacement vers un sens second implicite à partir d'un sens premier - la plupart du temps objectif - dans l'élan de l'imagination que Kant nommait créatrice. Cet élan de l'imagination symbolique est tout autre chose qu'une fuite hors du réel. Il suppose une idéalisation, sublimation ou exaltation d'une réalité bien concrète. À ce propos dans notre corpus nous avons remarqué une tendance très marquée à utiliser des verbes évoquant des mouvements dans l'espace - des dépassements de soi pour mieux revenir à soi - dans les descriptions des impressions ressenties à l'écoute de la musique du mouvement néo-gothique. Certains répondants affirment ainsi qu'ils se sentent "(...) planer dans une envolée" (F, 24 ans, Montréal) ou que ce type de musique leur permet de "(...) plonger dans une sorte de transe" (M, 22 ans, Montréal), de "se défouler" (F, 28 ans, Montréal). Plusieurs ajoutent que la musique leur permet de mieux exprimer leur vécu émotif et que par conséquent elle les aide à le vivre au quotidien. L'une nous disait qu'elle ne pourrait pas vivre sans musique car "C'est un moyen tellement simple de transformer le quotidien en quelque chose d'un peu magique" (F, 35 ans, Montréal). La musique est une mise en fête totale de l'intérieur, entre la fonction poétique et la fonction discursive, au niveau précisément que Jakobson nommait procès métaphorique. Une métaphore que le jeune peut utiliser pour se représenter et transcender son vécu:

Entre l'œuvre de l'artiste et l'auditeur, il y a tout un processus d'interprétation du symbolisme musical, à travers l'imagination, qui permet au jeune mélomane de vivre ses arabesques émotionnelles. Des émotions qui proviennent de son vécu quotidien et qu'il *pense* retrouver à tort ou à raison, par

¹⁵² Hegel, Esthétique III. IV. p.8.

¹⁵³ II, p.297, *ibid.*

¹⁵⁴ Foucault, M., Introduction au rêve et à l'existence de Binswanger, Desclée de Brouwer, 1954, p.116.

l'analogie, dans les pièces musicales. Dans *L'homme nu* (1973, 580), Lévi-Strauss affirme à ce sujet que la musique s'accommode de la série illimitée de charges sémantiques dont les auditeurs successifs se plaisent à l'investir. Le jeune donne donc sens à la musique qu'il écoute par rapport à la réalité qu'il vit. Il sentira qu'un type de musique lui *parle* plus qu'un autre. C'est lorsqu'il sent qu'une telle forme esthétique vient le chercher, qu'elle est à la réception beaucoup plus *lisible*¹⁵⁵, qu'il comprend sa complexité et sa finesse intrinsèque grâce à une disposition propice au déchiffrement du symbolisme. Cette disposition s'effectue en fonction d'une certaine codification symbolique qu'il reconnaît. Jacques Attali a suggéré d'ailleurs qu'une correspondance pourrait exister entre certaines musiques et l'ordre social. L'esthétisme musical c'est en quelque sorte un miroir de la société. À la suite de Schopenhauer, sans tomber dans la métaphysique naturaliste, on pourrait ajouter également que les individus sont les premiers véhicules de la musique en ce sens que c'est à leur niveau que vibrent les émotions que l'on retrouvera concrétisé dans des fresques musicales partagées. Ainsi lorsqu'un type de musique naît, lorsqu'il trouve une collectivité d'auditeurs, c'est qu'il reflète bien ce qu'une partie de la société vit au quotidien. À cet effet, il est bon d'essayer de décrire la musique dite *gothique* que ces jeunes écoutent et sur laquelle ils dansent dans certains bars.

15.4 Le corpus musical - Pour ce faire nous avons constitué un corpus d'une vingtaine de groupes de musique. Ce dernier est composé de groupes québécois, américains et européens pour donner une meilleure vue d'ensemble de ce courant de musique particulier. On y retrouve des *bands* considérés fondateurs comme par exemple Bauhaus, Siouxsie and the Banshees, Sisters of Mercy, des groupes plus récents comme London After Midnight, Two Witches, Clan of Xymox, Nosferatu, et enfin, d'autres du Québec comme Voïla, Beyond The Pale, Imaginary Steps, Handful of Snowdrops. Nous avons choisis ces groupes pour notre corpus en fonction de leur représentativité, à plusieurs niveaux, du courant musical *gothique*. Certains parce qu'ils sont très connus par les jeunes de notre étude, d'autres parce qu'ils sont de Montréal et représentent bien la relève québécoise. Enfin, d'autres pour les divers aspects du mouvement néo-gothique qu'ils illustrent musicalement parlant. Il est difficile d'ailleurs de décrire en peu de mot cette musique dite *gothique*. Elle est très riche et complexe en symbolisme et de plus, se retrouve au croisement de plusieurs autres courants musicaux qui ont leur influence indéniable. De ce fait cette musique partage également nombre de points communs avec ces autres courants - industriel, techno, new wave, métal pour n'en nommer que quelques-uns - ce qui rend la tâche plus ardue. Pour brosser un tableau des plus représentatif de la musique *gothique* nous allons avoir recours par conséquent aux occurrences et récurrences. Ce qui marque ce courant musical et lui donne son caractère si particulier, et que l'on retrouve sans cesse à travers les diverses pièces de musique de notre corpus.

¹⁵⁵ Bourdieu, P., *L'amour de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p.77.

15.5 Le lyrisme verbal - Commençons par le lyrisme verbal. Les textes souvent très poétiques traitent de sujets dramatiques, tragiques et romantiques. Comme le romantisme l'était face au classicisme, la musique *gothique* est en quelque sorte un discours contre-culturel. Elle est, comme tout courant musical qui n'est pas harnaché par l'hégémonie¹⁵⁶, subversive et impliquée dans un mouvement d'opposition. Elle s'oppose en fait, par sa thématique particulière, au rationalisme exacerbé de notre société contemporaine. Là où l'esprit positiviste a fait disparaître les parts d'ombre du mystère, là où la science triomphaliste a montré au grand jour les rouages de la vie, le *gothique* laisse libre cours à l'expression de l'imaginaire. Loin de l'obscurantisme ou de la régression dans l'ignorance, le discours de ce courant musical s'attache plutôt à faire revivre l'ivresse de la sensibilité dans son intériorité la plus profonde. Ainsi comme Séverine Jouve le fait remarquer dans son ouvrage sur le décadent, "au nom de l'élaboration d'une écriture qui soit en mesure d'exprimer les aspects les plus profonds de l'âme, (...) (le gothique s'offre) le luxe de combiner et détourner les mots jusqu'à épuisement du vocabulaire." (1989, 115) Dans un style byzantin, agrégat paradoxal de références et inspirations multiples, syncrétisme de superlatifs symbolistes on retrouve dans le romantisme du 19e siècle comme dans le *gothique* tout un foisonnement de mysticisme, d'orientalisme, d'exaltation d'un médiéval romantisé ou d'un retour au paganisme sublimé. Tout cela agencé dans une forme poétique particulière, loin de la prosodie traditionnelle, où l'on retrouve une profondeur vertigineuse, magie du verbe exprimant les émotions d'une *architecture* de l'excès. Le *gothique* donc, "(...) poésie du spleen et du spasme, de la peur, de l'anxiété, de la rêverie angoissée, du frisson devant l'invisible"¹⁵⁷, est représentatif d'un retour du romantisme noir du siècle dernier, réactualisé dans un contexte similaire contemporain.

Ainsi, pour le compositeur du courant musical *gothique* comme pour l'écrivain du mouvement décadent du 19e siècle, "(...) écrire devient un acte de scatologie, un exercice d'expectoration, une fonction excrétoire." (Jouve, 1989, 118) La musique a ce caractère subversif et carnavalesque¹⁵⁸ qui permet d'exprimer et de transmettre ce que le système (Dufresne, 1977, 13) hégémonique ne permet souvent pas à la jeunesse. C'est-à-dire la souffrance, la douleur, la dépression, l'angoisse qui tiraillent et hantent une trop grande majorité de jeunes laissés à eux-même sans lieux communs pour les exorciser. Mais l'esprit *gothique*, comme celui du roman noir, c'est bien plus que cela. C'est aussi, et surtout, apprivoiser la part d'ombre, le morceau de nuit aux tréfonds de soi pour en faire un art somptuaire; donner la parole à l'intérieur. On retrouve, par exemple, dans la pièce *A thousand Words* du groupe Québécois Voilà les vers suivants très illustratifs à ce sujet :

"Deep inside of me
I'm gonna reach those thousand mountains

¹⁵⁶Dans le sens weberien. Voir à ce sujet Weber, M., Histoire économique : Esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société, Gallimard, Paris, 1984.

¹⁵⁷Jules Barbey d'Aurevilly, à propos des Névroses de Rollinat, cité par Séverine Jouve (1989, 117)

¹⁵⁸Dans le sens où Bakhtine l'entend dans son ouvrage sur "L'oeuvre de François Rabelais".

I'm going to fall down down on me
 I'm going to cover Hell with nothing else"
 (Voilà, Seize the day, 1991)

Et un peu plus loin dans la même pièce :

"It's just a thousand words in my mind
 hoping to be heard"

Les paroles des pièces de musique du mouvement néo-gothique sont généralement imprégnées d'une sensibilité extrême qui transparaît à travers l'utilisation de métaphores imagées, figures de style hyperboliques ou de litotes qui écorchent vif par leurs représentations. Siouxsie chante d'ailleurs dans la pièce *Cry* de l'album *Superstition* :

"Cry for the bird with broken wing
 Cry for the world that will not spin
 Cry for the loss of innocense
 Cry for a love, turned loveless
 (...)
 Nothing will ever be the same
 all is ruined and put to shame
 (...)
 For once in a while be a man and weep
 'Cos all the dolphins and whales have gone
 All good tiding and hopes have blown"
 (Siouxsie and the Banshees, *Superstition*, 1991)

La tristesse et la mélancolie se retrouvent souvent au cœur des pièces musicales. Elles sont les émotions qui sont la plupart du temps refoulées chez les jeunes. The Cure, groupe musical alternatif récupéré par le mouvement néo-gothique, exprime très bien dans plusieurs de ses pièces la détresse humaine :

"And i'm starting to laugh
 like an animal in pain
 and i've got blood on my hands
 and i've got hands in my brain
 and the first short retch
 leaves me gasping for more
 and i stagger over screaming
 (...)
 with the lights and the lies in my eyes
 and the colour and the music's too loud
 and my head's all the wrong size

so here i go
 here i go again...
 (...)
 And the way the rain comes down hard...
 that's the way i feel inside..."
 (The Cure, Open, 1992)

Le groupe Québécois francophone Insanasomnia dépeint également fort bien le désarroi d'une partie de la jeunesse actuelle avec une verve teintée de pensée existentialiste. On croirait entendre presque Sartre ou même Camus :

"J'ai tout fini, je n'ai plus rien à faire
 j'ai tout dit, je n'ai plus rien à taire
 j'ai tout vu, je n'ai plus rien à voir
 j'ai tout cru, je n'ai plus rien à croire
 Schopenhauer, Schopenhauer
 J'oscille de la souffrance à l'ennui
 (...)
 J'oscille de l'ennui à la souffrance
 au bout du désir, qu'un nouveau soupir
 à chaque réalisation, profonde dépression
 une fois le but atteint, le souhait exaucé
 nausée d'absurdité, les sens dégoûtés
 Je veux vivre avant la vie, mourir avant la mort"
 (Insanasomnia, Schopenhauer, 1998)

Une occurrence que l'on remarque à travers notre corpus est celle du corps comme lieux métaphoriques de la détresse. En effet, des mots comme *skin*¹⁵⁹, *body*, *heart*¹⁶⁰, par exemple, deviennent les espaces symboliques où s'expriment les émotions intérieures. Ainsi Joy Division chante dans *Decades*:

"Portrayal of the traumas and degeneration
 the sorrows we suffered and never were free
 where have they been
 Weary inside, now our heart's lost forever"

Robert Smith, du groupe The Cure, lance quand à lui dans la pièce *Torture*, au titre explicite, son cri de douleur qu'il illustre par l'image du corps. Ce dernier est devenu, dans toutes ses ramifications, le lieu où les émotions peuvent prendre formes, devenir visibles, devenir *signes* d'un certain mal introspectif :

¹⁵⁹Ce terme revient dans près de 30% des cas dans notre corpus.

¹⁶⁰Ce terme revient dans près de 35% des cas dans notre corpus.

"My skin so tight it screams
 and screams and screams
 (...)
 My body is cut and broken
 it's shattered and sore
 my body is cut wide open
 i can't stand anymore"

Nombre d'autres groupes ont exprimé avec verve la détresse intérieure. Il faut toutefois comprendre que le courant néo-gothique ne se réduit pas à une vulgaire tristesse sombre, accablante et complaisante. La part d'ombre en soi devient en quelque sorte un moyen d'atteindre par la poésie ce que Edmund Burke appelait le sublime¹⁶¹. C'est en fait perçu comme une des plus profondes émotions que peut éprouver l'esprit humain. L'art permet ainsi de s'élancer vers une démesure esthétique presque noétique. On a alors affaire à une fuite de sens objective car le sublime n'est appréhensible que par la sensibilité jouissant de son propre excès. Une démesure qui se veut choquante et passionnelle, prise dans l'errance d'un flottement de l'imagination où le mystérieux trouve une place importante. Tout semble se jouer dans cette part très mince entre la clarté et l'obscurité. Entre le visible et l'invisible. Le dit et le non-dit. Plusieurs *bands* semblent vouloir évincer, comme dirait Baudrillard (1976, 110-115), l'*hyper-réalisme* grossier de notre société à travers une culture de l'hermétisme. Une exaltation du *mystère* comme resacralisation de la sensibilité. On pense, par exemple, à la pièce *Stigmata Martyr* du célèbre groupe Bauhaus:

"In a crucifixion ecstasy
 Lying cross chequed in agony
 Stigmata bleed continuously
 Holes in head, hands, feet, and weep for me"

Dans cet extrait, on remarque très bien la métaphore de la douleur intérieure à travers une image religieuse iconique. Souvent, en effet, nous retrouvons des références à des thèmes religieux, à la mythologie, aux légendes de toutes sortes. En fait, à tout ce qui se rapporte au domaine du merveilleux et de l'imaginaire. Nombre de noms de groupes de musique proviennent d'ailleurs, implicitement ou explicitement, de référents religieux, mystiques ou encore à des courants artistiques majeurs. On pense, par exemple, à Siouxsie and the Banshees, sachant que *Banshee* provient du gaélique et est dans la mythologie celte une fée maléfique. Il y a également Christian Death, Two Witches, Nosferatu, Incubus Succubus, Faith and the Muse... D'autres sont moins évidents mais tout aussi liés au domaine des croyances religieuses et mythologiques, par exemple, Field Of Nephilim, qui fait référence à un

¹⁶¹Burke, E., *A philosophical inquiry into origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757. Voir à ce sujet Le Brun (1982).

passage de la Bible. *London after Midnight* fait référence, quand à lui, à un ancien film d'horreur de Tod Browning de 1927.

15.6 La sonorité du romantisme noir - Cet aspect du romantisme noir se retrouve également dans la sonorité particulière de ce type de musique. Dans le rythme, la métrique, le timbre des voix, s'élabore la construction d'un espace sonore singulier qui a des influences remontant à très loin dans l'histoire de la musique. C'est cet espace très précis où la langue rencontre la voix, et que Barthes (1982, 226) appelle le *grain*, qui nous est utile en tant que signifiant car il se retrouve en double posture de production, soit langagière et musicale. Au delà du sens des paroles, du style d'exécution, la "(...) voix charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif" (Barthes, 1982, 238). Le chant se divise, selon Barthes, en deux structures superposées et interreliées. Il y a le *phéno-chant* qui couvre tous les traits de la langue chantée, tout ce qui dans l'exécution relève de la communication, de la représentation et de l'expression. C'est ce que nous avons parlé auparavant et que nous élaborerons un peu plus loin dans l'étude. Le *géno-chant* est quand à lui le volume de la voix chantante, le timbre, le ton, en somme " l'espace où les significations germent du dedans de la langue et dans sa matérialité même" (Barthes, 1982, 239). C'est l'écriture musicale, jeu signifiant étranger directement et explicitement à la communication, à la représentation et à l'expression. Les influences de ces sons-signifiants du courant musical qui nous intéresse peuvent remonter à très loin dans l'histoire de la musique, à travers la récupération et la recontextualisation que l'on effectue. Certains chants se rapprochent du grégorien, du médiéval ou de l'opéra, d'autres agencements font penser au classique ou encore à des assonances traditionnelles. Dans un contexte moderne, de musique synthétisée et artificielle, *techno* diront certains, se réactualise le *rétro*. On retrouve, en effet, des arrangements hyper-sophistiquées ou quelques fois minimalistes d'influence dadaïste mêlant paradoxalement le passé, le présent et le futur. Les voix masculines sont graves rappelant la profondeur introspective des chants grégoriens ou des grands chanteurs ténors d'opéra. Les voix féminines sont quand à elles très souvent soprano, très éthérées et aériennes. Il est difficile de définir en peu de mots la particularité de cette musique si riche et complexe. Toutefois, ce que l'on remarque par rapport au courant populaire, c'est que les sonorités sont beaucoup plus graves. C'est toute une ambiance solennelle - dramatique et tragique même dans certains cas - qui s'installe dans des accents cavernaux et profonds. Le style est cependant loin des courants musicaux métal ou punk qui allient agressivité et rythme endiablé. On parle beaucoup plus d'une métrique traditionnelle, comme avec les balades, les orchestrations classiques ou populaires. La structure est souvent très poétique et utilise une combinaison harmonieuse de voix - féminine, masculine et même chœur mixte - et d'instruments de toutes sortes avec une nette importance accordée au clavier¹⁶².

¹⁶² Sans aucun doute héritée du courant New Wave dans les années '80.

15.7 Le rêve et la musique - Le phéno-texte est souvent surchargé de contenus affectifs. Le *pathos* y est exalté, dramatique, étouffant la signifiante sous le signifié d'âme et d'intériorité. Des marqueurs discursifs reviennent d'ailleurs très souvent à ce sujet dans la musique de notre corpus. Dans les paroles des pièces musicales on remarque en effet une occurrence de termes liés à l'introspection. Par exemple, *dream, dark, inside, soul, night, god, death, alone, blood, pain* reviennent très souvent. Près de 50% de notre corpus¹⁶³ de pièces musicales font référence au rêve, à la rêverie. On utilise alors des termes et verbes tels que *dream, dreaming, dreamer, dreamed...* L'imaginaire nocturne a de tout temps étonné. Il est impalpable, insaisissable, il se promène entre la réalité physiopsychologique de l'être et le surnaturel, il a la nature et la finalité qu'on lui prête. Le rêve c'est un paradis onirique délirant qui, pensons à Baudelaire ou De Quincey, peut devenir prenant et acquérir une certaine valeur esthétique et artistique. Car comme disait Adolphe Retté, " l'art, c'est la vie vue en rêve."¹⁶⁴ Et cet onirisme qui s'exprime au cœur des pièces musicales qui nous intéressent s'oppose à l'hyper-réalisme de la société qui est souvent montrée, et vécue, comme aliénante. Le rêve semble être alors une façon de réenchanter le monde actuel ou encore de vivre dans un autre :

"Sometimes i'm dreaming
She hopes to open shadowed eyes
on a different world"

Chante Robert Smith du groupe The Cure dans la pièce *Charlotte Sometimes*. L'onirisme apparaît ainsi souvent comme l'inverse de la réalité quotidienne. La gravure de Goya "*Le sommeil de la raison engendre des monstres*" (1799) exprime très bien cette nature souvent irrationnelle, idéaliste des rêves comme contrepartie de la conscience rationnelle. Et c'est justement cet aspect de l'émerveillement que recherche cette musique :

"There is no end to anything you want to see
and no better place than the galaxies
you can dream all the dreams that you wanna have
don't care if all the people think you're mad"
(Nosferatu, Farewell my little earth, 1995)

Rêver et "(...) s'évader de l'ennui de l'existence et découvrir des sensations inconnues. Pousser jusqu'à ses extrêmes limites les possibilités de l'imagination humaine." (Jouve, 1982, 44) Voilà ce que recherchaient les poètes du romantisme et ce que semble rechercher également le courant musical *gothique*.. Dans une société où la raison a harnaché le rêve pour le dépouiller de sa part de mystère et d'incertitude, il n'est pas surprenant de voir ce goût du paroxysme onirique revenir en force. On sait que

¹⁶³ composé d'une vingtaine de *bands* et de plus de cent quarante pièces musicales.

¹⁶⁴ Cité par Jouve (1982, 46)

le rêve a toujours été associé à la sensibilité, qu'il est le creuset des émotions vives et qu'il représente donc très bien la vie émotive foisonnante de la jeunesse:

" I'm a dreamer
 but dreamer let these words be heard
 there is a world out there
 that exists with or without you
 I found a shelter, protected from the stork
 I tried to fly with my own wings
 I fell down in the heat of reality
 and i screamed with anger and innocence."
 (Imaginary Steps, The Dreamer, 1992)

Le rêve est un monde intérieur, loin de la réalité souvent dure à vivre. Rêver c'est donc transcender le réel et le quotidien. Un questionnement semble poindre de toute l'œuvre *gothique* à ce sujet, comme certains romantiques se demandaient au 19e siècle," dans le rêve, peut-être trouverons-nous ce point d'équilibre de la vie intérieure où l'hypertension de l'esprit et l'extrémisme esthétique finissent par se confondre." (Jouve, 1982, 45) Le rêve demeure obscur, il a une part de mystère. Cette étrangeté intrinsèque à l'onirisme est le propre de l'émerveillement, et est selon Baudelaire, le condiment indispensable de toute beauté. C'est le sublime *ailleurs*, d'un merveilleux où l'hermétisme cache encore les rouages de l'existence et lui donne l'espoir d'un *autrement* transcendant le quotidien. Michel Menu affirme, à ce sujet à juste titre, que "le besoin d'un *autrement*, quel qu'il soit ou d'un *ailleurs*, a pris chez nombre de jeunes une force d'impulsion irrésistible." (1981, 228) Le malaise, aussi introspectif qu'il soit, semble être assez général et communicatif pour que s'éveille un certain questionnement à travers l'art, domaine hautement marginal et subversif. Plusieurs titres de chansons sont très explicites à ce sujet, faisant référence au merveilleux et au fantastique: *The Haunting*, *Invocation*, *The enchanted tower*, du groupe Nosferatu; *Spirit in the sky*, *Hollow Hills*, de Bauhaus; *Will-o'-the-wisp*, *Tales of innocence*, *Chimere de-si de-là*, de Christian Death; *The ghost in you*, de Siouxsie and the Banshees; *The omen*, *Burn the witch*, de Two Witches... Nombre d'autres titres font référence au spirituel et au domaine religieux et divin: *The divine enigma*, de Christian Death; *Massacre divin*, d'Insanasomnia; *A God in an alcove*, de Bauhaus; *Just like heaven*, de The Cure; *Body and soul*, de Sisters of Mercy; *Soul trader*, de Nosferatu; *Back in Gehenna*, *Returning to Gehenna*, *Preacher man*, *Chord of souls*, *Shiva*, de Field of Nephilim; *Ceremony*, *Dead Souls*, de Joy division; *This Paradise*, *A letter to God*, de London After Midnight; *(these) sacred walls*, *mystic Ana*, de Beyond the Pale... On sait que le rêve est perçu souvent comme le lieu de contact avec les réalités surnaturelles. L'*ailleurs* magique, l'occulte, l'ésotérisme et toute forme d'hermétisme teinté de mysticisme:

"There's blood on the moon, blood on the waves
 Blood in the midst of her evil ways

(...)

But the devil's witch knows that her battle's been won
 She clutches my throat and tightens her hold
 For the want of a god my soul i have sold
 There's blood on the moon, blood on the waves
 Blood on the cross from where Jesus saves
 And i'm falling down the spiral stairs
 Falling down and no one cares"
 (Beyond the Pale, For the want, 1994)

D'autres pièces musicales se réfèrent plutôt à la mythologie ou aux légendes comme *Time of Legend* du groupe Nosferatu :

"I know a way to eternity
 so follow if you will, follow me
 through the window to the time of legends
 all you have to do is just believe that
 Dragons fly winter falls
 Giants crush their way through storms
 to sleep at night in warm places
 and find fortune in the sleeve of aces
 giants fly ogres scream
 it's so so hard to believe that
 Demons live, they're made of flesh
 So pray it goes on and on forever"

Des pièces font même référence à la littérature fantastique comme celle-ci du groupe Field of Nephilim qui s'inspire de l'œuvre de l'auteur H.P Lovecraft :

"Cthulhu calls
 you'll see, you'll see her
 when she starts to form...

(...)

Cthulhu, i'm calling for you
 just another day-
 an empire has fallen from view
 you sleep, you sleep
 you sleep
 follow me-"

(Field of Nephilim, The Watchman, 1988)

On connaît à ce sujet l'ampleur qu'a prit l'engouement pour l'occulte chez les jeunes. Que ce soit le Ouija, le New Age ou encore le néo-paganisme, plusieurs phénomènes sociaux contemporains nous amènent à penser que la jeunesse actuelle est loin de l'anomie. Face au vide existentiel laissé par la

désinstitutionnalisation de la religion, les jeunes se sont construits et trouvés des alternatives pour répondre à leurs questionnements. On remarque cette exaltation du merveilleux dans nombre d'autres domaines de la société. Par exemple, le divertissement avec le cinéma, les bandes-dessinées, les jeux vidéo, les jeux de rôles... Ce merveilleux n'est toutefois pas nécessairement perçu comme réel mais bien plutôt conçu à travers un esthétisme souvent très poussé, menant à une forme de *sublimité* pouvant transcender le quotidien. Dans le mouvement néo-gothique on remarque que la thématique du fantastique et du merveilleux s'élabore principalement avant tout à travers une esthétique. Comme on le verra plus loin dans l'étude, c'est à chaque jeune que revient le soin de charger le merveilleux du sens qui lui convient.

Que ce soit donc le rêve ou le fantastique, ce courant musical s'oppose par son discours à la désacralisation du monde moderne en lui opposant l'imaginaire et un retour au mysticisme. Les termes *god* et *soul* reviennent tous deux dans près de 40% des pièces musicales de notre corpus. Ces occurrences démontrent qu'une grande partie de ce courant artistique et esthétique se pose des questions existentielles sur la place du sacré dans la société contemporaine :

"Is this life this degradation
 this pointless game, humiliation
 Born to die, we're born to lose
 and not one choice we make we choose
 and this life is at an end we find that Death's our only friend
 Must we suffer through your games, oh Lord ?
 Can God really be so bored ?

(...)

Just pain and hate and tear filled sighs and the question in the end is "Why ?"
 (London after Midnight, A letter to God)

Cette interrogation est plus présente que l'on ne pense dans la musique qu'écoutent les jeunes. Nombre de pièces font mention de la prière (plus de 30% d'occurrence du terme *pray* ou *prayer*) et de la croyance (plus de 30% d'occurrence du terme *believe* dans le corpus) dans un sens littéraire ou métaphorique :

"If there was a messiah
 then why all those betrayers
 we are the believers
 And we try to stand up in time
 even if someone it's hard
 won't stop until we die
 searching for the truth
 me and all the believers"
 (Voilà, The believers, 1991)

À travers la musique on retrouve donc les nouvelles interrogations et revendications des jeunes. Les rêves et idéaux des années '60, même s'ils ont semblé devenir réalités pour un certain temps, sont très vite retournés dans les profondeurs du sommeil et de l'imaginaire. Notre société contemporaine est plus que jamais orientée en fonction d'une idéologie de productivité où la rentabilité, l'efficacité et la vitesse sont les mots d'ordre. L'imaginaire s'est donc retrouvé enfouis dans les domaines de ludisme ou d'esthétisme et d'art comme la musique. L'insatisfaction que l'on ressent surtout chez les jeunes est bien présente, enrichie d'un pessimisme et d'un cynisme, et se manifeste dans la majorité des cas à travers la marge. Même si nombre d'entre eux partagent les même discours, on remarque que plus souvent qu'autrement ils se sentent laissés à eux même, perdus dans une société qui leur semble atomisée. Dans notre corpus, les termes *alone* et *lonely* reviennent d'ailleurs dans près de 35% des cas:

"Oh why november, december,
september and october,
leave me only only only on my own
Leave me alone, leave me alone
Leave me alone
'cause i'm crying for myself"
(Voilà, When my tears made it rain, 1991)

Ou encore :

"Please take me far away
Our tomorrows we'll live today
So sad when fear takes hold
All the secrets never told
Forever changing the people I know
Behind my back they talk of me
But I, I don't need to know
(...)
Leave me alone..."
(Virgin Prunes, Alone)

À travers la verve de la poésie fantastique on remarque l'expression de la détresse signifiée par l'utilisation de symboles reliés au mal et au terrible voyage vers l'enfer :

"I walk with the Devil hand in hand
Through the clouds of sorrow
Run with dogs of my design
Purgatory, Alone
Descend into despair, infesting my soul
He climbs inside this host,

Into the darkest depths i go
 Pulls me down"
 (Nosferatu, Uninvited guest)

Cette hantise de la souffrance est très présente dans la musique du mouvement néo-gothique. Les termes *cry*, *crying*, et *pain* se retrouvent dans plus de 35% des cas dans notre corpus. Cette occurrence présente la douleur émotionnelle comme étant souvent vécue à travers un art du sublime touchant à la rédemption. Comme si le fait de vivre sa sensibilité à vif permettait de se sentir *vivre*. Toute une mise en scène hyperbolique de la douleur s'installe ainsi souvent au cœur des pièces musicales:

"Caressing bent up to the jug again
 With sheaths and pills
 Invading all those stills
 in a hovel of a bed
 i will scream in vain
 Oh please miss Lane
 Leave me with some pain"
 (Bauhaus, Dark entries, 1986)

Ou encore:

"all that i wanted, all that i could
 of your deep dark splintered heart
 i do what i know, i do what i should
 dear god don't tear me apart

my eyes saw your troubles
 my mouth spoke your words
 my ears heard your screams
 my ideas destroyed your world

body to body, fear to fear
 eye to eye, tear to tear
 body to body, pain to pain"
 (The machine in the garden, Dark splintered heart)

Cette mise en scène musicale de la douleur - émotionnelle mais souvent représentée par des métaphores corporelles - semble être dans la plupart des cas issue d'une absence ou d'un manque qui peut mener à l'aliénation. Soit le manque d'amour comme dans la pièce *Apart* de The Cure:

"He waits for her to sympathize
 but she won't sympathize at all
 she wait all night to feel his kiss

but always wakes alone
 he waits to hear her say
 'forget'
 but she just hangs her head in pain
 and prays to hear him say
 'no more
 i'll never leave again' "

Ou une absence de sens existentiel dans la société contemporaine comme dans la pièce musicale de la chanteuse Anne Clark :

"And I am alone
 in a world of cold flesh, cold steel, cold stone
 I close up like a clam
 And shut the world out with the slam of a door
 To shut out all the fighting, all the hatred, all the war
 You just cannot stay calm
 When your soul screams less
 But someone always wants more
 What for ?
 Every day as heaven"
 (Anne Clark, Heaven)

D'autres pièces de notre corpus font mention de divers autres types d'absence. Il est alors souvent question implicitement ou explicitement de retourner à l'authenticité intérieure. Se refermer sur soi peut être présenté comme une solution. Il est d'ailleurs question, littéralement ou métaphoriquement, dans plus de 35% des pièces musicales de termes renvoyant à l'introspection dont le plus utilisé est *inside*. Même si la douleur semble être théâtralisée à l'extérieur, elle n'atteint son caractère cathartique que par un retour à l'âme humaine. Dans cette optique, le discours musical fait énormément référence à l'âme, à l'esprit ou à tout autre fondement de la conscience humaine souvent dans des décors textuels sombres ou nocturnes :

" I can't drive my thoughts away
 The depths of heaven haunt me
 And I see no excuse for my mistakes

I'll never see the sun again
 The clouds will darken everything inside
 No way to get me out of this or to return"
 (Dreadful Shadows, Buried Again)

Les termes *dark*, *darkness* et *night* reviennent également très souvent. Dans plus de 40% des

cas. Les paysages lyriques sont en effet, dans la majorité des pièces musicales, présentés dans une atmosphère textuelle sombre et glauque :

"I am thunder
I am rain
I am pleasure
I am pain
Only in darkness can there be light
Tell me angel have you prayed tonight ?
In the dark i know you all so well
Beauty from Heaven wrapped 'round souls from Hell"
(London after Midnight, Claire's Horrors)

15.8 Les ténèbres de la musique néo-gothique - On sait que les ténèbres et la nuit sont de grands symboles des profondeurs de l'inconscient humain. Chez les Grecs anciens la nuit (*nyx*) engendrait le sommeil, la mort, les rêves et les angoisses. Elle symbolisait le temps des gestations, des germinations. Toutes actions qui devaient éclater au grand jour et se manifester à un moment donné à la vie. Comme images de l'inconscient, la nuit et les ténèbres sont liées à ce qui est caché. Dans le noir tout est presque possible. C'est la période des rêves. Où ont lieu souvent les grandes épopées magiques et fantastiques de la littérature et des mythes et légendes. Ces symboles nyctomorphes se retrouvent également dans les représentations de la *hantise* et de la *victime* très présentes dans le courant gothique. Gilbert Durand (1969, 100-101) affirme à ce sujet que les personnages éprouvés ou antipathiques du théâtre occidental sont d'ailleurs habillés presque toujours de noir. On pense par exemple à Tartuffe, Basile, Bartholo et Alceste. Les ténèbres comme la nuit deviennent dans nombre de pièces musicales le lieu symbolique de la hantise du mal, de la douleur, de l'angoisse. Le narrateur se pare des atours de la victime, et ainsi déclame ses malheurs dans une verve poétique :

"Like a stranger in the night
You left me standing
(...)
I've never seen a night so long
When time goes crawling by
Did you ever see me weep ?
I'm so tired of it all
(...)
I saw all my dreams fade and die
My tears blind my eyes"
(Clan of Xymox, It's all a lie)

La nuit c'est également les énergies cachées. Que ce soit la magie ou même la libido, elle inspire le mystère et le merveilleux. C'est comme si, au couché du soleil tout devenait possible; comme

si sous le voile des ténèbres se réveillait le sacré que la société contemporaine semble avoir oublié :

"And the fires shall burn
 And the wheel of life shall turn
 And the dead come back home on Samhain
 And in the night sky
 On the lunar light they fly
 And the dead come back home on Samhain
 At the Sabbat high on the funeral hill
 Wait the witches at the feast"
 (Incubus Succubus, Samhain)

La sexualité, souvent associée au symbolisme nyctomorphe, est dans notre corpus musical fréquemment liée au concept de la mort. Un mariage qui va à l'encontre des conceptions admises par la société contemporaine et qui s'efforce de séparer ces deux archétypes fondamentaux. Ainsi la musique gothique met en scène dans plusieurs pièces *éros et thanatos*, main dans la main, comme dans les plus lugubres toiles de Dürer. Il semble que l'amour ou la sexualité ne soit pas, ou plus, concevable sans la mort selon ce discours :

"Hand in hand, flesh in flesh
 We're walking through the fire of love
 Breath by Breath, and flame by flame
 We burn 'till the sun rises and shines hot
 Love come gushing, love runs free
 My love comes all over you
 My love comes for you.

Love me to death, my flower
 Run bare fur through my hair,
 Naked on my lips
 Love me to death, my precious
 Smother me in kisses
 Drown me with your waves of falling sweetness"
 (The Mission, Love me to death)

15.9 Vampire, mort et musique - Que ce soit dans des pièces de New Order comme *Kiss of death* ou de Nosferatu tel que *Savage Kiss* ou *Grave Desire*, on remarque que la sexualité ou l'amour sont fréquemment harnachés par la hantise de la mort, de la douleur et de l'angoisse. De ces tragédies lyriques presque shakespeariennes, on peut dire qu'elles s'élaborent comme un discours subversif et contre-culturel, théâtralisation textuelle et musicale d'appréhensions brisant le silence trop lourd d'une culture populaire peu expressive explicitement à ce sujet. Mettre en scène, à travers la musique, les

personnages symboliques de la victime ou du vampire est très significatif à propos du sens que l'on accorde aux concepts de sexualité et de mort. Présenté fréquemment comme un être majestueux mais torturé, puissant mais sensible, le personnage paradoxal du vampire *romantise* la mort même dans sa finalité la plus tragique :

"My lips are saying
a silent prayer
For giving me eternal life
A lot of bites and bloody kisses
Taking me from this world

I'm weak without my goddess
This feeling kills me deep inside
My only beg, let me taste
The covering beauty of eternal night."
(Two Witches, Bites and bloody kisses)

Qu'il soit métonymique, métaphorique ou simplement sous la forme d'une synecdoque, le vampire demeure hautement évocateur. Il est cette figure romantique qui, comme résurgence du passionnel pressenti comme existentiel, a une grande valeur symbolique même dans la musique. C'est face à la mort qu'il acquiert toute sa dimension tragique et poétique. Cette dernière est d'ailleurs présente dans plus de 45% des cas, sous les occurrences principalement de *Dead, death et die*:

"Calm fell to sleep
never to rest in peace
haunting dream sung by
the choir of the dead
now the 'Angel of Death'
is at there mercy
suffering the pain of
tortured bodies"
(Christian Death, The death of Joseph)

Dans la musique qui nous intéresse, la mort peut être perçue tant comme une délivrance que comme une absence. Elle peut être vue comme une absence en ce qu'elle n'a pas de sens, vivre intensément est alors montré comme un moyen existentiel de délivrance. Ou encore, elle est présentée comme une délivrance, car la vie ne semble pas avoir de signification. Lorsqu'elle signifie une rédemption, c'est qu'elle permet de s'astreindre de souffrances et de douleurs intolérables qui sont pour la plupart émotionnelles. Pour le vampire, comme pour le personnage lyrique de la victime, la mort est une délivrance. À l'époque victorienne le vampire était un moyen discursif détourné pour parler de la sexualité. Maintenant, il est devenu un lieu commun symbolique où peut s'élaborer des discours sur la

mort dans une société qui n'ose pas affronter la situation du vide existentiel de face. Parler du vampire, dans cette optique, transgresse donc un tabou. Celui qui veut que l'on ne puisse, ni ne doive, représenter la mort. Comme si la société contemporaine suivait le précepte d'Euripide à la lettre voulant qu' il ne soit pas permis de voir les morts"¹⁶⁵.

"Montrez-moi la façon dont une nation ou une société s'occupe de ses morts, et je vous dirai avec une raisonnable certitude les sentiments délicats de son peuple et sa fidélité envers un idéal élevé"¹⁶⁶

Dans les sociétés traditionnelles, la mort est sacralisée et ritualisée. Il y a même dans plusieurs cas un effort de "présentification" du disparu. Ainsi le mort préside parfois ses propres funérailles, sous toutes sortes de formes allant de la relique à la représentation presque théâtrale comme chez les Mossi¹⁶⁷ du Burkina Faso ou chez les Yoruba¹⁶⁸ du Nigeria par exemple. Il y a donc un procédé de transcendance ou d'incorporation de la mort, qui permet au groupe de recouvrer son unité et sa stabilité un instant perturbées. Dans ces sociétés traditionnelles, on peut retrouver deux attitudes particulières face à la mort. Premièrement des rites de conjuration du chagrin, comme les pleureuses, ces "fonctionnaires de la tristesse", si nombreuses chez les juifs de l'ancien Testament, chez les indiens du Pérou, en Corse et en Afrique Noire¹⁶⁹. Radcliffe-Brown nous présente, dans son étude sur les Andamans¹⁷⁰, des cérémonies particulières d'expressions émotives circonscrites aux funérailles. L'autre procédé, qu'on rencontre chez divers autochtones d'Amérique latine et dans l'Afrique animiste, est la manifestation d'un mépris ou d'une défiance moqueuse. Ainsi, les actions parodiques au cours des funérailles, les comportements burlesques, les accoutrements grotesques, les cris joyeux de manifestations festives¹⁷¹ en sont la preuve. Needham¹⁷² nous présente d'ailleurs, en ce qui concerne les Berawan du Nord de Borneo, l'exemple d'un bruyant rituel piaculaire festif durant les funérailles. Il y a un discours socialisé et socialisant de la mort. Comme le souligne justement Landsberg¹⁷³, la mentalité participative des sociétés traditionnelles, contrairement à l'individualisation exacerbée de notre monde post-moderne, empêche de consommer la mort sous les formes de séparation et de déréliction. Dans ces sociétés dites traditionnelles, comme l'affirme Durkheim¹⁷⁴, on retrouve une forte intégration sociale qui permet de mieux se remettre d'un deuil. La mort ne suscite pas de sentiment d'absence, encore

¹⁶⁵ *Hippolyte*, vers 1437.

¹⁶⁶ Célèbre phrase de Gladstone.

¹⁶⁷ Un parent de la personne décédée - une femme de préférence - revêt les oripeaux du mort, imite ses gestes, sa manière de parler.

¹⁶⁸ Un homme masqué représente le défunt, rassure les vivants de son nouvel état.

¹⁶⁹ Chez les Bambaras du Mali, les Sara du Tchad.

¹⁷⁰ Radcliffe-Brown, A.R., *The Andaman Islanders*, Free Press, New York, 1964.

¹⁷¹ Par exemple, "El día de los Muertos" au Mexique le 2 novembre.

¹⁷² Needham, R., *Percussion and Transition*, in *Man* N.S 2 : 606-614, 1967.

¹⁷³ Landsberg, P.L., *Essai sur l'expérience de la mort, suivi de : Problème moral du suicide*, Paris, 1951.

¹⁷⁴ Durkheim, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, rééd. PUF, Paris, 1967.

moins d'irremplacement.

Il y a tout un mécanisme social qui gère la mort en quelque sorte, avec par exemple, l'adoption du criminel qui prend la place de sa victime, le lévirat et le sororat, la réincarnation, le rôle de la famille élargie... Le deuil semble ainsi rigoureusement codifié et fonctionnalisé.

Dans ces sociétés on découvre, en effet, toute une structure presque archétypique de l'imaginaire et de la mythologie qui se réfère à la mort. Cette dernière n'est pas une fin en soi mais bien un passage vers un autre état. Il y a la réincarnation ou un quelconque au-delà, par exemple. Le défunt se manifeste également aux vivants de diverses façons, soit les esprits, les fantômes, les vampires... Même si les morts occupent une grande place dans la vie sociale de ces sociétés, ils n'en sont pas moins à leur place, c'est-à-dire que le culte qui leur est dû est institutionnalisé et a ses propres limites circonscrites. La mort, et les morts par le fait même, sont ainsi extériorisés, contrairement à l'intériorisation obsédante et parfois névrotique qui hante l'homme de la société post-moderne. Ce n'est aujourd'hui qu'un monologue stérile, débilisant et sans fin, là où l'on retrouve un dialogue positif et bénéfique avec la mort au cœur d'un système traditionnel sociétal. Cette structure mythologique et religieuse de la mort hante et enrichit, selon Guiomar¹⁷⁵, les créations littéraires et artistiques de toutes sortes. Le deuil est ritualisé et sacralisé dans tous ses états; il est ainsi dédramatisé sans pour autant être banalisé. Pour reprendre la terminologie de Van Gennep¹⁷⁶, la mort est entourée dans ces sociétés, d'un *rite de passage*; elle devient un rituel de transition vers un ailleurs probable.

Rien de tel dans les sociétés occidentales post-modernes. Selon Stoetzel¹⁷⁷, le système social contemporain favorise l'ambivalence, la culpabilité et l'absence face au deuil. Personne n'est préparé à son rôle de "deuilleur", on n'y pense pas à l'avance, d'où l'anxiété et le manque de moyens d'expressions affectives face à la tragédie. On essaie de saisir la mort par un discours souvent trop rationnel espérant ainsi exorciser l'épreuve en vain. Le néo-socratisme de Gabriel Marcel¹⁷⁸ illustre bien la réaction de cette nouvelle philosophie à vouloir analyser objectivement le problème de la mort. Il ne nous fait toutefois pas accepter plus sa nécessité. En regard de la phénoménologie d'Husserl, la mort demeure toujours une expérience à vivre. La mort est un moment décisif de l'existence. L'angoisse de l'être humain est due en grande partie à ce conflit entre le "vouloir-vivre" et le "devoir-mourir", à ce sentiment, comme l'affirme Heidegger¹⁷⁹, de la possibilité d'un gouffre d'absence, d'un temps irréversible qui ne reviendra jamais. Avec la laïcisation du monde occidentale, hanté par l'inconnu,

¹⁷⁵ Guiomar, M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, 1969.

¹⁷⁶ Gennep, A.V., *Les rites de passage*, Emile Nourry, Paris, 1909.

¹⁷⁷ Stoetzel, J., *La psychologie sociale*, Paris, 1963.

¹⁷⁸ Marcel, G., *Position et approches concrètes du mystère ontologique*, Vrin et Nauwelaerts, Louvain, 1967.

¹⁷⁹ Heidegger, M., *L'être et le temps*, trad. R. Boehm et A. De Waelhens, Paris, 1964.

l'être se retrouve face au néant, pour reprendre les termes de Sartre¹⁸⁰. C'est la fin des certitudes les plus enracinées, en somme la déchristianisation et plus largement la désacralisation du dernier passage qui s'est accentuée à partir des années '60, tant pour des raisons techniques, qu'idéologiques. Dans un monde technicisé où règne le mécanisme fonctionnel, le mort est conçu comme une machine qui a cessé de fonctionner. C'est l'obsession de la prévention et de la lutte jusqu'au bout. On a affaire à toute une société en milieu aseptisé, d'une industrie de la "vie saine" qui s'attache à retarder et à combattre la mort et le vieillissement à chaque instant de la vie, avec l'aide de la science médicale, de l'industrie de la santé et des médias d'information. C'est essayer de repousser l'inéluctable autant qu'il est humainement possible, et des fois même au-delà, de conjurer l'inévitable. On lutte alors contre la mort comme s'il s'agissait d'une maladie à guérir. Il découle de cela tout un cortège de conséquences, soit le problème de l'acharnement thérapeutique, celui de l'euthanasie, du suicide assisté... La mort est à ce point enfermée dans un temps et un espace précis qu'une majorité des décès se produisent à l'hôpital, dans des services de soins intensifs, où le corps est déjà abstrait de son milieu social, affectif et émotionnel. La dernière scène est ainsi de plus en plus aseptisée et déshumanisée. On meurt maintenant souvent plus seul que Pascal¹⁸¹ n'en a jamais eu l'idée, loin de la famille et des amis. Dans les années '40 la moitié des gens mouraient encore à domicile, alors que dans les années '70 près de 80% décédaient à l'hôpital (Vovelle, 1993, 108). Dans une société hantée par l'idée de la performance, la mort est perçue trop souvent, ainsi que le souligne Jean Lacroix¹⁸², comme l'expression radicale de l'échec. On a peur de regarder la mort en face. Elle est devenue le nouveau tabou qui remplace l'ancien, celui du sexe, définissant ainsi une nouvelle catégorie de l'obscène. On parle de la mort comme si elle n'existait pas. Voltaire, parlant de façon imaginaire avec Pascal, disait d'ailleurs: "La mort, il suffit de n'y point penser"¹⁸³. Désormais caché et escamoté ce qui devait être solennel et connu de tous. Nous savons toutefois, comme Heidegger, que " l'homme est l'être-pour-la-mort". Que tous les hommes sont mortels. Dans une société où il n'y a plus de certitudes, les jeunes font quotidiennement l'expérience de la mort. Sénèque ne dit-il pas à ce sujet:

"(...) notre erreur est de croire que la mort ne vient qu'après
la vie, alors qu'elle a précédé, comme elle suivra."¹⁸⁴

De petites morts comme on pourrait dire : le chômage, l'éclatement de la famille, l'espoir déçu face à l'avenir incertain... La mort privée de sens a des répercussions sur la vie. Souvent le jeune se lance dans une sorte de présentisme, exaltation du moment présent, expériences et sports extrêmes, pour se sentir vivre et ainsi donner un certain sens à la mort. La jeune génération a de la difficulté à

¹⁸⁰ Sartre, J.-P., L'Être et le néant, Paris, 1943.

¹⁸¹ Il affirmait : "On meurt seul" in Pascal, B., Pensées et opuscules, Classique Hachette, Paris, 1963.

¹⁸² Lacroix, J., L'Échec, PUF, Paris, 1964.

¹⁸³ Lettre XXV : Remarques sur les pensées de m. Pascal. Écrite en mars 1729, à la suite des Lettres Philosophiques.

¹⁸⁴ Sénèque, Lettres à Lucilius, Robert Laffont - Bouquins, Paris, 1993, VI Lettre 54-5, p.725.

trouver un sens à la vie, elle est encore moins préparée à faire face à la mort. Nombre de répondants de notre corpus ont d'ailleurs exprimé leur désarroi face à *thanatos* :

"La mort c'est une fin de quelque chose. C'est peut-être le début de d'autres choses, je ne sais pas je ne suis pas vraiment croyante. La mort c'est la seule chose que l'on sait qu'il va nous arriver un jour." (F, 18 ans, Montréal)

Ou encore :

"Je n'ai pas de réelles attentes envers la mort. Elle est la fin inévitable de tout être et du fait même, la motivation majeure à profiter de la vie au maximum. La mort est le stress qui nous pousse à performer." (M, 20 ans, Montréal)

Dans le discours populaire, la mort n'est pas présentée comme partie intégrante de la vie. On n'en parle que très peu de peur de déranger, d'être morbide. L'utilisation de termes métaphoriques reliés à la mort pour décrire d'autres faits sociaux, dans d'autres contextes, est fréquente. On parle de "tuer le temps", de "mourir de rire", d'être "mort de peur"... La mort reste cependant anonyme pour elle-même. On dit "décès", "perte" ou on abonde dans les belles formules du genre "il a quitté ce monde". Le médecin semble être le seul qui veut bien parler de la mort: "collapsus cardiovasculaire avec défaillance gauche prédominante et adiatolie terminale", ce qui signifie en fait tout simplement que le cœur s'est arrêté de battre. C'est un langage presque réconfortant qui cache encore la mort en l'exprimant en termes hyper-scientifiques tout en donnant l'impression qu'on aurait pu la vaincre. La mort dans ce langage devenu fonctionnel se vide de signifiants. Elle n'est qu'objet, réifiée, déshumanisée. Elle était jadis si bavarde, si représentée, elle est devenue muette. Dans la société occidentale, le jeune n'a plus, comme au 15^e siècle avec l'ars moriendi, de tradition d'enseignement de la mort. Certes il y a quelques livres, comme ceux de Robert Neale¹⁸⁵ ou d'Elisabeth Kübler-Ross¹⁸⁶, mais ils vont puiser ailleurs la science du mourir qu'ils offrent, soit souvent dans les traditions orientales.

Avec la déchristianisation, l'avènement de l'industrialisation et de la société marchande, tel que le montre Wunenburger (1981, 96), la technique a pris la place du rite. Il y avait auparavant "l'American Way of Life", maintenant il y a "l'American Way of Death", ainsi que le souligne Jessica Mitford¹⁸⁷. Comme le mauvais "Happy end" d'un film. On essaie d'oublier la mort en créant l'illusion du vivant par des techniques chimiques de conservation ou on fait tout simplement disparaître au plus vite les corps. De la cérémonie d'adieu, l'idée de mort est bannie ainsi que toute tristesse. Dans ce décor

¹⁸⁵ Neale, R., *The art of dying*, Harper & Row, New York, 1973.

¹⁸⁶ Kübler-Ross, E., *Death, the final Stage of growth*, Engelwood Cliffs, N.J., 1975.

¹⁸⁷ Mitford, J., *The american way of death*, Simon & Schuster, New York, 1963.

d'escamotages et d'illusions, l'Homme peut vivre longtemps sans voir mourir. Certes, les médias la présente quotidiennement. Chaque jour, ils nous dispensent leur pâture de guerres, famines, meurtres, accidents de la route, séismes et autres fins tragiques collectives ou individuelles. Toutefois, elle est projetée dans un contexte artificiel, virtuel, qui la banalise et réduit l'affectivité qui lui est attenante à une mise en scène. C'est un langage fugitif qui ne s'attarde pas sur l'image de la souffrance ou de l'agonie qui serait insupportable. Le spectateur ne se sent la plupart du temps aucunement concerné par ce qui demeure une image, quelques fois réelle mais souvent fictive. Mort fantasmée, déréalisante où le spectacle se substitue au rite en la vidant de sa signification tout en détournant l'attention de la propre finitude du spectateur. Les morts que l'on nous présente sont des défunts à la troisième personne, selon l'expression de Jankélévitch (1977). Des étrangers proches par la proximité du petit écran, mais également lointains géographiquement, socialement et affectivement. Ce sont des "ils" qui meurent à notre place, nous rassurant ainsi que la mort nous laissera peut-être en paix puisse qu'elle a trouvé ailleurs ses victimes... Au cœur d'une société de consommation, fondée sur le profit et la rentabilité, la mort devient un commerce érigé en système. Le discours sur la mort que nous offre les médias, une mort à voir et à vendre comme le souligne Potel¹⁸⁸, est une mort spectacle réintroduite dans le circuit économique du profit. La tombe est devenue l'objet de spéculations immobilières, les apprêts du cadavre et les funérailles un grand marché de services et de produits, de plus en plus luxueux et sophistiqués. La vie humaine a son prix, le corps humain même mort peut devenir une marchandise. Dans une société fondée sur la propriété, l'avoir devient plus important que l'être. Le mort passe du sujet à l'objet contrairement à ce que l'on retrouve dans l'imaginaire gothique où il demeure une figure actantielle. La symbolique fantastique du vampire nie le vide même si l'on considère sa nature paradoxale. Certes, il n'est pas vivant ni mort. Alors qu'est-il vraiment ? Dans le contexte discursif qui nous intéresse ici, il n'est pas vide mais emplit d'une symbolique discursive très riche:

"There's a crack in the mirror
and a Bloodstain on the bed -
there's a crack in the mirror
and Bloodstain on the bed -
O you were a vampire and Baby
I'm walking dead
(...)
O you were a vampire and now i am
nothing at all"
(Concrete Blonde, Bloodletting : The vampire song, 1990)

Le vampire, élément de l'imaginaire, est donc impliqué dans une symbolique qui permet de donner forme à des discours qui pourraient autrement demeurer lettre morte. Comme le dit Sartre,"

¹⁸⁸ Potel, J., Religion et publicité. Éditions du Cerf, Paris, 1981.

l'acte d'imagination est un acte magique, incantation destinée à faire apparaître l'objet (...)." (1940, 239)
 Cet objet, en ce qui nous concerne, est le discours sur la mort. Le fait d'en parler avec autant de symbolisme est très significatif et implique qu'il y a une certaine vacuité sémantique à combler. Sans aucun doute celle qui hante maintenant le discours de la société contemporaine. Dans le lyrisme musical du courant néo-gothique, on remarque par conséquent la mise en scène d'un discours contre-culturel qui s'attarde à présentifier la mort sous une multitude de formes symboliques, pour la plupart issues de l'imaginaire fantastique. On trouve ainsi tout un florilège de signes à connotation mortuaire dans nombre de chansons. Par exemple, le terme *blood* revient plus de 35% des cas dans le corpus, sachant que le sang a souvent été lié comme symbole à la mort, à la vie et à la sexualité¹⁸⁹ :

"Blood...
 I would watch it rain
 Got to heat this love
 as she break"
 (Field of Nephilim, Dust)

15.10 La musique comme discours contre-culturel - Par l'autonomie culturelle qu'ils ont acquis dans les années '50, les adolescents se sont appropriés une *musique-jeune* marquée par le refus des valeurs de la société adulte. Dans cette optique, la musique néo-gothique est un discours contre-culturel s'opposant au *mainstream*, c'est-à-dire la société de masse. Elle traite de l'imaginaire là où il ne demeure que la raison pure, elle illustre la mort dans ses atours les plus manifestes là où on n'ose point la mentionner, elle pare la sexualité de désirs là où cette dernière semble avoir perdu son sens. Peut-on toutefois réellement parler de musique *gothique* ou même *néo-gothique* comme d'un tout discursif cohérent ? En fait, tout dépend d'un processus de récupération et de recontextualisation. Le jeune sera frappé à l'écoute par une pièce qui semble traiter de sujets qui le concerne. On sait que l'écoute est liée à une herméneutique comme le montre Barthes (1982, 221). Suite à cette écoute s'élabore une réinterprétation qui tente de faire apparaître un sens caché, un "dessous du sens" qu'il soit intentionnel ou non à la création de l'œuvre musicale. On remarque ainsi, dans nombre de revues spécialisées ou encore dans une grande majorité de méta-discours verbaux de notre corpus, l'utilisation effrénée de l'adjectif pour tenter de circonscrire un style musical. D'ailleurs Barthes (1982, 237) se demande à ce sujet, dans son oeuvre sur le grain de la voix, si nous ne serions pas condamnés à l'adjectif. Le langage serait peu habilité à décrire et interpréter toute la richesse de la musique. Ainsi l'adjectif deviendrait l'élément d'échange entre les fans et les artistes dans le méta-discours sur la musique. En fait, c'est justement l'utilisation commune d'une codification d'adjectifs, comme *gloomy*, *atmospheric*, *dark*, *somber*, *emotional* qui permet de parler de notion de cohérence d'un discours musical particulier. L'emploi de superlatifs communs pour décrire nombre de *bands* implique des affinités. Comme on a pu

¹⁸⁹ Voir à ce sujet Marigny (1993)

le constater auparavant dans cette étude, à travers notre corpus, la majorité des pièces de musique des divers groupes musicaux écoutés par les répondants partagent des points communs tant au niveau du lyrisme verbal que de la sonorité.

Il y a donc une cohérence discursive. Cette dernière est toutefois constituée d'un large éventail d'influences. Le *gothique* ou *néo-gothique* est loin d'être un style complètement fermé et imperméable. Il se retrouve à l'intersection de plusieurs autres discours, que ce soit le métal, l'industriel ou la techno. Il est donc nécessaire de parler de courant ou mouvement musical pour ainsi mieux rendre compte de cette dynamique discursive. Ce discours musical particulier est au cœur de tout un système de significations qui participe à l'élaboration de sa cohérence. D'abord, la musique elle-même émet émotions et ambiances qui concourent à une première signification. Ensuite, le jeune auditeur va chercher à comprendre et interpréter la musique en la qualifiant par l'emploi d'adjectifs - second niveau de signification - pour partager et échanger avec d'autres fans, troisième niveau de signification soit le méta-discours. Le jeune participe par conséquent à la construction d'un discours à partir d'une musique qu'il s'est approprié symboliquement.

15.11 Musique et courant musical - C'est par distinction et intégration que le jeune va concourir à construire un courant musical. À ce sujet, John Fiske¹⁹⁰ suggère que tous les types de discours populaires -des *fandoms*- sont caractérisés par cette dynamique. L'utilisation de la codification qualificative par les *fans* et les artistes aide à délimiter un courant et à former un style générique. Comme le souligne Bourdieu, "(...) la quête de la différence suppose le consensus sur les limites dans lesquelles peut se jouer le jeu des différences et sur la nécessité de jouer dans ces limites."¹⁹¹ Le consensus n'est pas toujours atteint à ce sujet mais il s'avère que les repères définissant les genres demeurent flous pour ceux qui sont extérieurs aux groupes d'appartenances, que ce soit le *gothique* ou le punk. Les adjectifs que l'on retrouve dans le méta-discours servent à distinguer, traçant une ligne entre ce qui est et ce qui n'est pas (ou ne semble pas) *gothique*, et également à intégrer (récupérer) créant ainsi souvent des débats problématiques. Où sont les limites de la distinction et de l'intégration ? Sans aucun doute, dans un espace discursif très flou, où les adjectifs génériques (dans notre cas, *somber, dark, emotional, atmospheric, gloomy*) ne peuvent plus s'appliquer. Même lorsque les fans et les artistes s'opposent à l'utilisation d'étiquettes ou de codification (être classé sous le vocable *gothique* ou *néo-gothique* par exemple) ils utilisent très souvent un méta-discours qui trahit une certaine intégration :

"(...) I try to ignore any labels when it comes to our sound. I realize we get pinned with the gothic moniker a lot, but i prefer to think of Faith and Disease in terms of emotional... states...

¹⁹⁰ Fiske, J., *Understanding popular culture*, Routledge, New York, 1989, pp. 146-148.

¹⁹¹ Bourdieu, P., *Les héritiers*, Éditions de Minuit, Paris, 1964, p. 71.

somber... eloquent. I don't like labels because they don't apply"¹⁹²

Dara Rosenwasser du groupe Faith and Disease semble oublier qu'elle a accepté une entrevue dans une revue spécialisée dans le courant néo-gothique et qu'elle utilise la codification employée pour décrire le style *gothique* pour expliquer la particularité de la musique de son *band*... Souvent même si l'utilisation de la codification n'est pas explicite, elle est toutefois présente sous forme métonymique. Par exemple, un jeune *fan* note à ce sujet :

"I hate these music division things (...) There just aren't any hard lines between musical styles (...) in the simplest sense you could define gothic music that gothic people like. But this isn't quite right. It would allow for too broad a range of music. I was looking at my CD's and think that most people who identify themselves as gothic would like the following music: Bauhaus, The Cure, Dead Can Dance, Field of Nephilim, Nosferatu..." (M, 20 ans, Montréal)

Même si les adjectifs que l'on rencontre habituellement ne sont pas présents, la liste des groupes de musique offerte agit dans une logique similaire, proposant un ordre où l'on distingue des affinités communes qui permettent de tracer les grandes lignes d'un style particulier. Que ce soit le groupe Bauhaus, The Cure ou encore Nosferatu, ils sont également métonymiques des termes *dark*, *somber* ou encore *gloomy*. L'utilisation de noms de *bands*, comme s'il s'agirait d'une codification, dénote une autre pratique dans les méta-discours : la canonisation. Elle permet de construire et de fixer les cadres d'un style où peut s'effectuer l'inclusion de nouveaux groupes en fonction et en référence aux anciens. Cette logique implique que l'on procède à l'établissement d'un *cœur* métonymique (la source initiale et historique de la codification d'adjectifs) de groupes formant un style musical. Ainsi les futurs groupes de musique sont classés en fonction de leurs différences et de leurs similarités au niveau de la sonorité et du lyrisme verbal. Si tel nouveau groupe ressemble à tel autre qui l'a précédé, on l'intègre aussitôt dans le cadre qui s'enrichit ainsi souvent au-delà de ses origines. D'où la difficulté de préserver le style avec un apport constant de nouveaux groupes dans le discours. Des débats éclatent souvent entre les fans à ce sujet : quels sont les *bands* fondateurs, formant le cadre référentiel du style, et quels nouveaux groupes peut-on inclure dans ces dites limites significatives? Plusieurs jeunes fans s'insurgent contre l'inclusion ou l'exclusion de tel ou tels *bands* dans une liste étiquetée *gothique* ou néo-gothique:

"How come the Batcave were not included in your supposedly 'authoritative/comprehensive' goth history of yours. I find it quite irresponsible of you to overlook this segment of gothic history. What about UKDecay ? They were one of the earliest greats. What about the first 4 years of 4 A.D ? You've neglected early Cocteau Twins and Clan of Xymox. Without these two bands there won't be a

¹⁹² Dara Rosenwasser du groupe Faith and Disease, entrevue réalisé par Rick Ramirez in Propaganda Gothic Chronicle 23 Fall, 1996, p.38.

darkwave scene right now"¹⁹³

Un répondant de notre corpus indique quand à lui:

"Marylin Manson et Nine Inch Nails ne sont pas *gothiques* contrairement à ce que les gens pensent.(...) Et Rammstein c'est de l'industriel pas du *gothique*." (M, 22 ans, Montréal)

Aujourd'hui, en effet, dans une société post-moderne comme la nôtre où des milliers de discours s'entrecroisent, il n'est pas surprenant de voir s'ériger un nombre impressionnant de sons et de styles interreliés mais ayant chacun leurs particularités. Il est souvent difficile de s'y retrouver. Le cadre référentiel *gothique* s'y trouve perturbé avec l'arrivée de nouveaux sous-genres: dark wave, techno-industriel... Des groupes comme Lycia, Love is colder than death, Love Spirals Downward, Black Tape for A Blue Girl, amènent avec eux une nouvelle codification qui s'ajoute à celle déjà connue du *gothique*: On inclut alors les adjectifs *beautiful, symphonic, heavenly*... à ceux que l'on a déjà énuméré. Nombre des répondants de notre corpus, dans leurs réponses à la question portant sur l'intérêt musical, ont manifesté explicitement le besoin de ne pas se réduire à ce style de musique :

"Je n'écoute pas seulement du gothique mais également plein d'autres choses comme du classique, du brit pop, et du new wave." (M, 24 ans, Montréal)

Ou encore :

"Je me réduis pas au gothique mais j'ai des goûts musicaux très larges. J'aime autant écouter du classique que des choses plus heavy. J'écoute pas le jazz, le country..." (F, 24 ans, Montréal)

Ou bien :

"J'ai des intérêts très larges, bien plus que le *gothique*. J'écoute tout, le classique, le new wave '80, l'industriel, le dark wave, sauf le dance, le rap..." (F, 28 ans, Montréal)

On remarque que même s'ils s'évertuent à démontrer que leurs intérêts musicaux ne se réduisent pas au simple style *gothique*, ils en viennent tout de même à faire référence à un corpus musical commun. Ce qu'ils énumèrent comme étant *autre* demeure tout de même un intérêt partagé par les *fans* du courant néo-gothique... Ces autres styles et courants musicaux forment en quelque sorte des signifiants qui participent à l'élaboration du méta-discours. Les nommer dans une conversation au sujet du *gothique* revient à tout simplement rendre compte de l'étendu de la codification au sein d'un discours que l'on ne peut complètement isoler. Le classique partagera par exemple avec le courant néo-gothique

¹⁹³ Extrait d'un courriel qui avait été envoyé par un internaute, en mars 1997, au Webmaster d'une page-web comportant une liste de groupes dits gothiques.

l'adjectif *atmospheric* ou *symphonic*...

Une autre remarque que l'on peut faire à propos des réponses que l'on retrouve dans le corpus au sujet de l'intérêt musical est celle de l'exclusion. À ce niveau on se rend compte également qu'il y a des récurrences. La plupart des jeunes *fans* interrogés avouent leur désintérêt (même leur aversion dans certains cas) pour les mêmes autres courants. Que ce soit le rap, le country ou le *dance* ce sont tous des courants musicaux qui s'opposent, par leur lyrisme verbal et leur sonorité, au style *gothique*. En d'autres termes, on pourrait dire qu'ils ne partagent pas la même codification d'adjectifs. Sans aucun doute, on utiliserait les superlatifs *light*, *euphoric*, pour décrire le rave par exemple, ce qui est à l'opposé du *gothique*...

C'est donc tant le discours musical que le méta-discours au sujet de ce dernier qui va aider en quelque sorte les jeunes *fans* à s'élaborer un certain sentiment d'appartenance. Le discours musical dans un premier temps, dans le jeu des récupérations/interprétations. Ensuite, le méta-discours dans une approche réflexive permettant d'inclure et d'exclure, en somme de se construire un cadre référentiel. D'ailleurs même le discours musical se pare souvent, comme le reflet dans un miroir, d'un méta-discours. Ainsi quelques pièces de musique vont jusqu'à interroger la marginalité qu'elles représentent quelques fois avec une pointe de cynisme :

"Well i live with snakes and lizards
and other things that go bump in the
night cos to me everyday is halloween
I have given up hiding and started to fight
I have started to fight well any time,
any place, anywhere that i go all the
people seem to stop and stare they say

'why are you dressed like it's halloween ?
you look so absurd, you look so obscene'
O, why can't i live a life for me ?
why should i take the abuse that's served ?
why can't they see they're just like me it's
the same, it's same in the whole wide world

Well i let their teeny minds think that they're
dealing with someone who is over the brink and
i dress this way just to keep them at bay
cos halloween is everyday it's everyday o,

(...)

Why fight it ? hurt feelings best to stop feeling
hurt from denials, reprisals it's the same it's the
same in the whole wide world"

(Ministry, Everyday is Halloween)

D'autres illustrent bien le discours des jeunes marginaux face à la société contemporaine:

«They say 'trust on us'
 They say 'our time will come'
 and 'your dreams will come alive'
 One day, we will find
 No way to cross this line
 It's whereour world collide
 This world is not made for your and I
 It's build on blood and a million lies

Some say 'we don't fit in'
 'We're lost in another world'
 Their truth will never hold
 Cos, one's heart is one's soul
 We're living, day by day
 Let them wither, till they're old and grey »
 (Clan of Xymox, This World)

Cette réflexion - que l'on retrouve dans plusieurs autres pièces musicales - implique l'existence d'un méta-discours que l'on sait pertinemment partagé par nombre de jeunes marginaux. Même si on remarque, comme le souligne Olivier Galland, une progression des valeurs hédonistes dans la jeunesse, on se rend compte également qu'il y a de plus en plus "(...) une méfiance croissante à l'égard des institutions et des grandes idéologies d'encadrement moral, religieux ou politique" (Galland, 1990, 72) au profit d'une fusion affective pour constituer ce qu'on peut appeler des "communautés émotionnelles". On retrouve un schéma similaire chez Parsons¹⁹⁴ et ses disciples. L'apparition de sous-systèmes sociaux, alternatifs, semble s'élaborer pour contrer l'indétermination anémique qui caractérise la vie de la jeune génération des sociétés industrielles. Ainsi afin de franchir cette problématique, les adolescents se construisent leur propre cadre référentiel qui leur permet de "(...) se repérer dans le jeu des orientations contradictoires, de réduire l'anomie en produisant de l'intégration et de créer des espaces de déviance tolérée remplissant des fonctions de régulation du système." (Green, 1997, 15) La plupart des jeunes de notre corpus sont conscients de ce fait. Tout un méta-discours existe à propos de leur propre condition en tant que marginaux :

¹⁹⁴ Parsons. T., Age et sexe dans la société américaine :Éléments pour une sociologie de l'action, Plon, Paris, 1955, pp. 109-128.

"C'est comme la musique. Qu'est-ce qui passe maintenant ? Le gros rave hip-hop. C'est de la musique hyper *boboche* mais à cause qui passe ça à la radio et que c'est numéro un, tout le monde écoute ça. La semaine après, si c'est rendu numéro cinq, ils ne l'écoutent plus. Ils écoutent la nouvelle *tourne*. Nous autres on écoute peut-être la même chose depuis dix ans. Parce qu'on sait plus qu'est-ce que l'on aime. On écoute toujours la même chose. Les autres a diraient qu'ils ne savent pas qu'est-ce qu'ils aiment. Quand ce n'est plus à la mode, ils changent. Ils ne sont pas ancrés. Ils ne savent pas ce qu'ils veulent vraiment. Des fois on peut varier un peu mais ça reste tout le temps dans le même genre. Il y a des gens qui nous disent que l'on ne sait pas ce que l'on veut. Je crois qu'on l'a trouvé bien plus qu'eux car on ne change pas à toutes les fois de styles. On a trouvé ce que l'on aimait. On est bien là dedans. On demeure dans ce qui est *dark* en général." (M, 25 ans, Montréal)

Ou encore :

"Ils ne sont pas conscients de ce qu'ils sont. Ils suivent la mode sans se demander pourquoi. Alors que nous on fait ce que l'on aime." (F, 19 ans, Montréal)

16.0 L'autre, le je et l'identité - On remarque que le processus d'identification de l'adolescent passe par une distinction d'avec *l'autre*. L'utilisation d'un discours, et d'un méta-discours, qui est (et se veut consciemment quelques fois) subversif et contre-culturel. C'est-à-dire un refus, tel que le montre Mikel Dufrenne (1977, 127), du système qui apparaît trop souvent insupportable. Une opposition symbolique et discursive à l'hyperréalisme du discours désenchanté de la société contemporaine. Ne pas se conformer à ce discours c'est pertinemment s'en créer un qui correspond plus à ses aspirations en fonction d'un jeu de différences. Nombre de fois dans notre corpus, on retrouve la référence à *l'autre* dans le processus d'identification du *soi* :

"Je me sens bien comme je suis. Je n'aime pas la mode. Je ne veux pas suivre la norme, ce qui est en vogue ou 'in'. Je veux me distinguer." (F, 24 ans, Montréal)

Ou encore :

"Ils nous voient souvent comme des suicidaires, des déprimés, des freaks qui se prennent pour des vrais vampires. Le mouvement gothique a eu des problèmes d'images. Ça me fait de quoi d'être associé à cette mauvaise image. Cela surtout à cause des médias..." (M, 23 ans, Montréal)

Il semble que l'être-sujet doit s'appréhender à la fois comme objet et comme sujet, faire l'expérience de soi en extériorité et en intériorité pour élaborer une identification complète. La construction d'identité, qu'elle soit impliquée dans l'être-individuel ou l'être-collectif, a besoin de la mise en scène du soi (ou du *nous*) et de l'altérité au moyen d'actes et de manières de nommer. Car désigner c'est déjà, objectivement ou subjectivement, participer à une facette de l'identification. La

désignation se fait à travers le discours et le méta-discours. Elle s'effectue en prenant en compte le regard sur *soi* (un soi collectif, un "nous") et le regard *autre*. Une confrontation entre l'image propre et les images sociales de soi. La volonté d'inclure ce regard de l'étranger dans la structure du méta-discours permet de percevoir un travail d'identité fondé non plus seulement sur l'acte de nommer et l'expression spontanée de sentiments, mais sur une recherche de sens. C'est comme le dit si bien Rodriguez Tomé, un "(...) objet pour la pensée qui penchée sur elle-même *identifie* le soi et ses rapports avec le monde"¹⁹⁵. Le recours au point de vue extérieur permet donc au "nous" (et au "je") tant de confirmer le sentiment d'identité que de se convaincre de la distinction effective. Il faut préciser toutefois que les influences d'autrui sur la conscience de soi dépendent beaucoup plus souvent d'une interprétation que le sujet en fait que de réactions nécessairement effectives. La recherche du *comment* de l'identité, à travers le méta-discours, permet d'identifier ce qui fait la spécificité, la valorisation et l'affirmation de différences. Le regard de l'étranger amène donc, en quelque sorte, un temps d'arrêt permettant de réfléchir et de se poser les questions sur ce que "nous sommes" vraiment. C'est par conséquent sur une *scène* sociale ouverte, où il est en même temps objet et sujet, que le jeune peut actualiser et confronter son discours particulier à celui des autres pour ainsi pouvoir compléter l'élaboration de son méta-discours et de son identification. Le visuel a une grande importance en ce sens. Comme le souligne Philippe Hodard, "(...) au moment précis où je découvre l'être-vu d'autrui, autrui lui-même, par son regard, me révèle mon propre être-vu."¹⁹⁶

16.1 La musique et l'esthétisme visuel - Certes la musique est, comme Baudrillard¹⁹⁷ le montre, un dispositif d'intégration et de régulation qui implique les individus dans un système de différences, dans un code de signes. Toutefois, même si elle demeure un domaine propice à la création d'un espace de sociabilité et d'identité, comme on la vu plus haut, c'est avec le visuel que le processus est explicitement actif. En effet, le discours musical est très souvent réduit à un espace social fermé, la *scène* marginale. La musique *underground* n'est partagée et connue que par une petite minorité de jeunes dans la société contemporaine. Les adultes ne sont souvent pas conscients de toute l'ampleur qu'elle prend. Rares sont les étrangers qui connaissent vraiment la musique *gothique*. Le regard de *l'autre*, à ce sujet, s'en trouve amoindri (sinon inexistant) dans le processus d'identification que l'on a parlé précédemment. De plus, la musique implique elle-même tout un domaine visuel qui en vient à prendre une importance tout aussi grandé. Anne-Marie Green (1997, 21) montre bien à cet effet que nombre de signes de prestige¹⁹⁸ - qui visent à réaffirmer et à légitimer une place dans un groupe social - sont des accessoires culturels esthétiques. Il faut souvent posséder les *bons* posters, t-shirts et autres dérivés visuels de la musique pour s'intégrer au groupe en question et se différencier suffisamment des

¹⁹⁵Tomé, H.R., *Le moi et l'autre dans la conscience de l'adolescent*, Delachaux et Niestlé, Neuchatel, 1972, p.38.

¹⁹⁶Hodard, P., *Le Je et les dessous du Je : Essai d'introduction à la problématique du sujet*, Aubier Montaigne, Paris, 1981, p.102.

¹⁹⁷Baudrillard, J., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.

¹⁹⁸Voir à cet effet Baudrillard, J., *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968.

autres. De plus, il faut ajouter que le visuel a pris une grande place dans la musique avec le développement du vidéo-clip qui a un impact énorme sur la jeune génération iconophile. Les groupes musicaux du courant *gothique* possèdent une image très impressionnante qui parle tout autant que leur musique. À l'origine d'ailleurs, les premiers groupes cultivaient une image particulière pour se distinguer (et aider à distinguer leur nouveau courant musical) des autres. On n'a qu'à penser par exemple à Bauhaus et Siouxsie and the Banshees issus du courant post-punk qui s'enténébrèrent de noir pour couper avec le passé et marquer leur style particulier.

La musique et l'esthétisme vestimentaire sont certes toutes deux importantes dans le courant néo-gothique. Toutefois dans la construction d'une certaine identité le visuel a plus d'effets et d'implications. Ce discours met en pratique le regard qui est fortement en action dans les lieux publics où le *moi* et l'*autre* se rencontrent fréquemment et facilement. Par conséquent, il y a plus d'implications sociales dans la dynamique distinction/identification. Dans le visuel, l'image fixe le type. Elle est totalisée et totalisante. D'où les nombreux stéréotypes qui hantent les médias de notre société. De plus, la forme de l'image, comme un livre ouvert, se véhicule facilement et rapidement. Avec la musique, il n'y a, la plupart du temps, pas de réaction directe des *autres*. Avec le visuel, il y a l'effet direct qui caractérise le sens de la vu. Ce type de discours amène le (ou les) signe (s) de distinction sur la place publique pour le confronter à la réalité sociale. Souvent même, surtout avec l'excentricité vestimentaire qui caractérise le courant néo-gothique, cela implique un choc de la part de l'*autre*. Les réactions sont socialisées. On remarque, par exemple dans les médias, que lorsque l'*autre* fait référence au courant néo-gothique c'est surtout pour traiter de la distinction esthétique:

"Les *goths* sont facilement reconnaissables. Ils s'habillent en noir, se chaussent de Doc Martens et portent souvent le trench-coat, l'équivalent moderne de la cape du sorcier.(...) Cette culture *gothique* se résume souvent à un look, souvent découragé dans les écoles américaines."¹⁹⁹

Dans cet article du journal montréalais La Presse, on remarque que c'est l'esthétisme visuel qui semble marquer l'*autre*. Leur apparence particulière sert à les reconnaître. Même à fixer et cadrer les *goths* dans des stéréotypes qui réduisent le plus souvent la complexité du phénomène. D'autres articles, comme celui de Kathleen Lavoie, présentent également le courant néo-gothique principalement sous son esthétisme visuel :

"La silhouette mince, le teint blafard, les yeux noircis, les lèvres violacées, les cheveux de jais et la tenue sombre des adeptes du mouvement gothique ne manquent pas dans certains cas de glacer... le sang dans les veines."²⁰⁰

¹⁹⁹ Héту, R., Collaboration spéciale, Les tueurs gothiques, in La Presse, Été 1999. Voir en annexe I.

²⁰⁰ Lavoie, K., L'esprit gothique : La mort dans l'âme, in Le Soleil, Été 1999. Voir en annexe I.

Il semble que ce soit l'esthétisme vestimentaire qui frappe le plus, qui constitue le discours le plus marquant, celui qui peut amener des réactions les plus vives. Même dans les cas d'entrevue c'est encore l'apparence particulière qui passe avant toute chose pour décrire le courant en question:

"Qu'on se rassure, Francis Gauvin, lui, est bien vivant malgré son accoutrement qui fout la trouille aux petits enfants dès que les citrouilles sont réduites en purée. (...) Le costume épouse le style gothique, à mi-chemin entre le film d'épouvante et le salon funéraire : veste noire *tuxedo* sur chemise blanche aux pointes relevées. Un bracelet en cotte de mailles et une boucle d'oreille complètent la quincaillerie d'une autre fin de siècle. Francis ne passe pas inaperçu et fait très romantique dans cette tenue funèbre qu'il enfile chaque jour."²⁰¹

Même aux États-Unis, c'est le discours visuel qui l'emporte dans la majorité des cas sur le reste, à travers les médias, en ce qui concerne la définition du mouvement néo-gothique:

"Wearing black clothing, white face-paint and black lipstick is mere play-acting for most members of the subculture called gothdom."²⁰²

Ou encore :

"The case focuses attention on the goth culture in which a fascination with death and vampire prompts teens to dress in black, paint their faces white and their lips black."²⁰³

À Boston, lors de notre enquête de terrain, nous avons remarqué également que les jeunes qui adhéraient, d'une façon ou d'une autre, au mouvement néo-gothique changeaient dans la majorité des cas d'apparence vestimentaire le jour pour mieux s'intégrer à une ville universitaire qui semblait ne pas tolérer une distinction aussi marginalisée. Un répondant nous affirma d'ailleurs à ce sujet :

"There's many problems when you wear goths cloths in school or at work. People look at you as if you are freaks. So we wear something else less strange during the day... but we return to our real style after school or work..." (M, 23 ans, Boston)

À Bruxelles, lors de notre passage dans la ville belge, nous avons interrogé quelques jeunes du mouvement néo-gothique de cette région qui semblaient vivre une situation similaire. Plusieurs nous ont raconté qu'ils avaient remarqué que l'image particulière du *gothique* était devenue le bouc-émissaire de nombre de médias belges et français. Le discours de *l'autre* sur le moi s'arrête à la forme.

²⁰¹ Blanchette, J., Entretien avec un vampire : Francis Gauvin aime le sang mais pas celui des guerres : Il aime le sang qui symbolise la pulsation de vie, in *Le Devoir*, vendredi 7 novembre 1997. Voir en annexe I.

²⁰² Hunt, S., Fot goths, 'Every Day is Halloween' : 2 boys face charges today in pal's death, in *Salt Lake Tribune*, 11 avril 1997. Voir en annexe I.

²⁰³ Hunt, S., Goths go on trial in friends death, in *Salt Lake Tribune*, 10 aout 1997.

À Montréal, les médias en font souvent autant. À l'émission *Coroner*²⁰⁴ par exemple, on présenta le mouvement néo-gothique comme prétexte au sensationnalisme, en se bornant à en brosser un tableau visuellement extravagant et mystérieux sans explications.

Le discours visuel est par conséquent un discours tout aussi important, sinon plus, que le discours musical. Il est au cœur de tout un esthétisme que cultive la jeunesse d'aujourd'hui. À travers la télévision, le cinéma et les nouveaux médias, l'image est devenue omniprésente. L'extraordinaire développement de la communication par la figuration visuelle constitue une des caractéristiques majeures de notre temps. Toutefois, l'émergence de l'image n'est pas un fait nouveau. D'autres civilisations ont utilisé l'image d'une manière similaire dans le passé. La société post-moderne systématise cependant son utilisation. Nous sommes toujours, comme le montre Barthes²⁰⁵, dans une civilisation de l'écriture mais celle-ci pourrait-on dire est de plus en plus imagée et figurée. L'imaginaire de la jeunesse d'aujourd'hui est constamment influencé par le domaine visuel. Par le biais des réseaux de communication de plus en plus développés et complexes - par exemple les fan clubs, l'Internet, les divers courants d'échanges sociaux... - se développe une imagination visuelle collective. Les héros et modèles de toutes sortes sont souvent réduits à des figures visuelles que l'on utilise, à un niveau ou à un autre, dans les discours. Ces visages et masques sociaux²⁰⁶ offrent à la jeunesse un code permettant de se construire un cadre stylistique et même dans certains cas de se bâtir une identification par la distinction et l'intégration. Que l'on pense à tous ses signes et griffes de mode, comme *Tommy Hilfiger* ou *Nikes*, que les jeunes utilisent pour se distinguer et se donner un sentiment d'appartenance. Comme l'affirme Eco, "(...) les nouvelles générations ont projeté comme composante de leurs comportements une série d'éléments filtrés à travers les médias." (1985, 288) Le quotidien est ainsi de plus en plus vécu à travers une imagerie "déjà vues". La jeunesse récupère, recontextualise et use de tout un florilège d'images souvent théâtralisées au jour le jour. En somme, une mise en scène sur la place publique d'un *soi imagé* que l'on remarque entre autre à travers l'esthétisme vestimentaire. Le jeune est, en effet, de plus en plus, habitué à penser par image. Dans son discours on remarque l'utilisation d'éléments figuratifs et imagés. Pourquoi l'image a une telle importance ? Tel que le présente Émile Beneviste²⁰⁷, l'image a premièrement un caractère universel bien au-delà des différences de langage. Commune à tous, l'imagerie peut être partagée avec un minimum d'interprétation par les jeunes. On retrouve une multitude de signifiants iconiques qui servent à exprimer les mêmes signifiés et qui sont des caractères motivés. En effet, contrairement aux mots qui sont des signes arbitraires, les symboles iconiques sont articulés par une certaine logique. Un lien existe en principe entre l'image et l'idée que celle-ci symbolise. L'imagerie, symbole au sens saussurien²⁰⁸ du terme, peut transmettre une

²⁰⁴ Émission *Coroner*, Le gothique, diffusée à TQS le 17 février 2000 à 19h00.

²⁰⁵ Barthes, R., *Rhétorique de l'image*, in *Communications* n°4, 1964, p.43.

²⁰⁶ Tant pour cacher que pour présentifier le soi, comme on le faisait avec les masques de la tragédie grecque.

²⁰⁷ Beneviste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 75-87.

²⁰⁸ De Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1969, p.101.

signification en une seule perception. C'est en quelque sorte un condensé de discours que le jeune n'a pas de difficulté à assimiler et à communiquer.

17.0 L'esthétisme visuel - Au sein du mouvement néo-gothique, le fait visuel a une grande importance. Il constitue une part non négligeable du discours. Le foisonnement de signes et symboles - tant religieux, ésotériques que tout autres - d'icônes et figures canoniques - telles que le dandy, le vampire, la vamp, la victime... - démontrent que ce courant utilise une dynamique discursive fortement imagée. Pour cette étude, nous avons utilisé un corpus de données visuelles comprenant des revues spécialisées²⁰⁹, des pochettes de disques compacts²¹⁰, des photographies²¹¹ prises dans des bars de Montréal, et des *flyers*²¹².

À partir de ce corpus de données nous avons essayé de dégager des syntagmes et surtout une unité signifiante. Nous nous sommes basés pour ce faire principalement sur les travaux de Roland Barthes, soit *L'obvie et l'obtus* et *Le système de la mode*. L'esthétisme visuel que nous allons étudier forme un discours articulé exprimant une identité propre. En ce qui concerne cette étude, c'est le particularisme du néo-gothique. Les traits que nous allons essayer de dégager sont constitués en systèmes de significations. Il ne suffira donc pas de relever une simple nomenclature d'éléments disparates mais bien de présenter et d'analyser un code véritable. Cette codification, la plus souvent implicite, est la base structurale de ce fait discursif. Ainsi ce système n'est pas seulement le modèle de sens du discours esthétique du néo-gothique mais aussi et surtout son fondement. Hors de ce type d'écriture, le courant perd son sens intrinsèque. Il se donne à lire à *l'autre* par son esthétisme visuel et exprime ainsi sa différence. On peut se demander d'ailleurs à ce sujet qu'est-ce que serait le mouvement néo-gothique sans son extravagance vestimentaire. Peut-on parler en ce cas de moyen d'expression, de signification ou de communication ? C'est la grande question qu'il est important de se poser maintenant. L'esthétisme vestimentaire est certainement un moyen d'expression. Nombre de répondants nous l'ont confirmé par leur propos à ce sujet :

"Mon apparence vestimentaire témoigne d'un besoin de s'exprimer et d'un refus de me conformer au code social" (M, 22 ans, Montréal)

Ou encore :

"Le vestimentaire c'est extérioriser mon intérieur pour m'afficher. Dans le sens que c'est de

²⁰⁹ Soit les revues Propaganda, Carpe Noctem, Orkus, In Cauda Venenum, Erebus, Lexicon, Zillo, Marquis Masquerade. Un corpus de plus d'une vingtaine de revues spécialisées.

²¹⁰ Plus d'une cinquantaine de pochettes de *bands* du courant néo-gothique comportant des imageries et des photos de toutes sortes.

²¹¹ Prises par nous ou par d'autres photographes.

²¹² Plus d'une cinquantaine provenant de soirées néo-gothiques de Montréal.

même que je me sens et que je le présente aux autres" (M, 23 ans, Montréal)

Ou bien :

"Je m'habille comme ça parce que ça va bien avec ce que je suis et que c'est comment je me sens souvent. Ça me représente plus." (F, 17 ans, Montréal)

Ce sont plusieurs façons de dire la même chose. Ce que le jeune porte comme atours est une manière d'exprimer comment il se sent et qu'est-ce qu'il vit intérieurement. Au lieu de le dire avec des mots, on le présente avec des signes vestimentaires comme une écriture à voir et à lire. Il y a donc une (ou plusieurs dans certains cas) signification (s) à ce discours particulier. Cette signification n'est cependant pas toujours consciemment et complètement comprise par le jeune. En effet, il y en a peu qui ont pu réellement dire avec force et détails le pourquoi de leur apparence vestimentaire particulière. On s'efforce souvent de dire que l'on se sent bien dans ce style et qu'il nous représente à la perfection jusque dans notre *moi* le plus profond. Sommes-nous alors dans cette étude en train de construire de toutes pièces une signification inexistante ? Pas vraiment. Il existe réellement une, et même plusieurs significations à l'agencement particulier de ce style vestimentaire. Le jeune n'en est tout simplement pas nécessairement conscient. Certains peuvent tenir un méta-discours sur le sujet et définir des significations, mais dans la majorité des cas, tout semble se passer plutôt inconsciemment. Toutefois, dans les autres propos de notre corpus, dans la logique discursive que ces jeunes tiennent, on remarque qu'il existe implicitement une signification. Ils utilisent quelques fois des adjectifs pour tenter de définir ce que représente pour eux cet esthétisme visuel. Comme si, tel qu'avec la musique, le jeune serait réduit dans la plupart des cas à l'utilisation de termes linguistiques abstraits pour illustrer ce qu'il ressent à travers un type de discours particulier qu'il est difficile de confiner à une linguistique purement saussurienne. Voyons quelques exemples de notre corpus à ce sujet :

"C'est mystérieux. C'est ce que j'aime dans le noir et les vêtements que je porte. Ce côté sombre et caché." (F, 18 ans, Montréal)

17.1 L'esthétisme néo-gothique : Mystère, splendeur et charme - L'adjectif *mystérieux* et ses dérivés²¹³ revient très souvent dans le méta-discours de ces jeunes. Le mystère fascine plus que jamais la jeunesse qui se retrouve au sein d'une société où la science essaie de tout expliquer sans prendre en compte cette part d'ombre et d'incertitude qui a donné l'onirisme propre aux espérances humaines. Pouvoir se perdre à rêver aux lendemains, c'est ne pas les connaître. Pour Éliade²¹⁴, le mystère tient à l'expérience du sacré. Certes, il est assuré que le discours en question s'oppose au profane par toute sa riche symbolique. Il est toutefois difficile de parler en terme religieux. Cet adjectif de *mystérieux* est

²¹³ Soit surtout mystère, hermétique, caché...

²¹⁴ Éliade, M., Mythes, rêves et mystères, Gallimard, Paris, 1957, p.241.

utilisé à travers le régime nocturne de l'image. Pour bien comprendre, il faut voir à quoi s'adresse le qualificatif en question. On use de ce dernier pour définir des vestèmes noirs. Tel que Gilbert Durand (1969, 96-103) nous le montre, les ténèbres, la nuit, le noir sont des symboles, des rêveries de l'imagination, de l'inconscience profonde. En fait, il s'agit ici non pas d'une symbolique de ce qui est aveugle et incohérent mais bien d'une transcendance. Derrière les apparences, il y a possibilité d'autre chose. La partie cachée. Un sens invisible, implicite. Le mystérieux se cultive pour échapper sans aucun doute, comme le disait Herbert Marcuse (1968, 161-249), à l'unidimensionnalité de l'être humain. Également, avec le second adjectif utilisé, on remarque cette propension à user d'un discours contre-culturel. Ainsi, dans une société où la mode vestimentaire se veut au quotidien minimaliste et sobre, l'utilisation des qualificatifs somptueux et majestueux sont marquants :

"C'est de la splendeur, de l'élégance. C'est du rouge, du noir, du velours. C'est un style dramatique, prenant et grandiose" (F, 20 ans, Montréal)

Ou encore :

"C'est un style vestimentaire qui se veut majestueux avec plein de détails excessivement recherchés. C'est le raffinement" (M, 21 ans, Montréal)

Ce sont des qualificatifs qui traduisent bien la tendance de la jeunesse à vivre l'existence en hyper face à l'appréhension du vide ou de l'abîme. En fait, l'euphorie des décennies précédentes a laissé place à l'incertitude. Libéré des tabous et des rituels sociaux, comme le montre Pascale Weil (1993, 65), le jeune est libre d'inventer sa propre identité mais condamné à forger son propre cadre normatif. Plusieurs d'entre eux se lancent alors dans une expression discursive superlative. Jung²¹⁵ disait d'ailleurs à ce sujet que pensant être privé d'ancrages physiques ou sociaux, l'Homme cède souvent au vertige. On le remarque dans l'esthétisme vestimentaire du mouvement néo-gothique où le jeu de la structure complexe des vestèmes laisse libre cours à un florilège d'agencements extravagants. Par exemple, des combinaisons de colliers, bijoux, colifichets de toutes sortes agencées à des vêtements aux coupes et aux matériaux issus d'une époque fastueuse où le qualificatif majestueux traduit bien la démesure de l'esthétisme en jeu. La parure et les atours sont ainsi souvent d'un visuel grandiose et somptueux, et le jeune esthète semble plus souvent qu'autrement crouler sous le poids d'un symbolisme hyperbolique²¹⁶.

Le troisième adjectif utilisé par les jeunes de notre corpus est celui qui a trait au désir. En effet, les termes séducteur, charmeur, *sexy* reviennent très souvent pour décrire l'esthétisme vestimentaire :

²¹⁵ Jung, G.. Problème de l'âme moderne, Buchet-Chastel, 1960, pp. 173-175.

²¹⁶ Voir image 5 en annexe II pour un exemple de cet esthétisme hyperbolique, sophistiqué et présentant une riche *poétique*.

"J'aime la féminité. J'ai envie de m'affirmer en tant que femme et de porter des vêtements d'époque qui font plus femme parce qu'ils épousent le corps. Définissent le corps. Les jarretelles et corset. Quelque chose qui charme." (F, 24 ans, Montréal)

Ou encore :

"(...) j'aime aussi le cuir, le velours, le suède, le satin, bref, tous les tissus sensuels, voire sexuels. J'aime être bien dans ce que je porte et me sentir sexy." (F, 35 ans, Montréal)

Certes les jeunes femmes sont plus nombreuses à user de ce qualificatif mais toutefois il y a certains jeunes hommes qui vont utiliser également des adjectifs similaires pour illustrer leur esthétisme particulier :

"J'aime porter des vêtements sombres et moulants en cuir" (M, 18 ans, Montréal)

Ou encore :

"Je m'habille comme ça parce que je me sens bien avec ça. C'est ce qui me fait le mieux et me met en valeur. » (M, 23 ans, Montréal)

Les déclarations à ce sujet, comme on le voit, sont moins explicites chez les jeunes hommes. Toutefois, comme nous remarquerons plus loin dans notre étude, tant les hommes que les femmes peuvent revêtir des vêtements d'un sexe comme d'un autre, sans difficulté tout en conservant la cohérence de la structure esthétique et discursive. Depuis la libération sexuelle dans le discours occidental (Anatrella, 1990, 226), le corps sexué a perdu l'importance de sa symbolique érotique. Le sexe a été articulé en discours un peu partout, formulé en vérité imagée toute crue, perdant par le fait même son sens intrinsèque. Il n'est pas surprenant ainsi de voir un discours contre-culturel parler de désir, de charme et de séduction, là où le corps crucifié par l'image médiatique est devenu un objet de consommation.

17.2 Signification et codification - Ainsi signification il y a. D'ailleurs les signes de ce discours visuel s'agencent, comme nous le verrons plus loin dans l'étude, selon une structure significative implicite. Il existe donc une codification. Ce que l'on appelle un code vestimentaire. Le fait que les vêtements se combinent d'une façon plutôt que d'une autre implique qu'il y a un sens à suivre pour signifier la particularité du discours en question. De là on peut se demander également s'il existe réellement un discours esthétique avec sa propre codification. Il semble que, tout au moins, les jeunes sont conscients à un certain niveau de l'existence d'un code. Par exemple, lorsqu'ils affirment vouloir se

différencier des *autres*, cela implique l'existence d'une codification, même implicite, sur laquelle on peut construire cette différence:

"Je m'habille comme ça pour me différencier de la masse" (M, 20 ans, Montréal)

D'autres vont affirmer ne pas toujours s'habiller de la même façon, ce qui implique un changement de style. Pour s'y retrouver le jeune doit bien entendu, même inconsciemment, se fier sur une codification quelconque :

"Je ne porte pas toujours du *gothique*, avec du noir. Quelques fois je mets autres choses, avec des couleurs et un style plus simple." (F, 24 ans, Montréal)

Même ceux qui se défendent bien de s'habiller dans un style précis, disant posséder le leur, font toutefois par le fait même référence à une certaine connaissance d'une codification:

"Je ne m'habille pas *gothique*. J'ai mon propre style à moi." (M, 21 ans, Montréal)

C'est sur une codification particulière que s'élabore ainsi le discours esthétique du néo-gothique. On peut se demander maintenant si ce discours veut réellement communiquer quelque chose. S'il y a un message à transmettre, qu'il soit subversif ou non, comme on l'a vu il n'est pas toujours et nécessairement intentionnel. Le jeune esthète n'est pas un émetteur totalement conscient. Il est encore moins évident qu'il y est un destinataire précis impliqué. Certains jeunes voudront quelques fois choquer, amener une réaction chez l'*autre*. Comme on a pu le constater avec les extraits de journaux cités auparavant, le discours n'est souvent pas compris comme on le voudrait. Ce n'est pas surprenant, étant donné que l'*autre* n'a pas le même cadre référentiel et encore moins la connaissance de la codification. Il est difficile de répondre à tout ces questionnements dans le cadre de cette étude restreinte. Cependant, il est certain dans le cas qui nous intéresse qu'il y a signification mais pas nécessairement communication consciente et directe.

Ce discours esthétique et visuel particulier, s'il y a signification, implique un message. Nous allons par conséquent tenter d'analyser ce dernier en utilisant les données de notre corpus. La majorité de celles-ci sont des photographies et des images de d'autres types. Premièrement, il faut connaître les difficultés d'une analyse structurale du message photographique. Barthes nous montre à ce sujet que de l'objet à son image, "(...) il y a certes une réduction: de proportion, de perspective et de couleur." (1982, 10) L'image photographique n'est donc pas le réel mais elle est au moins un *analogon* presque parfait. Cet art pictural comporte en fait deux messages : un message *dénoté*, qui est l'*analogon* lui-même, et un message *connoté* qui est dans notre cas la manière dont le contexte socio-culturel d'origine donne à lire,

ce qu'il en pense. Il n'y a pas d'unités signifiantes en tant que telle dans le premier message, privé de tout recours à un code. La codification du système connoté est au contraire constituée, selon Barthes (1982, 11), d'une symbolique particulière propre au néo-gothique, qui puise tout de même ses fondements dans les archétypes universaux. Elle comporte un plan d'expression et un plan de contenu, donc des signifiants et des signifiés qui obligent à un véritable déchiffrement souvent à travers des variations de sens. Cette connotation ne se laisse toutefois pas saisir du premier coup d'oeil au niveau du message en tant que tel. Il faut donc dans ce cas non seulement regarder la photographie mais également la *lire*. En d'autres mots, essayer d'établir la codification. Il faudra toutefois faire attention à ne pas signifier autre chose que ce qui est montré en induisant une interprétation forcée ; en essayant de faire entrer à tout prix les données du corpus dans notre cadre de recherche. Pour éviter cela, il faudra se baser sur les significations inhérentes au mouvement néo-gothique ; étudier le référentiel.

Comment s'élabore la connotation ou sens second, du message photographique ? Il se construit à partir de différents niveaux de production de la dite photographie : le traitement technique, le cadrage... En somme, comme le dit si bien Barthes, "(...) une mise en code de l'analogie photographique." (1982, 14) La connotation serait produite par une modification du message dénoté. Celle-ci se retrouve également au niveau de l'objet photographié. La pose de ce dernier est signifiante à plusieurs égards. Elle se base - comme nous le verrons plus en détails plus loin dans cette étude - sur des attitudes stéréotypées qui constituent des éléments de signification. Un sens peut surgir aussi de la combinaison de plusieurs éléments symboliques, de vestèmes même comme le démontre Barthes dans "Le système de la mode".

Les signes du code de connotation, gestes, attitudes, expressions, couleurs ou effets sont doués de certains sens en vertu du référentiel. Ces sèmes connotatifs s'organisent en architecture d'associations et d'oppositions, en articulations paradigmatiques ou comme dit Greimas²¹⁷ "selon certains axes sémiologiques" propres au contexte du référent. Ce dernier amène en effet, dans le cas qui nous intéresse, un style figuratif particulier. L'esthétisme néo-gothique est caractérisé par nombre d'éléments importants. Pour illustrer le plus fidèlement possible la spécificité de l'imagerie néo-gothique nous allons devoir avoir recours à une analyse comparative. Premièrement, on remarque que les images sont dans la majorité des cas des tableaux sombres, presque goyesques. L'imagerie est une mise en scène d'un foisonnant symbolisme - digne des plus légendaires toiles de Moreau - puisant ses influences tant dans les films d'horreur et de fantastique, dans la mythologie, l'ésotéro-occultisme que l'iconographie romantique. Ainsi, souvent dans un syncrétisme pictural des plus exotiques, se retrouvent des paysages lyriques, poétiques, romanesques et surtout dramatiques et même tragiques où une grande place est accordée à l'imaginaire. On note également la présence, par divers procédés appliqués à l'image ou à

²¹⁷ Cité par Barthes (1982, 39)

l'objet photographié, d'une sensibilité à fleur de peau, d'un certain vertige subjectif. L'image possède ainsi, tel que le montre Wunenberger (1991, 42), un *logos* ou charge expressive de sens et surtout un *pathos*, c'est-à-dire complexe d'affects souvent produits par le pouvoir de l'imagination.

17.3 Paysages et décors gothiques - Les décors et paysages utilisés dans les imageries évoquent d'ailleurs souvent tout un complexe symbolique imprégné d'aspects émotifs forts puissants. Ils servent de scènes à la présentification imagée de signes et symboles. Ils peuvent être entiers ou encore ce ne peut être qu'une partie qui demeure toutefois significative. On dénombre trois décors symboliques récurrents dans le discours néo-gothique. Premièrement, la cathédrale ou l'église²¹⁸, haut lieu de culte, de foi, de sacralité²¹⁹. Elle s'oppose aux décors profanes que véhicule souvent le discours de la culture de masse, soit les lieux de rendement, de performance, de technicité comme par exemple l'industrie ou l'usine. Le deuxième paysage récurrent est le château ou encore la ruine²²⁰. Comme le dit si bien André Breton²²¹, le château gothique serait un élément lyrique et symbolique des profondeurs de la psyché humaine. Il participerait au symbolisme de l'alchimie souterraine des égarements de l'Homme au sein de son inconscience. C'est en effet, dans l'infini de son espace architectural illustré par le jeu de ténèbres et d'artifices qui se dégage de sa structure romantique, que le château devient en quelque sorte l'architecture de l'esprit. Il est souvent utilisé pour inspirer la peur, l'inconnu, la perte jusqu'au vertige. C'est le lieu où la raison semble ne pas avoir de prise et où l'on peut basculer à tout moment dans l'imaginaire. Ce décor symbolique s'oppose au building urbain, construction de la rationalité et du connu banalisé du discours visuel de la culture de masse. La ruine, art pictural romantique par excellence, fait souvent penser à des rochers, à des squelettes de monuments et est ainsi la preuve que, née de la nature, la civilisation retournera à la nature. Elle est en quelque sorte un esthétisme du décadent, suivant en cela ce que disait Diderot soit qu' "il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt." Ainsi, la ruine, qu'elle soit château, abbaye, demeure isolée surgissant des rochers, est le support inévitable des méditations controuvées sur la fuite du temps et la fragilité de la civilisation et de la destinée humaine. Elle s'oppose en cela à tout ce qui peut symboliser l'éternité, l'intemporalité, comme par exemple les grandes réalisations de la civilisation moderne qui semblent vouloir s'ériger vers le ciel en défiant le temps. Enfin, le troisième décors qui marque un haut taux d'occurrence dans

²¹⁸ Voir image 6 en annexe II pour exemple d'une pochette de disque utilisant l'élément symbolique de l'église.

²¹⁹ Voir image 7 en annexe II pour exemple d'un *flyer* d'une soirée gothique présentant la photo d'une cathédrale.

L'agencement symbolique particulier de ce *flyer*, cathédrale et roues d'engrenages, semble vouloir mettre en convergence l'ancien et le moderne.

²²⁰ Voir image 8 en annexe II pour exemple de l'utilisation de l'élément symbolique de la ruine dans une publicité pour le groupe de musique gothique Type O Negative.

²²¹ Breton, A., *Limites non-frontières du surréalisme*, La clé des champs, Éditions J.-J. Pauvert, Paris, 1953.

l'imagerie néo-gothique est le cimetière²²², la tombe ou la crypte²²³. Symboles faisant parties du régime nocturne de l'analyse anthropologique de Gilbert Durand, la tombe, la crypte et le cimetière sont bien plus toutefois que de simples euphémismes de la morbidité. Ce sont des lieux où règnent le silence, où la mort semble prendre la forme d'un sommeil, d'une méditation comme le montre Vovelle (1993, 81). Lieux du romantisme et du roman noir, ils cristallisent à merveille l'idéal du sublime mortifère. Ce sont des espaces qui mettent en scène une certaine festivité de la mort par l'art funéraire. En cela, ils s'opposent aux hauts lieux de l'effervescence bruyante de la vie urbaine des vivants, les marchés et les foires par exemple, où c'est l'ivresse de la vie qui est présentifiée et célébrée.

Tel que le romantisme l'avait présenté auparavant, l'image du néo-gothique se pare d'une recherche délibérée d'un dérèglement de la sensibilité ; ce à travers quoi Burke retrouvait le sublime. Le mystère qui se dégage de ces tableaux est d'ailleurs dû en grande partie à, comme le dit si bien Annie Le Brun au sujet du gothique, "(...) une fuite de sens qu'aucun raisonnement ne peut réduire puisque celle-ci n'est appréhensible que par la sensibilité jouissant de son propre excès." (1982, 144) Il semble que le sens s'égaré entre l'imagé et l'imaginaire et que c'est ce flottement sémantique qui amène l'effet de mystère. On retrouve aujourd'hui une telle imagerie chez des auteurs et dessinateurs comme par exemple Neil Gaiman²²⁴, Mark Chiarello, Greg Spalenk²²⁵, Stu Williamson²²⁶, Miran Kim²²⁷.... Mark Edmundson (1997) traite d'ailleurs de ce retour du *gothique*²²⁸ - tant dans le cinéma, la littérature que la bande-dessinée - dans notre société. Cette figure du vertige sensible, d'une certaine subjectivité superlative, a en effet pris de l'ampleur à travers un art du sublime horrifique²²⁹, comme dirait Burke. Cet *effroi émerveillé* du discours néo-gothique semble s'opposer à la beauté apollinienne de la culture de masse. Le pouvoir de l'horreur a été longtemps refoulé dans les profondeurs de l'inconscient, confiné à ce qui était laid, presque inimaginable. À ce propos, on peut affirmer comme Julia Kristeva que "cette abjection, que la modernité a appris à refouler, à esquiver ou à maquiller..."²³⁰ est tout de même présente dans la culture populaire sous d'autres formes. La figuration de l'horreur comme art du sublime est une identité signifiable de l'imagerie du mouvement néo-gothique qui semble avoir été - même s'il a été et est encore avant d'être récupéré par la masse un discours contre-culturel - le

²²² Voir image 9 en annexe II pour exemple d'un flyer utilisant l'élément symbolique du cimetière. On peut y voir une croix celte, prise dans des branchages, suggérant l'image des vieux films d'horreur.

²²³ Voir image 10 en annexe II pour l'exemple d'une compilation de musique gothique utilisant les éléments symboliques de gisants et de statues de cimetière dans son iconographie.

²²⁴ Créateur des personnages de bande-dessinée *Sandman* et *Death* à DC Vertigo.

²²⁵ Voir *The Vision of Vespertina* in *Carpe Noctem* magazine n°14.

²²⁶ Photographe qui a travaillé avec *Jewelry maker alchemy gothic* et le groupe musical *Cradle of Filth*.

²²⁷ Peintre qui a travaillé pour les couvertures de roman d'horreur de l'auteur Poppy Z. Brites, des bande-dessinés Dark Horse et DC Comics, et sur des projets de X-Files.

²²⁸ Voir image 11 en annexe II pour un exemple de ce retour du gothique, du goût de l'horreur dans la société contemporaine. C'est le flyer promotionnel d'une performance d'un *Freak Show*...

²²⁹ Voir image 12 et 13 en annexe II pour des exemples de l'utilisation d'éléments d'horreur dans l'art pictural de flyers pour des soirées néo-gothiques.

²³⁰ Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p.34.

précurseur d'une tendance qui hantait déjà la culture dans ses jeux d'ombres les plus inavouables.

17.4 Les icônes - Nous avons divisé notre étude du discours visuel en trois parties pour mieux en faire l'analyse: les imageries iconiques, les symboles de toutes sortes et enfin la mode vestimentaire. Commençons par la première. Tant dans les revues spécialisées, les albums musicaux, les posters, l'iconographie qui entoure l'industrie de la musique, on retrouve des modèles de l'esthétisme néo-gothique. C'est en effet le plus souvent par le biais de figures canonisées que le jeune va se construire un esthétisme particulier. Ce sont les figures emblématiques que Maffesoli nomme des *idéal-types*, "des matrices qui permettent à tout un chacun de se reconnaître et de communier avec d'autres" (1988, 21), de partager une esthétique commune et l'expression d'un *Nous*. Fréquemment, les influences seront multiples. D'ailleurs, il est commun de remarquer que le jeune esthète se crée un style à partir de diverses sources. Il se construit par conséquent une esthétique syncrétiste, une espèce de créolisation qui peut sembler aux premiers abords déroutante et insignifiante. Toutefois, on remarque que pour le jeune cette composition fait sens et est issue d'une fascination pour des imageries ou un imaginaire, devenus modèles. Dans notre corpus de données, nous retrouvons plusieurs répondants qui nous ont signifié leur fascination pour certaines icônes. Par exemple, nous avons retrouvé plusieurs jeunes qui nous affirmaient être fascinés par l'esthétisme visuel de musiciens²³¹ oeuvrant dans le courant musical en question dans cette étude:

"J'avais vu des clips. Je suis devenue une grosse fan. J'idéalisais super gros Robert Smith. J'ai lu la biographie de The Cure (...) J'ai commencé à m'habiller en noir car j'ai vu que Robert Smith s'habillait beaucoup en noir. Je trouvais ça beau comment il s'habillait. J'essayais un peu de le copier."
(F, 17 ans, Montréal)

D'autres vont plutôt être influencés par les figures mythiques qui se retrouvent dans l'imaginaire du discours néo-gothique comme par exemple le *vampire ricien* :

"Le vampire est une symbolique de la tragédie totale, tellement romancée et inexorablement dramatique. C'est de la majesté, de l'élégance, genre de sensualité prenante. C'est noble et en même temps c'est morbide. C'est une noirceur raffinée, créature de la nuit immortelle que j'adore et qui est pour moi une image forte du *gothique*." (M, 23 ans, Montréal)

Ou encore des personnages historiques presque mythiques et surtout très symboliques comme par exemple le dandy victorien ou encore le gentilhomme de la Renaissance (souvent d'ailleurs les époques sont mélangées dans une sorte de style créolisé frisant le baroque) :

"J'aime le victorien, la noblesse de l'élégance. Je porte du jabot, de la dentelle, et des redingotes.

²³¹ Voir image 14 en annexe II. On y voit deux des musiciens du groupe gothique London after Midnight dans un esthétisme imité par plusieurs autres jeunes du mouvement néo-gothique. L'image a été prise dans le Propaganda n°13 hiver 1990.

C'est quelque chose que j'ai toujours aimé. J'aime beaucoup les films historiques et fantastiques, de cape et d'épée." (M, 24 ans, Montréal)

On remarque également que nombre de jeunes vont construire leur image esthétique à partir de ce que les autres vont afficher comme apparence. Comme si chacun avait, au sein du mouvement néo-gothique, la possibilité d'être en même temps un sujet et un objet, c'est-à-dire d'être acteur et spectateur dans l'élaboration du discours. Le jeune se trouve être un élément participatif à l'élaboration, au maintien et à la diffusion d'un discours :

"Moi j'ai connu le *gothique* en rencontrant des gens qui fréquentaient déjà le milieu. J'ai vu des gens qui s'habillaient en noir et tout, et j'aimais ça. C'est là que j'ai commencé à m'habiller comme ça." (F, 18 ans, Montréal)

Ainsi dans le processus de construction d'un style esthétique particulier, il y a certes comme nous l'avons déjà vu auparavant la distinction, mais également une dynamique interne qui est l'intégration (se créer une voix expressive dans une réalité discursive commune) à travers des modèles partagés au sein du discours. Ces images canonisées ne sont que rarement prises dans leur totalité, plus souvent qu'autrement pour un aspect figuratif particulier. Avant de présenter les figures iconiques majeures, il serait bon de déterminer qu'est-ce que l'on entend dans cette étude par l'iconicité. Premièrement, suite à Dominique Château (1997) on peut dire que l'icône n'est qu'une image dans l'esprit, un instrument cognitif. Elle manifeste les traits d'un état de chose considéré à travers un certain jeu de l'imaginaire. La signification n'est pas dans une totalité formelle et suppose donc que nous soyons capables d'user d'imagination et d'un sens de l'association. Martine Joly (1994, 29) montre d'ailleurs que l'icône implique une relation d'analogie qualitative qui reprend les qualités formelles du référent. Elle s'appréhende souvent en soi sans légende ni étiquette. Il y a toutefois production d'images mentales susceptibles de permettre de représenter par similarité et ressemblance des liens supposés entre des indices. C'est que l'icône n'existe pratiquement pas seule, car elle est de l'ordre du prédicat et implique tout un ensemble de relations à d'autres éléments significatifs. Ainsi l'icône *Vampire*, qui n'est qu'un objet imaginaire, comporte tout un jeu de liaisons à des indices comme par exemple la mort, le sexe, la noblesse, le mystère... Nombre de cas de l'iconicité impliquée dans le discours néo-gothique agissent tel un tableau d'art figuratif. Charles S. Peirce affirme à ce sujet que :

"(...) en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve - non une existence particulière et pourtant non générale. À ce moment nous contemplons une icône" (1979, 144-145)

L'icône est ainsi une pure potentialité abstraite. Elle n'existe pas au sens stricte, "(...) ni comme fait ni comme pensée, parce que le signe iconique nécessite un moyen de représentation par lequel il

advient dans la réalité et/ou par lequel il accède à l'intelligibilité." (Château, D., 1997, 54) C'est par l'imagerie que l'icône se réalise. En ce sens, ce qui nous intéresse dans cette étude ce n'est pas l'icône pure, en tant qu'entité purement théorique, mais l'iconicité picturale comme effet réel de toute image. Pour le jeune esthète du mouvement néo-gothique, à n'importe quel stade où il l'appréhende, l'icône demeure bien plus qu'une simple propriété possible et logique de l'image, car ce qui importe c'est " (...) l'expérience que l'on peut en faire par l'entremise des indices qui lui servent de support." (Château, D., 1997, 61) Comme l'affirme si bien Dominique Château, c'est "(...) parce qu'il entre en contact avec les indices dont il fait l'expérience réelle que le spectateur éprouve plus ou moins fortement le sentiment de l'iconicité." (1997, 61) Ainsi le jeune du mouvement néo-gothique se sentira plus attiré par l'icône du vampire qu'une autre car elle implique une spécificité figurative qui met en jeu des indices qui lui *parlent* plus, comme par exemple la mort.

L'imagerie néo-gothique présente l'icône du vampire tant dans son état synecdoque que dans sa totalité. Ainsi des canines longues pourront dans certaines circonstances faire penser au personnage du vampire²³². Un des aspects symboliques du mythe peut donc devenir une image iconique en tant que telle. Bien entendu on parle ici du vampire moderne, de celui que l'on retrouve dans Anne Rice et dans le cinéma contemporain. Il est devenu une figure importante du discours néo-gothique, une icône du fait discursif contre-culturel. D'ailleurs, comme nous le montre Gérard Lenne (1970), le fantastique comme genre littéraire et cinématographique a toujours eu cette faculté de présentifier et exprimer les imageries inconscientes d'une société. Lenne y perçoit même les "germes de subversion morale et sociale." (1970, 195) Certes le cinéma n'est pas l'idéalisme que certains auraient pu croire mais il demeure que le fantastique a toujours été un lieu privilégié pour laisser *parler* l'inavouable²³³. Le vampire est comme une épitaphe. Il n'est plus vivant mais il est là. Il dérange par sa présence. C'est une icône devant laquelle on ne peut demeurer insensible. Nombre de répondants nous ont manifesté à cet effet leur fascination pour le personnage mythique en question. Le vampire, c'est une figuration du mystère:

"Dans la vie rien est clair et tout à fait rationnel. Il y a le côté mystérieux qui est attrayant. (...) Du côté imaginaire, j'aime ça croire en des choses comme ça. Cela fait depuis que je suis jeune et c'est pas parce que je suis dépassée. J'aime avoir un idéal. Quelque chose qui peut me permettre de rêver. Je sais que ça peut ne pas exister les extraterrestres, les vampires, les choses comme ça un peu surréalistes, mais d'un autre côté imaginaire, c'est important car sinon je crois que je me découragerais à rien." (F, 16 ans, Montréal)

Croire en des icônes imaginaires, comme le vampire, ne relève pas d'une conviction de

²³² Voir image 15 en annexe II. On y voit une publicité, prise dans la revue *Carpe Noctem* n°13, présentant une photo d'une pose lyrique très cinématographique, d'un vampire s'appretant à mordre le cou d'une jeune femme...

²³³ En annexe II, l'image 16 présente l'icône célèbre du Nosferatu du film de Herzog.

l'existence réelle du personnage mais plutôt de la présence de ce qu'il symbolise dans ses ramifications iconiques. C'est l'idéal du mystère, de ce qui a la possibilité de pouvoir exister derrière le décors de la vie quotidienne. En fait, en tant que mythe, même iconique, le personnage du vampire est l'une des formes figurales que prend un questionnement portant sur l'essentiel, c'est-à-dire sur le sens de la vie, de la mort et de l'amour. Les réponses demeurent, comme en parle Roger Bozzetto²³⁴, toutes aussi figurales et donc mystérieuses. Ce qui s'oppose totalement à l'icône apollinienne que la culture de masse véhicule à travers les divers médias. C'est l'éternelle lutte entre le *régime diurne* et le *régime nocturne* de l'imaginaire social, pour reprendre la terminologie de Durand. Là où le discours de la culture de masse présente une lumière civilisatrice du progrès, où la science et la raison révèlent l'olympien rayonnement d'un ordre logique et clair, le discours néo-gothique avec le personnage du vampire parle de nuit, de ténèbres et de mystères. Également, contrairement à la structure apollinienne ordonnée à l'extrême, la figure mythique du vampire possède la caractéristique de l'ambiguïté. C'est le rouge/noir, l'attraction/répulsion, la pénétration/aspiration ; c'est l'être qui n'est pas mort mais n'est pas vivant, celui qui est séduction, sensualité, sexualité mais qui est également castré²³⁵. Nombre de répondants nous ont signifié leur compréhension de cette caractéristique du vampire :

"Le vampire est un être de séduction. De par sa puissance, il crée un charme, une force d'attraction. Le fait qu'il soit immortel est aussi attirant, car ainsi il déjoue la mort. (...) Mais il est aussi à la fois la représentation de l'homme normal mais poussé à l'extrême, c'est-à-dire que le vampire lutte constamment entre l'humain et la bête en lui. C'est donc un être de dualité." (M, 24 ans, Montréal)

La sexualité du vampire passe par les oripeaux de la mort. Il est construit iconiquement parlant comme une tension entre éros et thanatos. Entre le désir érotique et la présence de la mort. C'est que l'Éros n'a de désir et de sens que face à la mort. La temporalité est une dimension indispensable à la vie de la conscience car le désir est inséparable de la dynamique de la projection du présent vers le futur. Le vampire, être immortel, existe quand à lui dans le drame de toujours devoir cultiver le désir pour éviter de devoir tuer le temps dans la morosité. C'est également le drame de l'humain qui se veut immortel mais qui ne s'épanouit pleinement souvent que dans la précarité... Cet indice iconique de la séduction/désir s'inscrit dans un discours réactionnaire face au vide sémantique que subit l'érotisme contemporain réduit trop souvent à la sexualité. Tel que l'affirme Pierre Masset, "(...) dans cette société de consommation, la liberté sexuelle est grande, et tout ce qui est *sexy* a valeur commerciale."²³⁶ On ne parle plus de désir à travers l'image d'ascension ouranienne de l'apollinien mais bien de besoin. Le personnage du vampire quand à lui présente plutôt les profondeurs nyctomorphes, les images chtoniennes du sommeil et du désir. Une grande majorité de répondants nous ont affirmé concevoir

²³⁴ p.146, in Colloque de Cerisy.

²³⁵ La pochette du disque du groupe gothique Two Witches présente une femme vampire semblant s'avancer dans un mouvement lascif. L'horreur se mêle à la séduction. Voir image 17 en annexe II.

²³⁶ Masset, P.. La pensée de Herbert Marcuse. Éditeur Edouard Privat, Toulouse, 1969, p.21.

l'icône de cette façon :

"Le vampire c'est avant tout un personnage fictif qui a été beaucoup exploité dans les films et tout. C'est un mélange d'aristocratie et de séduction." (M, 24 ans, Montréal)

Ou encore cet exemple où l'épithète *envoûtement* est à prendre comme ce qui charme et émerveille:

"Pour moi le vampire ce n'est qu'un personnage de fable, de conte d'horreur, de légende. Il représente l'envoûtement, la sexualité et la sensualité." (F, 26 ans, Montréal)

Le vampire brise des tabous par son existence. Dans une société où le discours évite de présentifier la mort, il est compréhensible de remarquer que le dit personnage mythique constitue en tant que telle l'expression d'une subversion. Le cadavre²³⁷ n'est, dans le fait discursif de la culture de masse, plus rien. Il révèle, tel que le montre Louis-vincent Thomas (1979, 94), l'insoutenable nausée sartrienne de l'absence. Le corps en vie est un *charnier de signes* alors que mort, il a perdu sa chair et sa signification. C'est par conséquent là que toute l'ostentation funéraire entre en jeu. La pierre tombale, ainsi que le tombeau, sont autant de symboles destinés à remplir le vide, sans présenter véritablement la mort. Comme l'affirme Barthes, avec les dispositions modernes funéraires, "d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit."²³⁸ C'est dans la mesure où l'on s'efforce d'oublier le contenu que l'on exalte alors le contenant... Dans une société où la technologie a supplanté la symbolique, on désire "(...) occulter la mort dévastatrice, la travestir, si possible la supprimer ou du moins la récupérer en faisant en sorte qu'elle ne soit pas..." (1979, 102) C'est ainsi par l'imaginaire que l'on pallie à l'angoisse et supplée les manques en inventant un symbolisme qui réintègre la mort dans la vie. L'icône du vampire est l'une de ces représentations. Le mort-vivant qui quitte la tombe pour hanter les vivants, c'est justement la présentification de la mort. Il fait voir la mort comme elle est dans le mort, c'est à dire en l'exprimant comme état et non comme passage. N'étant pas dans l'au-delà, le vampire manifeste l'évidence de *thanatos* dans l'ici et maintenant. Nombre de répondants de notre corpus ont exprimé leur compréhension de cette signification de l'icône du vampire :

"C'est l'imaginaire dans la réalité. Le vampire c'est l'intérieur tourmenté. C'est la mort et la sexualité en même temps réunis." (M, 23 ans, Montréal)

Ou encore :

²³⁷ Voir à ce sujet, pour de plus amples informations, l'article de Mathez, P., De la pacification de la mort et du cadavre dans les pratiques des pompes funèbres, p.11-14 in *Frontières*, Hiver 1998.

²³⁸ Cité par Thomas, L.V. (1979, 98)

"Pour moi le vampire est une métaphore de la mort et de l'érotisme. C'est paradoxalement ce que l'on craint et ce qui nous attire." (F, 24 ans, Montréal)

Ainsi que ce soit par l'évocation du charme, du mystère, de la mort ou encore de l'élégante majesté, le vampire demeure une icône d'une grande fascination au sein du mouvement néo-gothique²³⁹. C'est donc à travers toute la floraison de traits associatifs et imaginés de l'icône du personnage mythique en question que l'on retrouve un grand nombre de sèmes propres à l'esthétisme du discours qui nous intéresse. Tant dans le cinéma que dans d'autres types d'iconographies - comme par exemple les images de revues spécialisées, les *flyers* ou encore les posters - le vampire présente des attributs vestimentaires qui en viennent à faire partie intégrante de sa structure formelle iconique. Dans la grande majorité des cas, on figure le personnage mythique dans un certain stéréotype visuel. On retrouve également dans le discours qui accompagne l'image, les adjectifs souvent associés à ce personnage mythique. Ainsi ce dernier porte des atours élégants et majestueux, des grandes capes splendides, de la dentelle, du jabot, tout un style rétro et romantique noir qui ajoute à son mystère et à son charme. Rares sont les jeunes esthètes qui disent toutefois s'habiller comme un vampire. Il n'y a pas de valorisation associée à cette expression. D'ailleurs, dire que l'on est *costumé comme un vampire* est pris comme une mauvaise blague par plusieurs. C'est surtout parce que le vampire désacralisé et ridiculisé à travers l'halloween et diverses comédies médiatiques, a été récupéré par *l'autre* et utilisé dans des discours dénigrants pour stigmatiser le jeune esthète du courant néo-gothique. On retrouve cependant, comme on l'a vu précédemment, en ce personnage mythique un certain modèle esthétique. Son influence se fait surtout sentir à travers des dérivés iconiques, des variations, des transformations stylistiques. La présence de d'autres icônes au sein du néo-gothique témoigne de ce fait. En effet, le vampire moderne partage certaines caractéristiques avec d'autres figures que nous retrouvons imagées dans le discours qui nous intéresse. On ne peut toutefois pas toutes les étudier dans le cadre de cette étude car l'intention de cette dernière n'est principalement pas d'énumérer une insignifiance mais bien de présenter les principaux icônes et de comprendre leur signification et leur implication dans le processus d'élaboration d'un esthétisme particulier au sein du discours néo-gothique. Ces autres figures iconiques sont très souvent dérivées de l'iconicité vampirique ou même encore déjà représentées, en totalité ou en partie, par la figure du vampire.

La deuxième icône la plus importante en occurrence, que Virginia M. Allen considère comme un archétype jungien²⁴⁰, est celle de la vamp. Ce terme provient de vampire et a été employé pour la première fois en 1914 à propos de l'actrice Theda Bara. Ce pseudonyme n'était en fait que l'anagramme

²³⁹ Voir image 18 en annexe II pour un exemple de photographie de vampire ricien dans ses atours d'une autre époque. La photographie a été prise par le livre de Marcus, J., (1997), *ibid.*

²⁴⁰ Allen, V.M., *The Femme Fatale : Erotic Icon*, The Whistston Publishing Company, Troy, New York, 1983, p.11.

des mots anglais *arab death*. Elle prenait dans ses films des poses lascives, assise ou allongée sur des squelettes humains. Les termes *vampirisme* et *vampiriser* que l'on utilise dans la conversation courante pour désigner toute forme de domination, de sujétion, illustre bien l'action de la vamp. C'est que, comme le dit Pierre Duvillars, "Le mystère qui pare et entoure cette beauté, s'il lui donne un charme plus grand, est aussi et surtout le piège, le miroir à alouettes qui attire, et attise l'homme et cache les puissances de mort..."²⁴¹ Qu'on pense seulement aux titres de films de Greta Garbo, très explicites à ce sujet, soit comme le montre Duvillars²⁴², "La chair et le Diable", "La tentatrice", "Courtisane", "Comme tu me veux", "La mystérieuse lady", "L'orchidée sauvage"... C'est une fatalité romantique et mystérieuse qui semble auréoler la vamp. Le champ symbolique de cette femme vampire est souvent dominé également par le thème ophidien. Qu'on pense à la Lamia de Keats, "serpent palpitant" qui se transforme en femme avant de disparaître dès que le philosophe Apollonius révèle sa véritable identité vampirique. Au cinéma, on remarque les mouvements onduleux du corps de la femme fatale, et bien entendu toute la symbolique se rattachant à l'animal en question. C'est à travers l'image du serpent que l'on retrouve en effet les constituants symboliques essentiels de la vamp. L'animal lui-même, tout d'abord, suggère par ses mouvements l'enroulement, l'ensorcellement. Tant par son regard que par ses ondulations hypnotiques, le serpent symbolise très bien la fascination. Cette dernière, de type ophidien, est auréolée de l'instinct de mort freudien, *thanatos*, lié à la sexualité comme Bataille l'a si bien analysé. Ne dit-il pas que "de l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort."²⁴³ Comme le vampire, la vamp présentifie par son complexe de symboles le mariage entre éros et thanatos. Qu'elle soit Frédégonde, Lucrece Borgia, Rosamond ou Marie Stuart, c'est toujours le même type de beauté licencieuse, impérieuse et presque cruelle. Toute son attitude est tendu entre la sexualité et la mort dans une pose souvent très phallique. Contrairement à la victime passive qui tombe dans ses filets, la vamp est un personnage actif. Par son baiser elle met en scène éros et thanatos. Le lien entre la morsure du vampire et l'acte sexuel a été longuement évoqué dans nombre d'études. Dans le cas de la vamp, le baiser est dans bien des récits, tant cinématographiques que littéraires, un acte symbolique fatal. Le plaisir est douleur et la douleur est plaisir. Comme pour le vampire, la sexualité de la vamp semble être réduite à la bouche. D'ailleurs, Mireille Dottin-Orsini²⁴⁴ a montré l'existence ambivalente du lien freudien entre la bouche et le vagin. Un sexe armé de dents, symbolisme de la féminité castratrice et par conséquent de l'action d'une sexualité inversée. La vamp s'oppose ainsi par tout son complexe symbolique à l'érotisme féminin sexué et passif du discours de la culture de masse. La vamp incarne l'inaccessible désir mystérieux contrairement à la vénus qui s'offre corps et âme sans rien cacher. Cet icône de la femme fatale se retrouve un peu partout dans le discours néo-gothique, sous diverses formes, variations sur un même thème. Alison Lurie (1983, 252-253) nous

²⁴¹Duvillars, P., L'érotisme au cinéma : Pin-up, femmes fatales et ingénues libertines, Éditions Du XXe siècle, Paris, 1951, p.31.

²⁴²p.29, *ibid.*

²⁴³Bataille, G., L'érotisme. Éditions de Minuit, Paris, 1957, p.15.

²⁴⁴Dotin-Orsini, M., Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle, Grasset, Paris, 1993.

présente la vamp comme étant un style érotique. C'est bien plus qu'une mode vestimentaire mais également une attitude esthétique et symbolique. On le remarque à travers la mise en scène du corps et le marquage symbolique par le maquillage de traits d'expressions particuliers du visage²⁴⁵. C'est tout un complexe symbolique de sèmes et de vestèmes que nous allons donc retrouver dans l'apparence esthétique de nombre de jeunes femmes qui partagent le type de discours qui nous intéresse dans cette étude.

Voyons enfin maintenant la troisième et dernière icône majeure du discours néo-gothique. Il s'agit de l'androgynisme, qui partage des traits communs avec la vamp et le vampire. Comme le montre Frédéric Monneyron²⁴⁶, l'androgynie²⁴⁷, symbole de l'unité originelle du monde s'oppose à la bi-polarité sexuelle. C'est en quelque sorte, tel que le fait remarquer Kari Weil²⁴⁸, une figure de la transcendance du sexe. Ce tout transcendant contient et intègre une pluralité virtuelle. Ce n'est pas seulement, ainsi que le présente Jean Libis, "la réunification des sexes différents, il est aussi la synthèse réconciliante de toutes les oppositions qui s'affrontent, il est la *coincidentia oppositorum* qui résout et annule toutes les tensions de la division et de l'existence corrélatrice de couples oppositionnels."²⁴⁹ Ce n'est pas que la réunion de deux sexes rêvée comme absolue unité mais c'est aussi, et surtout, l'imagerie de la femme-masculine. C'est un thème majeur que la décadence hérite du romantisme tardif, que l'on retrouve également avec les personnages du dandy et de l'éphèbe efféminé. Le dandy²⁵⁰, image presque légendaire, est en effet bien plus que ce qu'il semble être. Au-delà des figures historiques du dandysme, comme d'Orsay, Lord Seymour, Roger de Beauvoir et Brummel, le dandy est la personnification du Narcisse mythique. Son image que l'on pourrait dire figée dans son propre reflet, s'éternise dans une jeunesse esthétique, ni male ni femelle. En toute circonstance, le dandy doit étonner ceux qui le regardent: "Étonner l'olympienne poire"²⁵¹ Cette phrase de Baudelaire, à l'emporte-pièce, explique par sa brutalité même le mécanisme par lequel le dandysme peut se définir. Il doit présenter l'indifférence à ce qui n'est pas lui; il doit éblouir, enchanter. En somme, le dandy doit aspirer au sublime, montrer et imposer la différence comme essentielle dans le comportement, la conversation et l'apparat pour atteindre la distinction. Ce Narcisse doit déconcerter afin de fasciner. Ses effets somptueux d'élégance lui donne, comme dirait Balzac²⁵², une grâce divine et concomitante. Ces manifestations ostentatoires de l'apparat et du cérémonial agissent sur la construction du corps comme oeuvre d'art. Cet appareil

²⁴⁵ Voir en annexe II les images 19,20,21 et 22 pour des exemples de cet esthétisme inspiré (plus ou moins à un niveau ou à un autre) de la vamp.

²⁴⁶ Monneyron, F., L'androgynisme décadent : Mythe, figure, fantasmes, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1996, p.7.

²⁴⁷ Tel qu'on peut le voir sur ces images 23 et 24 en annexe II, prises dans la revue Propaganda n° 24 hiver 1998. Également voir image 25 en annexe II pour l'exemple d'androgynisme sur le flyer promotionnel de la boutique Cruella à Montréal.

²⁴⁸ Weil, K., Androgyny and the denial of difference, University Press of Virginia, Charlottesville and London, 1992, p.2.

²⁴⁹ Libis, J., Le mythe de l'androgynisme. Berg International, Paris, 1980, pp. 219-220.

²⁵⁰ Tel qu'on peut le voir dans l'image 26 en annexe II, prise dans la revue Propaganda n°13 hiver 1990.

²⁵¹ Baudelaire, C., Le peintre de la vie moderne. Paris, 1863.

²⁵² De Balzac, H., Traité de la vie élégante, Paris, 1830.

frontalier a pour but de tracer un certain espace sacré, en fait celui que seul le regard peut franchir, celui que seul le mythe peut construire. Ce parangon du modernisme, flamboyant, est un des avatars de l'androgynie. À propos du dandysme et de Brummell, Barbey dira d'ailleurs: "Natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus la grâce encore dans la force, et où la force se retrouve encore dans la grâce ; androgynes de l'histoire..." (1989, 152) D'Aurevilly lie cette grâce à l'androgynie, selon Michel Philip²⁵³, car le dandysme se définit principalement par son pouvoir de séduction sur les femmes et les hommes. Il est ainsi comme le vampire, un séducteur, à la recherche de la perfection. Celle-ci presque plastique, "asthénique" dirait-on comme Barbey, est d'un romantisme *morbidezza*. Comme on le voit dans "Les Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly avec le personnage de Sherlon, l'androgynie est un être qui exalte une beauté presque morbide en ce sens que seule la mort pourrait l'éterniser, l'immortaliser en lui évitant la décadence de la vieillesse. "Rêver de mourir insolvable et à la mode", telle pourrait être la devise du dandy. Comme la beauté de Dorian Gray, à jamais immortalisée par l'art, fixée par l'imagerie tel un gisant. Funèbre perspective que de n'être que l'égal de son reflet... Visant à l'abolition de la différence sexuée, l'androgynie nous entraîne hors du temps. Il conjugue le suprême affrontement des contraires, en un point où se rencontrent les principes de vie, de mort, d'Être et de néant. Ainsi l'androgynie semble s'opposer au discours sexué de la culture de masse. Ce n'est plus Mars et Vénus mais un Adonis efféminé qui mélange les différences sexuelles dans un syncrétisme esthétique des plus avide d'absolu. L'image de l'androgynie se trouve représentée dans l'apparence de nombreux chanteurs, comme par exemple David Bowie et Marilyn Manson, ainsi que dans l'iconographie de diverses revues spécialisées. Également le vampire, à travers les personnages d'Anne Rice, a pris plus que jamais un aspect de jeune éphèbe. C'est ainsi parmi ces imageries que plusieurs jeunes vont puiser les éléments, les sèmes, pour construire leur esthétisme particulier.

Bien entendu, il ne faut pas prendre ces modèles iconiques pour des figures totales et totalisantes. Elles sont plutôt des complexes symboliques rassemblant dans leur structure un nombre presque infini de variantes. C'est toute une articulation qui existe autour de chaque icône. Une multitude de sèmes se retrouvent en corrélation, partageant des traits communs à un niveau ou à un autre. Le jeune sera amené ainsi souvent à élaborer son style esthétique à partir d'un florilège de modèles qu'il mettra en convergence. Malgré la richesse de la construction symbolique, la forme esthétique créée de la sorte est cependant cohérente. Elle est façonnée à partir de mécanismes d'analogies, d'oppositions et de complémentarité. Le jeune esthète assemble ainsi les sèmes selon une codification implicite. Cette dernière est, en effet, connotée à travers les agencements particuliers que présentent les modèles iconiques. Par exemple, à travers le personnage du vampire ricien, on retrouve

²⁵³ Philip, M., Dandysme et androgynie dans 'Les diaboliques' de Barbey d'Aurevilly, in La Nouvelle revue française, 1981, pp.342-343.

l'élégance classique du noir, du blanc et du rouge alliée à des coupes et tissus rappelant le romantisme. L'icône agit ainsi, souvent en convergence avec d'autres images iconiques, comme un patron. Toute la structure discursive qui s'élaborera par la suite - avec les symboles, vestèmes et autres sèmes - dépendra par conséquent d'une certaine codification implicite, permettant la reconnaissance d'un style parmi tant d'autres.

17.5 Les symboles - Voyons donc maintenant cet esthétisme particulier. Le style vestimentaire des jeunes qui nous intéresse dans cette étude est marqué souvent premièrement par l'agencement, avec les vestèmes, d'une profusion de symboles ésotéro-occultistes et religieux²⁵⁴. Cette symbolique semble très présente dans la structure discursive du néo-gothisme. Il est donc important de s'y attarder pour comprendre la signification de cette floraison de symboles. Nous allons par conséquent étudier brièvement ceux qui ont le plus haut taux d'occurrence au sein du discours esthétique du mouvement néo-gothique. Commençons toutefois par définir ce que l'on entend par *symbole*. Le sens courant que l'on attribue à cette notion est celui de l'analogie emblématique. C'est en fait la concrétisation, en objet, animal ou figure, d'une réalité abstraite, comme par exemple une vertu, un état, un pouvoir ou encore une croyance tel que le montre Eco (1988, 22). Cette figurabilité rend sensible ce qui ne l'est pas. Elle permet de dénoter une idée par sa mise en scène au sein d'un discours. C'est en quelque sorte, tel que le présente Gilbert Durand²⁵⁵, l'épiphanie d'un secret, d'un mystère. C'est la présence de la transcendance d'un sens et l'immanence d'une passion à travers un être objectivement absent. Dans le cas qui nous intéresse les symboles les plus communs sont les suivants : la croix, la ankh, le pentacle, le baphomet et le crane. Ils se retrouvent présentifiés dans la structure discursive néo-gothique sur des bagues, des colliers, des boutons, des bracelets ou encore dans les arabesques du maquillage. Commençons par la croix, un symbole qui a un des taux d'occurrence les plus élevés. Elle se retrouve dans plus de la moitié des données visuelles qui forment notre corpus²⁵⁶. La croix est portée le plus souvent au cou, au bout d'une chaîne comme collier. On la retrouve aussi quelque fois dans les motifs des tissus ou encore comme dessin sur le visage²⁵⁷. Pour nous occidentaux, ce symbole est celui du christianisme. Il est associé à l'aspect christique. Le jeune esthète du mouvement néo-gothique use de ce symbole cruciforme à travers une signification dérivée et recontextualisée au sein de son propre discours. En fait, la croix ne signifie pas un quelconque aspect christique comme les chrétiens l'entendent mais plutôt ce principe sacré qui émane de l'objet symbolique en question. C'est en effet toute la sacralité mystique du symbole qui importe, et encore plus le sens du mystère qu'elle peut amener lorsqu'elle est

²⁵⁴ Voir image 27 en annexe II pour un exemple de publicité présentant des bijoux et quolifichets d'inspiration fantastique et ésotérique. Elle a été prise dans la revue Carpe Noctem n#16.

²⁵⁵ Cité par Wunenberger (1991, 68)

²⁵⁶ Voir image 28 en annexe II pour un exemple de l'utilisation de la croix. On voit dans cette image un jeune homme, presque androgyne, le regard au ciel avec à ses cotés une épée. Sur son armure, il y a un Christ crucifié en croix. L'image est imprégnée d'une ambiance de mysticisme et connote un sens du sacré. Elle a été prise dans la revue Propaganda n#18 printemps 1992.

²⁵⁷ Voir image 29 en annexe II. La photo a été prise dans le Propaganda n#18 printemps 1992.

associée aux autres vestèmes noirs. Il faut toutefois prendre en compte le fait que le jeune esthète évolue dans une société encore imprégnée du judéo-christianisme. Ainsi nombre de symboles, comme la croix, conservent même dans une nouvelle structure référentielle une certaine partie de la signification qu'ils avaient dans le discours de la culture de masse. Le fait d'arborer un symbole chrétien, hors de son cadre référentiel originel, dans une société laïcisée, est très significatif. Cela marque le besoin de se référer à une symbolique commune permettant de présenter un aspect du *numen* dans un espace social laïque où elle pourra signifier une certaine distinction, et surtout, la mise en scène d'une différence discursive entre sacré et profane. D'autres symboles, comme les suivants, n'ont cependant pas de référence au judéo-christianisme. L'ankh égyptienne était, dans l'Égypte ancienne, la symbolique de l'immortalité divine, acquise ou souhaitée. Elle se retrouve dans le mouvement néo-gothique sur des colliers, des bagues ou encore dessinée dans le visage avec du maquillage. Comme c'était le cas avec le romantisme, le discours néo-gothique use de symboles à l'aspect exotique à travers son esthétisme. On sait pertinemment que ce dit aspect est lié au mystère. Ce qui relève de l'exotisme nous apparaît souvent loin, différent et surtout auréolé d'un jeu d'ombre qui ne révèle pas complètement le signifiant perdu dans la forme. La ankh, comme d'autres symboles du même type, se présente ainsi comme une symbolisation de cet aspect imperceptible de l'invisible, de l'ailleurs, difficile à retrouver aujourd'hui dans une société qui s'est vouée à tout mettre en lumière. D'autres symboles, tels que le pentacle ou le baphomet, font référence explicitement à l'occulte. Dans les traités de magie, on donnait le nom de pentacle à un sceau magique, étoile à cinq ou six branches. Le baphomet se retrouve quand à lui dans la sorcellerie, la magie noire et est lié au satanisme. En somme, tout ce qui relève de l'ombre, du domaine nocturne. Ces deux symboles se retrouvent, au sein du discours néo-gothique, sur les bagues, dans des colliers et quelques fois sur le visage sous forme de maquillage noir. C'est en fait, pour le jeune esthète, tout le domaine de l'imaginaire fantastique qui se met en scène par l'intermédiaire de tels symboles²⁵⁸. Nombre de répondants nous ont effectivement signifié cet intérêt pour l'occulte :

"Parce que c'est mystérieux et que c'est présenté comme étant *dark* et sombre dans les films. C'est également présenté comme quelque chose d'interdit et de caché" (M, 23 ans, Montréal)

Ou encore:

"En regardant des films, comme de sorcière dans un château, je trouvais ça cool. Alors je voulais en savoir plus sur le sujet. Quand j'étais plus jeune je regardais des films du genre, j'aimais le look, la musique et l'occulte. Tout le paranormal est fascinant pour moi, les fantômes et tout le reste."
(M, 24 ans, Montréal)

²⁵⁸ Voir image 30 et 31 en annexe II. Ce sont deux images prises dans la revue Propaganda (la première dans le n°13. la deuxième dans le n°18) qui illustrent très bien cet aspect dramatique et lyrique fortement imprégné d'imaginaire que l'on retrouve dans l'esthétisme néo-gothique.

Inutile de dire que la signification fait encore une fois partie d'un discours contre-culturel qui essaie de présenter un esthétisme transcendant, un art de rêver face à un quotidien trop souvent réduit à une forme purement positiviste. Nombre de symboles sont enfin des représentations du domaine mortifère : crâne, squelette... C'est la mort qui est bien plus qu'esthétisée, c'est-à-dire qu'elle est présentée et intégrée à un discours et ainsi mise en scène dans l'espace social là où elle peut être confrontée au silence de l'insignifiant du fait discursif de la culture de masse. Le mouvement néo-gothique ne possède pas un discours religieux malgré toute la richesse de sa symbolique. C'est bien plutôt un esthétisme sacré, transcendant, à l'essence virtuelle qui se met en scène face à une société aux signes purement technicistes et utilitaires. Là où il n'y a qu'instrumentalité, le néo-gothique propose le symbolisme. D'ailleurs, la majorité des répondants de notre corpus nous ont signifié leur athéisme tout en précisant qu'ils étaient tout de même disposés à croire en quelque chose de transcendant :

"Je n'ai pas de croyances religieuses mais spirituelles oui. J'ai plus mes idées propres. Je crois en moi-même. Je crois qu'il y a une force dans la nature. Je crois beaucoup en la nature"
(F, 16 ans, Montréal)

Ou encore :

"Je suis athée mais je crois qu'il y a quelque chose d'autre. Je ne suis pas sur la terre pour rien. J'aime bien les philosophies orientales comme le taoïsme." (M, 24 ans, Montréal)

Nombre de réponses expriment un courant de pensée très présent chez les jeunes de l'ère post-chrétienne, c'est-à-dire une tendance à l'affirmation du *Je* comme centre de construction d'un cadre existentiel :

"Je suis un athéiste profond qui se répugne à l'idée que des individus adhèrent encore en 1999 à des idéologies dogmatiques de *prêt à penser* qui dictent à l'individu de ne pas chercher en lui même la réponse à ses interrogations. Je crois en l'Homme, je crois en la supériorité de son esprit. Je crois en moi et en mes confrères. Je ne crois en rien qui ne soit directement sous mon contrôle, sous celui de ma volonté." (M, 21 ans, Montréal)

D'autres vont formuler en des termes très explicites cette recherche de sens à travers la promotion de l'individu en évoquant de grands philosophes :

"J'ai une conception spirituelle plus personnelle de soi, une philosophie sur les traces de Nietzsche, Duchamp, Bataille..." (M, 23 ans, Montréal)

Ou encore :

"Je ne crois pas en la religion mais je crois en moi. J'aime bien la philosophie de Nietzsche par exemple" (F, 22 ans, Montréal)

Dans le journal *Voir*²⁵⁹ on pouvait lire un grand dossier sur la situation actuelle des jeunes. Un sondage avait été réalisé peu de temps avant le sommet de la jeunesse. En collaboration avec l'émission *Le Point* de Radio-Canada, le journal *Voir* avait commandé un sondage²⁶⁰ à la firme Léger & Léger. Ce dernier montrait que 75% des jeunes répondaient *oui* à la question "Croyez-vous en Dieu ?"²⁶¹. Précisons toutefois qu'il est dit que dans l'ensemble plus d'un croyant sur deux juge que ses croyances importent peu dans sa vie. Est-ce dire que l'on croit seulement juste au cas où ? Croire serait ainsi du domaine de la virtualité. Le croyant se donne la possibilité d'un *ailleurs*, cadre existentiel possible au-delà du visible devenu trop éclaté. En somme, il se donne le droit de rêver le quotidien. Une répondante nous a répondu à ce sujet : "Les gens ont arrêté de rêver. Ils vivent le quotidien et oublient de rêver. C'est ça le gros problème. Les gothiques, ont veux un peu passer à coté. On veut continuer à rêver. On veut transposer nos idéaux dans la réalité et les vivre comme on veut." (F, 17 ans, Montréal) C'est s'attacher à la possibilité de rêver la réalité. Simone Weil (1949, 45) disait à ce sujet que l'enracinement est un des besoins le plus important de l'âme humaine. Sans ancrage, l'Homme cède au vertige, perd contact avec le réel ou avec lui-même. Une de nos pires angoisses n'est-elle pas de devenir la proie du hasard et du vide ? Le jeune est donc conscient de la réalité dans laquelle il vit. Il ne perd pas contact avec celle-ci mais désire pouvoir rêver ses lendemains. Ainsi dans le mouvement néo-gothique, dans notre corpus, on retrouve certes un grand nombre d'athées mais tout de même des jeunes qui veulent croire. À notre avis, la question du sondage du journal *Voir* était mal posée. Il aurait fallut prendre en considération que la notion de Dieu n'est plus homogène (l'a-t-elle déjà été d'ailleurs, même au sein d'un cadre institutionnalisé ?). La conception du divin est fragmentée dans une multitude de discours. Le néo-gothique n'est pas un courant religieux mais, comme toute marginalité, se trouve être un point de convergence de divers autres mouvements discursifs. On pense par exemple au discours néo-païen auquel certains de nos répondants ont exprimé clairement leur attachement. L'une d'elle nous affirme d'ailleurs à ce sujet : "J'essais de faire une synthèse de plusieurs croyances. Mes croyances vont beaucoup vers l'occulte. (...) C'est essayer de retrouver une certaine mentalité primitive. Tout ce qui est par rapport aux rituels, aux incantations" (F, 24 ans, Montréal) Le néo-gothique a toutefois bien plus trait au sacré qu'au religieux. Son esthétisme particulier semble atteindre une certaine forme de sacralité à travers la recherche du sublime et la combinaison d'une profusion de symboles. S'il y a un aspect qui peut sembler relever du domaine religieux c'est celui que prend, tel que Durkheim le définissait, la communion sociale. La symbolique mise en scène dans le discours néo-gothique permet en effet aux

²⁵⁹ Voir du 17 au 23 février 2000.

²⁶⁰ 602 jeunes de 15 à 30 ans ont participé au sondage.

²⁶¹ P. 22, in *Voir*, du 17 au 23 février 2000.

jeunes de se reconnaître, de communier ensemble en partageant un même discours. Une grande majorité de nos répondants nous ont d'ailleurs signifié cela dans leurs propos :

"(...) Et si je croise quelqu'un qui est habillé de la même façon, je vais dire, bon cette personne là on est sur la même longueur d'onde. Cela sert un peu comme un filtre pour les autres qui vont avoir peur de m'aborder un peu à cause de mon habillement qui va être différent. En même temps cela va servir de signe à quelqu'un d'autre (...) on peut probablement se parler parce qu'on affiche notre intérieur par nos vêtements et dans nos symboles et bijoux." (M, 24 ans, Montréal)

Ou encore :

"Quand on se voit dans la rue on peut se dire *Hey ! check il s'habille pareil comme moi*. On va aller lui parler. Mais l'autre qui est en rose ou en fluo, je pense pas qu'on va vouloir se connaître. Ça permet aux gens de se rencontrer en reconnaissant les mêmes symboles" (M, 25 ans, Montréal)

17.6 L'esthétisme vestimentaire - L'esthétisme vestimentaire est également un des éléments du discours les plus importants pour se reconnaître et aussi se différencier des autres. C'est à travers la création d'un style particulier que s'élabore en effet un sentiment d'appartenance de même qu'une distance par rapport à la culture de masse. Bien plus qu'une différence ou encore un éloignement, l'esthétisme vestimentaire est également un discours contre-culturel de par les éléments qu'il met en jeu. Se vêtir n'est donc pas, comme l'affirme Philippe Perrot, " (...) associer librement des éléments puisés dans une infinité de possibles, mais bien combiner des éléments collectés selon certaines règles, dans un réservoir limité" (1981, 13), dans un paradigme donné. La mode est imprégnée d'une structure complexe de signes. Sans ce contenu comme l'affirme Barthes, l'esthétisme vestimentaire ne serait que forme et " Spectacle que les hommes se donnent à eux-mêmes du pouvoir qu'ils ont de faire signifier l'insignifiant." (1967, 287) Le style néo-gothique, comme discours, vise d'emblée la socialité théâtrale. Une expression festive, comme dirait Baudrillard (1976, 143), qui use de toute une structure codifiée et socialisée, véritable *potlatch*. Voir, regarder, se donner à voir, être regardé, être vu, s'offrir au regard des autres, voilà ce qu'est la communion de l'esthétisme vestimentaire. Loin de n'être qu'une forme où le signe est uniquement rationalisé, référé seulement à une raison pure, à une fonction systématique, le néo-gothique est également, et surtout, un esthétisme ritualisé. Le signe de ce discours ne fait pas que simuler, sécréter le réel selon les termes de Baudrillard (1976, 144), mais bien plutôt *parle* du réel à travers une riche symbolique. En fait, c'est une parole connotée. Elle parle à travers une articulation rituelle de signes. C'est-à-dire que les éléments significatifs sont organisés selon une codification déterminée qui ne s'attache pas à copier le réel (comme dans une simple analogie) mais à en parler par le biais de la *poétique*, le sens obtus (Barthes, 1982, 48-49). Comme nous le montre Barthes dans son oeuvre, le discours peut être écrit même à travers la mode. Une écriture que nous allons essayer de lire et de comprendre.

Pour ce faire nous avons procédé à une cueillette de données que nous avons rassemblé en un corpus pour faciliter l'étude et l'analyse. Ce dernier consiste en un ensemble d'iconographies provenant de *flyers*, revues spécialisées et photographies prises lors de la recherche sur le terrain. Comme le fait remarquer Barthes, nous allons tenir compte autant des différences que des occurrences dans ce corpus. À ce sujet l'auteur du *Système de la mode* indique "(qu') un trait de mode rare a autant d'importance qu'un trait de mode fréquent." (1967, 21) Car, comme il le dit si bien, " l'objectif ici est de *distinguer* des unités, non de les compter." (1967, 21) Le corpus est constitué par conséquent de ce qui fait sens. Nous avons opté pour le vêtement-image, selon la terminologie de Barthes (1967, 13), pour plusieurs raisons. Premièrement, il est le plus présent et le plus facile à récolter. Les jeunes n'ont aucune difficulté à le voir, comme modèle, un peu partout dans les divers médias. De plus, contrairement au vêtement-réel, pour notre étude il est évidemment plus facile de l'utiliser pour une analyse. Le vêtement-image est également plus représentatif de ce qu'est le vêtement-réel, bien plus que le vêtement-écrit qui est de toute façon peu présent en ce qui concerne le néo-gothique. En effet, le vêtement-réel est de nature festive et théâtrale. Il tire sa riche valeur symbolique ainsi que sa particularité d'un caractère visuel impressionnant qu'il est difficile d'exprimer par un autre moyen.

Le vêtement-écrit et le vêtement-image renvoient à la même réalité mais ils n'ont pas la même structure. Barthes affirme à ce sujet que c'est parce " (...) qu'ils ne sont pas faits des mêmes matériaux, et que, par conséquent, ces matériaux n'ont pas entre eux les mêmes rapports : dans l'un, les matériaux sont des formes, des lignes, des surfaces, des couleurs et le rapport est spatial ; dans l'autre, ce sont des mots, et le rapport est, sinon logique, du moins syntaxique. La première est plastique, la seconde est verbale." (1967, 13) Entre le vêtement-image et le vêtement-écrit, il y a plusieurs différences. Celles de matériau, de rapport et de structure. Les unités du vêtement-image sont formelles alors que celles du vêtement-écrit sont du domaine des mots. Nous allons préférer l'iconographie dans cette étude pour toutes les raisons que nous avons déjà énumérées. Barthes dit d'ailleurs à ce sujet qu'il est mieux de favoriser "(...) ou des actes ou des images ou des mots, mais non toutes ces substances à la fois." (1967, 17) L'image n'est certes pas la réalité et nous en sommes conscients. Il y a un certain découpage entre le monde réel et le monde figuré (Barthes, 1967, 51). Des *shifters*, selon la terminologie de Barthes (1967, 16), permettent la transformation de la structure technologique, le vêtement-réel, à la structure iconique, le vêtement-image. D'un code à un autre. D'ailleurs l'iconographie de mode des revues spécialisées ne constitue bien souvent qu'un modèle idéalisé, un style typé, une représentation collective. Pour obtenir une meilleure représentativité, dans cette recherche, nous avons également utilisé des photographies prises lors de l'étude de terrain. Elles permettent une meilleure appréciation de l'application des images idéalisées dans la réalité. Ainsi dans cette étude nous ne tenons pas compte uniquement du vêtement "imaginaire ou si l'on préfère, purement intellectif" (Barthes, 1967, 20) mais

également des pratiques. Nous allons par conséquent nous attarder à dégager le sens de ce style particulier au-delà des simples images.

En ce qui concerne la photographie, il existe un code, comme le montre Barthes²⁶², qui ne fonctionne qu'au niveau second, soit la connotation. Nous allons donc devoir lire l'image par delà la forme. Pour se faire, nous allons essayer de dégager l'identité substantielle des unités qui composent la structure de l'esthétisme néo-gothique. Ce qui va nous permettre par le fait même de déterminer les variations concomitantes ainsi que les classes commutatives. Par conséquent notre tâche sera double, soit de faire l'inventaire et le classement des éléments constitutifs de la structure discursive. Mais surtout, de dégager le sens du discours en question. Car ce que nous ne devons pas perdre de vue c'est que, selon une des hypothèses de cette étude, le vêtement est un moyen de transmettre une signification chez les jeunes. Il s'opère, en effet, une sélection souvent inconsciente et empirique de traits synchroniques. Selon des modèles, où l'imaginaire entre en jeu, le jeune va se construire un esthétisme particulier où entre en compte de multiples sèmes. Comme l'affirme Barthes (1967, 243), le thème éponyme de l'incarnation d'un moment - que ce soit la vamp, le vampire, le dandy ou autres - a une valeur rhétorique qui se base sur un référent que l'on peut qualifier d'inspiration. Le jeune souvent, en effet, ne se servira de ces icônes que pour diriger sa sélection des sèmes qu'il effectuera pour élaborer son esthétisme vestimentaire.

Ces modèles se retrouvent un peu partout comme on l'a vu précédemment, mais surtout d'une façon plus systématique dans des revues spécialisées. Dans cette photographie de mode, le mannequin (le corps qui présentifie le modèle) est d'ordinaire photographié dans un décor, dans une mise en scène théâtralisée²⁶³. Ce théâtre de la mode est thématique, c'est-à-dire qu'une idée ou un thème " (...) est varié à travers une série d'exemples ou d'analogies." (Barthes, 1967, 303) Cette mise en scène vise souvent au *poétique*, dans la mesure où il y a manifestation d'équivalence plastique ou cénesthésique dans une structure homogène, d'homochromie des objets et des idées. Le sujet, bien plus qu'un vêtement en acte, affiche les signes spectaculaires d'une attitude transitive qui touche au lyrisme. La photographie de mode de l'esthétisme néo-gothique peut également être, selon le terme de Barthes (1967, 304), de style romantique. L'iconographie sera alors comme une scène de tableau peint. C'est un art qui joue sur la beauté, l'onirisme, le sublime et le mystère en prenant souvent comme modèle les toiles pré-raphaélites ou encore celles du décadentisme. Dans tous ces cas, la thématique a souvent autant de signification que le vêtement lui-même. Le décor en vient à former un discours avec le vêtement imagé. Le mannequin est également un élément significatif dans la photographie de mode. Il

²⁶²Barthes, R., Le message photographique, in Communications, n#1,1961, pp.127-138 et Barthes, R., La rhétorique de l'image, in Communications, n#4, 1964, pp. 40-51.

²⁶³ Voir images 5, 23, 24, 32 en annexe II pour des exemples de mannequins photographiés dans un décor fortement théâtralisé, dramatique, souvent inspiré des films d'horreur. (cimetière, tombeau, ruines, vieille grille de manoir...) Les photos ont été pris dans la revue Marquis Masquerade n#2 mars 1995.

est en quelque sorte la proposition d'un corps idéal incarné, entre le réel et l'abstrait. Le mannequin est en somme la structure formelle pure où s'installe le discours de mode. Le corps, même s'il renvoie au vêtement, a tout de même une signification. Il est souvent mis en situation, aménagé par des artifices, que ce soit le maquillage ou encore un effet photographique, pour signifier quelque chose qui va dans le sens de la thématique. Baudrillard (1976, 146) à ce sujet a montré que le corps peut devenir médium d'une mode. Contrairement au mannequin de la culture de masse qui est très souvent tout entier sexe sans qualité, celui du discours néo-gothique est sexuellement enchanté. Il est sexué (même lorsqu'il représente l'androgynie) non comme simulation mais comme lyrisme *poétique* où tout peut suggérer autre chose, même la mort.

17.7 Le sexe et l'esthétisme visuel – « Le sexe est partout sauf dans la sexualité²⁶⁴ ». Pour analyser la signification de l'esthétisme néo-gothique dans ses grandes lignes, nous allons passer en revue deux concepts du discours en question, soit *l'éros et le thanatos*. Commençons par le sexe. Comme l'affirme Foucault,

"En créant cet élément imaginaire qu'est 'le sexe', le dispositif de sexualité a suscité un de ses principes internes de fonctionnement les plus essentiels: le désir du sexe - désir de l'avoir, (...) de le découvrir, de le libérer, de l'articuler en discours, de le formuler en vérité." (1976, 207)

Le mouvement néo-gothique s'est élaboré et articulé ainsi un discours esthétique particulier qui use d'une riche structure de signes pour faire parler le corps. Selon Baudrillard (1976, 156), l'érotisation consiste dans le symbolisme d'érectibilité que peut prendre un fragment de corps. Dans cette fantasmatisation phallique, cette partie du corps barrée par un élément vestimentaire, sera imprégnée ainsi d'une certaine connotation. Par conséquent, tout ce qui est au-delà de la dite barre (symboliquement représentée) est en position de signifiant, et simultanément, cette sexualité devient signifiée (de valeur *suggérée*). Ainsi, comme le montre Steele (1997), nombre d'éléments vestimentaires se retrouvent fétichisés. Ces derniers marquent symboliquement (font *parler* par connotation) la sexualité du corps. Que ce soit la botte haute qui met en valeur la jambe, le bracelet qui enserre le bras ou la cheville, la ceinture qui marque la silhouette, le collier qui s'enroule autour du cou ou encore la bague qui signale le doigt, tous instituent une partie du corps comme érectile, tant le pied, la taille, le cou que le doigt. Le symbolique se lit ainsi dans le moindre détail. Il n'est toutefois pas dans les propos de cette étude d'entrer dans le domaine cognitif ou même de la psychologie profonde. Parler comme le fait Baudrillard (1976, 156) d'une castration jouée et déjouée sur l'éroticité du corps tout entier à travers la symbolique de la séparation fantasmée serait trop long à démontrer, ce qui d'ailleurs a déjà été fait dans nombre d'études sémiologiques de la mode. Ce n'est pas en vertu d'une forme saillante que le pied, la main ou toute autre partie du corps peut jouer la métaphore du pénis.

²⁶⁴ Barthes, R., Fragment d'un discours amoureux.

C'est la coupure, que signifie le gant, le bracelet, le collier ou encore la botte longue²⁶⁵, qui donne valence phallique aux parties du corps en les érigeant symboliquement. D'où la possibilité que tout le *charnier de signes* émerge comme phallus. Par le biais de la mode vestimentaire, le corps tout entier peut ainsi être marqué sous de multiples formes. L'esthétisme néo-gothique est riche d'une symbolique qui permet de jouer avec le l'érotisme du corps. Comme on l'a vu par exemple avec la vamp et le vampire, la bouche fardée peut devenir phallique. Cette valeur érotique, tel que le montre Baudrillard (1976, 158), ne vient pas de son soulignement comme orifice érogène, mais au contraire de sa fermeture, c'est-à-dire que le fard marque la bouche comme érectile, tumescence sexuelle par où s'érige l'individu et où va se prendre le désir de l'autre. D'autres éléments du maquillage, utilisés tant par les jeunes hommes que les jeunes femmes, permettent de mettre en valeur de multiples parties du visage. La même chose est aussi vraie pour le regard. Les yeux fardés deviennent offrandes amoureuses, médusés par le maquillage qui exalte la symbolique du désir et de la séduction. Comme l'affirme Barthes, "la face est seulement : la chose à écrire." (1970, 120) L'esthétisme néo-gothique met en scène une riche exaltation de l'expressivité du visage. Théâtralisé, il n'est pas que peint (ou fardé) mais également écrit et surtout mis en action.

Tout est marqué symboliquement pour attiser le plaisir spectatorial et allumer le désir à travers le regard de l'autre. Cependant, contrairement à l'esthétisme de la culture de masse où le sexe est présenté au grand jour, dans le discours néo-gothique il est seulement suggéré. C'est une sexualité toujours présente mais connotée. C'est en quelque sorte, pourrions-nous dire, une resacralisation du désir. Drapée dans des atours symboliques, la sexualité sans être nommée est insérée ainsi dans un discours contre-culturel. L'esthétisme devient un lieu d'expression, et même de revendication, d'une recherche de sens. La sexualité a toujours été liée au pouvoir comme l'a si bien montré Foucault (1976, 136). Aujourd'hui, on ne retrouve pas ce pouvoir de répression sur le sexe que l'on pouvait rencontrer à l'époque victorienne ou encore au sein de nos sociétés, il y a quelques décades. Il y a maintenant, dans la culture de masse, une prolifération de discours sur le sexe inscrit dans des exigences du pouvoir et également un développement phénoménal du disparate sexuel. Selon Foucault, le pouvoir dans le cas qui nous intéresse dans cette étude, serait une formation d'un certain type de discours dans la culture de masse. Ce fait discursif hégémonique et presque omniprésent à travers la grande fresque des médias est celui qui maintenant parle du sexe sous toutes ses formes. Ce n'est plus une réalité à fonction symbolique que l'on présente mais souvent un mécanisme de pouvoir qui s'adresse au corps. Comme l'affirme Foucault, tout le discours en est témoin: "Santé, progéniture, race, avenir de l'espèce, vitalité du corps social, le pouvoir parle de la sexualité et à la sexualité ; celle-ci n'est pas marque ou symbole, elle est objet et cible. Et ce qui fait son importance est moins sa rareté ou sa précarité que son insistance, sa présence insidieuse, le fait qu'elle soit partout à la fois, allumée et redoutée." (1976, 194)

²⁶⁵ Voir image 33 en annexe II pour un exemple de bottes longues et pointues.

La sexualité cinématographique (du grand et du petit écran) ne présente pas non plus un discours qui donne un sens totalisé. Le corps est morcelé par l'image pornographique (et par la majorité des discours de la culture de masse), réduit en une multitude de sexes formels où le signifiant se perd dans le signifié.

Auparavant, l'organisation répressive se traduisait par la subordination des instincts à la génitalité procréatrice. Tout ce qui ne visait pas à la procréation devenait tabou, même perversion. Avec l'émancipation et la libération des mœurs, le sexe est devenu de plus en plus présent. De multiples raisons ont motivé cette libération sexuelle, surtout en fait le besoin ainsi que la volonté de se démarquer d'un silence qui enfermait le sexe. L'histoire humaine a connu des périodes de promiscuité bien plus grandes et importantes que celle que nous connaissons aujourd'hui. Cependant, le phénomène de désublimation, comme dirait Marcuse²⁶⁶, s'est amplifié à partir des années '60. À cette époque, la libération sexuelle s'est développée, entre autre, à partir des revendications des jeunes. Leur discours revendicatif, qui s'imposait de plus en plus, contestait l'encadrement excessif au niveau de la famille et de l'éducation. Ce retournement de perspective amène une adolescence de plus en plus vécue en solitaire, sans aucun repère où les adultes vont désertier les relations avec leurs jeunes, ne sachant plus comment communiquer avec ceux-ci. Mai'68 c'est également une révolution sexuelle. La génération des yé-yés veut vivre au grand jour sa vie sexuelle. On peut lire sur des murs de la Sorbonne, à cette époque, "Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution; plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour". À la faculté de médecine, il y avait: "Jouissez ici et maintenant", alors qu'à Nanterre: "Les réserves imposées au plaisir excitent le plaisir de vivre sans réserve." Les jeunes de l'époque veulent donc libérer leur sexualité des contraintes et méfiances toutes rousseauistes²⁶⁷ qui leurs sont imposées. Cette révolution adolescente implique ainsi une mutation et une inversion. Ils affirment leur jeunesse contre les adultes et imposent leur sexualité: "Violez votre Alma Mater" et "Mes désirs sont la réalité" pouvait-on ainsi lire sur les murs de l'université de Nanterre à l'époque. Non seulement libérée, mais également valorisée, la sexualité adolescente devenait une référence modélisée. Le chic est alors de demeurer jeune et de jouir d'une sexualité infantile. Dans la mode, les mannequins très minces sont recherchés, car l'image que l'on désire projeter est celle de l'adolescente pré-pubertaire, presque androgyne²⁶⁸.

Depuis les années '60, le sexe est affiché, exhibé partout sous toutes ses formes. Les médias d'informations et l'éducation n'ont jamais autant disséqué l'anatomie humaine, les conduites érotiques et le processus de reproduction. Les progrès des techniques contraceptives ont confirmé un sexe libéré des

²⁶⁶ Voir "L'Homme unidimensionnel" et "Éros et civilisation".

²⁶⁷ Rappelons la méfiance de Rousseau envers le sexe juvénile.

²⁶⁸ Voir Rochmann, C., Mannequins : Pourquoi sont-elles de plus en plus jeunes ?, in Mari-Claire, Avril, 1997. et Benaim, L., Les collections de prêt-à-porter traduisent le désenchantement de l'époque...", in Le Monde, 21 octobre 1995.

contraintes d'une fécondité non-désirée. En somme, une sexualité complètement séparée de la génitalité reproductive. Le corps est découpé de tout bord, tout coté. Le corps est mis à nu, dévoilé partout sur la place publique. La sexualité est ainsi exaltée dans une expression souvent très crue, à travers les films pornographiques, réification industrielle et sérielle du sexe génitalisé et génitalisant. Des images qui découpent le corps humain, le prive de son holisme, le déshumanisent pour ne présenter qu'une génitalité mécanique et technique. De plus en plus de gens, et de jeunes, sont ainsi plus spectateurs qu'acteurs, d'une sexualité plus imaginaire que réelle. Ce corps spontané et affranchi, cet *homo eroticus*, héritier de la libération nous est présenté, à travers les médias, comme un parangon de la performance. Thérapies, psychanalyses sexuelles et viagra sont les mots d'ordre. C'est le jouir sans défaillir. Un sexe exploité qui doit demeurer aussi performant de 15 à 77 ans, avec de fréquentes pratiques sexuelles, sous peine d'être interprété comme un indice pathologique. C'est le corps pour le corps. Cette image obsessionnelle d'un corps jeune et performant est le signe d'un mal être physique. Le corps sexué, la différence sexuelle, le vieillissement du corps ne sont pas aussi facilement acceptés que l'on essaie de nous le faire croire. Les modes du "look" tentent ainsi de maquiller cette fuite corporelle en affichant d'autres corps. Ces discours à la mode, de la militance contraceptive au droit à l'avortement, ont voulu nous faire croire que la sexualité était libérée et que le corps, par le fait même, s'était épanoui. C'est loin d'être évident car la publicité nous présente un corps qu'il faut prestement nettoyer, parfumer, ternir en forme, conserver jeune et dynamique. Autant de signes de la négation et de la mortification de ce dernier. Le corps se déssexualise, se déshumanise et perd ses capacités érotiques. Le corps sacré et tabou qui ne nous appartenait presque pas auparavant et auquel il ne fallait pas toucher est maintenant devenu objet de culte. On le perce, on le tatoue et le scarifie en tout sens, comme pour lui donner une certaine signification, une personnification.

Ce sexe affiché partout se fait oublier par le fait même. L'exhibitionnisme perd toujours en intériorité ce qu'il cherche à montrer et à exalter. Le fait de le montrer autant, d'en parler tout azimuts, dénote et manifeste une incapacité à le vivre. On a trop souvent recours au discours de la sexologie qui, pour régler l'épanouissement sexuel de tous et chacun, escamote les problèmes affectifs actuels et le sentiment amoureux. On sépare la sexualité de l'affectivité. Par ce discours, on enferme le jeune dans une sexualité infantile, opératoire, préoccupée de technique à un moment où son économie libidinale se modifie en relation objectale d'une nécessité d'apprendre à être en relation avec autrui. Dans le discours sur le Sida, la plupart des informations sont centrées sur les dangers, le virus, la maladie et les protections. Rarement on aborde les conditions de vie affective, la façon de vivre les risques de l'existence. C'est à se demander si l'on sait réellement de quelle sexualité on parle! Quand des adultes parlent de sexualité avec des jeunes, de quelle sexualité parlent-ils? De la leur qu'ils exhibent ou qu'ils cherchent à justifier ou de celle des jeunes ?

Auparavant, l'image de la sexualité était valorisée au sein de la relation amoureuse, maintenant l'idéal d'un érotisme pouvant s'exprimer dans n'importe quelle circonstance est ce qui est commun. Le sexe n'est plus que l'objet et la fin d'une relation qui n'implique en aucune façon la vie relationnelle des partenaires. La nouvelle réalité des jeunes est d'avoir leur première relation sexuelle très tôt et de jouir d'une succession de partenaires, de relations occasionnelles. Plus de 60% des jeunes de 15 à 19 ans ont déjà eu une relation sexuelle²⁶⁹. Pour ce qui est du nombre de partenaires depuis le début de la vie sexuelle active, les 15-29 ans ont eu en moyenne six partenaires²⁷⁰. Le sexe perd alors sa dimension sociale. La majorité de nos répondants nous ont exprimé d'ailleurs un sentiment de trouble, entre plaisir et douleur, dans leur perception de la sexualité. Autour du principe du sexe semble s'articuler, comme le dirait Maffesoli (1988, 218), une dynamique paradoxale entre la recherche de liberté et le besoin de s'attacher à des affects précis :

"C'est une prise de conscience volontaire ou non de nos désirs, passions et besoins organiques. (...) Fascinant et troublant à la fois, dépendant de la situation. Parfois envoutant, quelques fois douloureuse." (M, 21 ans, Montréal)

Ou encore:

"Personne ne peut échapper à ça. Personne ne peut s'en passer. Les gens qui n'ont pas de sexe ont automatiquement des frustrations. C'est une chose fondamentale, autant que manger. D'ailleurs c'est dans les besoins primaires. C'est toute la quête de plaisir. Entre égoïsme et partage. Pour soi et pour l'autre." (F, 18 ans, Montréal)

Plus souvent qu'autrement, le sexe ne participe plus à l'élaboration d'une relation. Il existe pour lui-même, disqualifiant ainsi le sujet. C'est par conséquent, un corps en morceaux partagé avec les parties du corps de l'autre, souvent sans affectivité, ce qui ne constitue pas une relation profonde. On en vient à se définir comme un sexe au lieu d'en avoir un. Les jeunes se retrouvent ainsi avec une sexualité narcissique dissociée du corps, du sexe, de l'affectivité et de la reproduction. Les modèles offerts invitent plus à vivre en morceaux, avec une identité composite, qu'avec une identité unifiante. L'adolescent a de plus en plus de difficulté à se personnaliser corporellement, à trouver des points de repère.

"Le sexe, c'est fini ?"²⁷¹

L'explosion médiatique du Sida est survenue dans les années 1985-1986. Il n'y a donc même pas eu vingt ans de liberté sexuelle depuis mai '68. Cette maladie ne fait que révéler l'hiatus de la

²⁶⁹"Le Québec statistique", 60e Édition 1995, Les Publications du Québec, Sainte-Foy, 1995, p.253.

²⁷⁰ ibid.

²⁷¹ Le Nouvel Observateur, 1-7 juin 1987.

sexualité contemporaine. Maintenant, on doit composer dans les relations amoureuses avec le péril du Sida. Ce n'est certes pas la première maladie mortelle qui touche la sexualité, il y a eu auparavant la syphilis qui a décimé un grand nombre de personnes au 19^e siècle, dont Schubert, Nietzsche, Baudelaire et Hegel. La différence c'est qu'aujourd'hui, avec le Sida, *thanatos* rencontre *éros* dans un discours plus large qui touche une plus grande masse de gens à travers les médias et l'éducation. Tous les grands mythes de l'amour sont également des mythes de mort comme *Roméo et Juliette*, *Tristan et Iseut*, *Didon et Énée* ou encore *Othello et Desdémone*. Aujourd'hui les jeunes doivent, même au sein des relations amoureuses, faire face à la mort. Dans notre corpus de données, nous retrouvons chez nombre de répondants, l'expression de la conscience que maintenant la sexualité est hantée dans son sommeil par la mort :

"(Le sida) c'est le gros tabou. C'est quelque chose qui fait terriblement peur. C'est quelque chose que j'ai de la difficulté à *dealer* avec. Ça va me bloquer dans la sexualité. (...) Ça restreint les moeurs dans une peur un peu morbide." (F, 23 ans, Montréal)

Ou encore:

"(Le sida) C'est la chose la plus paradoxale qui existe sur la terre. Car avec cette maladie maintenant l'acte qui donne plaisir et peut donner la vie (le sexe) est aussi maintenant acte qui donne la mort et la douleur. Étant dans une époque où tous les tabous sexuels sont tombés, que le mot d'ordre est la liberté totale et que l'on devrait réaliser tous nos fantasmes, mais nous sommes confrontés au Sida, à la mort et à la souffrance." (M, 25 ans, Montréal)

Dans la population sexuellement active, en 1995 une proportion de 10% des jeunes déclaraient avoir déjà contracté au moins une maladie transmissible sexuellement²⁷². À Montréal, en septembre 1997, le Sida se classait au premier rang des causes de mortalité chez les hommes, avec 30% des décès attribués à la dite maladie.²⁷³ L'amour et le sexe sont ainsi souvent ramenés à un discours médical. On adopte des attitudes et des discours intellectuels pour parler des MTS en oubliant l'humain. Il ne suffit pas de décréter qu'une situation est protégée, par des contraceptifs ou autres, pour la responsabiliser. Une telle attitude individualiste désocialise le sexe qui devient purement génital. Le Sida est ainsi le révélateur des sexualités contemporaines sans être à l'origine de modifications de comportements sexuels, ni d'un environnement moins permissif ou d'un retour de la morale. Les jeunes n'ont pas changé systématiquement pour autant leurs comportements sexuels. Le sentiment narcissique de la toute puissance du "Le Sida ne passera pas par moi" laisse encore trop facilement croire que l'on peut éviter les risques et les incertitudes de l'existence avec une sexualité hédoniste et individualiste. Ce sexe désocialisé, devient encore plus morcelé, moins en mesure d'offrir, par son épanouissement, les

²⁷² « Le Québec Statistique », 60^e Édition 1995, Les Publications du Québec, Sainte-Foy, 1995, p.253.

²⁷³ « Programme de surveillance du Sida du Québec : Surveillance des cas de Sida », Québec, Mise à jour n# 97-3, 30 septembre 1997.

fondements de l'élaboration et du développement d'une identité saine. Dorénavant, pour les jeunes comme pour les plus vieux, l'amour pourra tuer...

C'est ainsi face à une telle déconstruction de sens, que nombre de jeunes se lancent dans la construction d'un idéal. Tel que le montre Foucault (1976, 205), le sexe, élément spéculatif et intérieur, est le point symbolique par lequel "(...) chacun doit passer pour avoir accès à sa propre intelligibilité, à la totalité de son corps, à son identité." (1976, 205) Il est un des principes producteurs de sens. Par conséquent, s'il est morcelé, déconstruit dans la culture de masse, il n'est pas surprenant de voir fleurir un peu partout des discours alternatifs qui présentent une toute autre image du sexe. Le fait discursif est devenu un lieu de pouvoir, comme le montre Foucault (1976, 130-135) dans son oeuvre sur la sexualité. C'est celui de s'affirmer. D'exprimer ce que l'on pense (ce que l'on ressent) de la sexualité ou de la mort. Ce qui suscite le plus souvent le développement de mouvements contre-culturels. Ces derniers échappent à l'emprise aliénante de l'hégémonique formalisation entropique du sexe en marquant le corps d'une riche symbolique. C'est ainsi tout un lyrisme *poétique* qui se déploie pour transcender la forme, le profane, pour atteindre quelque chose d'autre. Nombre de répondants de notre corpus nous ont donné une définition de ce qu'était le sexe pour eux qui allait justement dans ce sens :

"C'est la manière dont deux âmes peuvent réussir à se toucher le plus profondément. La création d'un lien de dévoilement, la vérité de l'être, d'abandon entre deux personnes. Pour moi c'est un moment intemporel." (M, 26 ans, Montréal)

Ou encore plus explicitement :

"Le sexe de nos jours c'est quelque chose de prêt à consommer. Tandis que pour moi je ne crois pas que le sexe doit rester profane mais qu'il peut permettre certaines élévations. C'est quelque chose qui touche au sublime. Le sexe peut devenir un rituel dans lequel on peut renaître. C'est quelque chose de sacré finalement." (F, 24 ans, Montréal)

D'autres parleront dans leur discours très précisément de leur opposition à la conception du sexe que transmet la culture de masse :

"Je trouve archi pénible de voir à quel point les gens considèrent le sexe. Avant, dans le temps de nos parents, c'était trop caché et aujourd'hui, c'est trop exposé. Si je me prononce franchement, je crois qu'au fond de moi je préfère la version trop cachée à celle trop exposée. Je ne dis pas qu'elle est meilleure, plus logique ou un modèle à suivre. (...) Le sexe est plutôt un acte de création. Pour moi le but est plutôt de créer quelque chose d'unique, un lien magique, une folie, une bulle, un délire, un débordement de fantaisie, de plaisir, de mystère, de peur, de douceur, de violence..."
(F, 35 ans, Montréal)

Ou encore :

"Le sexe est devenu quelque chose de banal. Moi je vois ça plutôt comme quelque chose de sacré et de beau." (M, 18 ans, Montréal)

Tout l'esthétisme vestimentaire néo-gothique concourt à l'élaboration d'une resacralisation de la sexualité. C'est en effet à travers une riche structure symbolique que le discours qui nous intéresse dans cette étude ajoute une dimension particulière à ce qui peut sembler banalisé aujourd'hui à travers la plupart des faits discursifs de la culture de masse. Premièrement, les modèles iconiques du néo-gothique comme on l'a vu précédemment sont des plus évocateurs en ce qui concerne l'imaginaire. Que ce soit la vamp, le vampire, le dandy ou encore toutes autres figures jouant avec le symbolisme on retrouve dans de telles images un sexe suggéré par les artifices de l'imagination, signifié et signifiant. À travers la codification que ces modèles iconiques peuvent proposer, le jeune va mettre en scène ainsi toute une panoplie de signes et symboles qui vont cadrer le corps entier devenant par le fait même signifiant érotique. Comme d'autres discours non-linguistiques, cette combinaison est élaborée le plus souvent inconsciemment et sa signification est implicite. Toutefois, nombre de variantes d'agencements existent.

Par exemple, les vêtements peuvent être généralement noirs, blancs ou encore rouges. En fait, on remarque toujours la prédominance du noir (sinon même son exclusivité) avec quelques fois des variantes esthétiques utilisant un peu de blanc ou de rouge. Symbole nyctomorphe et Chthonien comme le montre Gilbert Durand, l'utilisation systématique du noir est une des caractéristiques majeures de l'esthétisme néo-gothique. En effet, toutes les données de notre corpus nous montrent que cette contre-couleur est toujours présente sur les vêtements dans une proportion constamment majoritaire. On remarque également que les cheveux sont teints en noir et que le maquillage - soit le fard pour les yeux et les lèvres - est aussi enténébré. On connaît déjà l'association symbolique qui existe, par le biais du cinéma et de l'iconographie, avec la vamp et le vampire. Le maquillage noir a très tôt été lié à la sensualité, à l'érotisme. Comme l'affirme Steele, "la puissance du noir tient à son abstraction, sa pureté, son mystère." (1997, 182) C'est une absence de lumière qui est depuis longtemps associée à la nuit. Comme le blanc, elle fut aussi liée au surnaturel tel que le montre Lurie (1983, 188). Cet aspect chromatique était toutefois associé au pouvoir des ténèbres, à la sorcellerie contrairement à la lumière qui relevait de la pureté. La tradition judéo-chrétienne a lié le noir au mal, et par le fait même ainsi à l'imagination érotique. Plusieurs ordres religieux ont toutefois usé de cette contre-couleur pour marquer l'austérité, l'ascétisme et le renoncement de la vie sensuelle. S'enténébrer de la sorte a été à la mode à plusieurs époques et lieux depuis le 14^e siècle. Aujourd'hui, le noir est présenté comme une marque de sophistication contrairement au blanc qui représente encore l'innocence. Il importe cependant de prendre en compte la façon dont est porté cet aspect chromatique. En effet, depuis quelques temps le noir est très présent dans la mode de la culture de masse. Il n'est toutefois pas porté de la même façon et

pour les mêmes raisons. Le noir du discours néo-gothique est porté avec toute une symbolique qui se rattache à l'iconographie de l'imaginaire fantastique. Les jeunes esthètes vont en effet utiliser des modèles iconiques relevant de la tradition du romantisme noir. Nombre de répondants de notre corpus nous ont signifié le pourquoi et l'origine de leur intérêt pour l'esthétisme enténébré :

"Vêtements noirs, film noir, roman noir... Ça m'intrigue, m'attire, m'intéresse. Ça stimule ma curiosité, ma créativité. C'est toujours un peu underground, macabre, sexy..." (F, 35 ans, Montréal)

L'aspect chromatique en question est mis en scène dans cette iconographie avec tout un florilège de symboles. La particularité du noir dans ce contexte provient en fait des combinaisons avec d'autres sèmes. Il en ressort une théâtralisation de la sexualité, sachant la valeur dramatique du noir combiné au visuel spectaculaire du riche complexe symbolique propre au néo-gothique. Ce sont les attributs du mystère, de la magie, de la nuit et même de la mort - liés aux figures iconiques qui servent de modèles pour la construction de l'esthétisme - qui viennent donner au corps nimbé de noir cet aspect d'érotisme sacré. La grande majorité des répondants de notre corpus ont affirmé ressentir ce même sentiment:

"Le noir c'est le mystère. C'est quelque chose de mystérieux et de presque mystique aussi. C'est sobre, ça passe à la fois inaperçue ou ça frappe beaucoup aussi. Une personne habillée tout en noir ressort plus." (F, 16 ans, Montréal)

Ou encore :

"Le noir c'est avant tout le mystère. Mais c'est la sophistication, c'est comme quelque chose qui impose le respect parce que c'est quelque chose de rare. Les vêtements religieux étaient noirs. Tout ce qui entoure la mort est noir et comme on dit qu'il faut respecter les morts et tout ça, cela impose le respect et inspire le mystère de l'inconnu. C'est ce qui est plus que le visible" (F, 24 ans, Montréal)

On retrouve également des réponses plus explicites, dans notre corpus, en ce qui concerne le caractère érotique du noir appliqué à l'esthétisme vestimentaire du néo-gothique. La grande majorité des répondants usent d'adjectifs communs très évocateurs pour exprimer ce qu'ils ressentent face à la particularité de cet aspect chromatique de leur apparence. Ce sont pour la plupart des qualificatifs qui évoquent le mystère, la séduction ou encore un charme troublant. Un des répondants a très bien exprimé ce que la majorité des jeunes esthètes du mouvement néo-gothique ressentent face au symbolisme du noir :

"Une couleur symbolisant le mystère, la mort, l'étrange mais surtout la sensualité et l'érotisme. C'est une couleur fétiche pour le vêtement, en ce que par son côté mystérieux elle crée une excitation chez moi. C'est comme si on jouait avec la mort, se moquant d'elle et portant du noir. C'est très provocateur." (M, 24 ans, Montréal)

On remarque dans ce passage, comme dans bien d'autres de notre corpus, l'expression d'un certain fétichisme du noir. D'ailleurs la plupart des sèmes de la structure esthétique et discursive du néo-gothique sont sujets au même traitement symbolique. Il n'est pas question dans ce cas-ci de pratique sexuelle ou encore de déviation comme Krafft-Ebing²⁷⁴ ou Havelock Ellis²⁷⁵ en parlent dans leur étude respective. Certes, comme le mentionne Steele (1997, 39-45), la vague S.M et fétichiste depuis les années '70 s'est étendue à la mode de la culture de masse, sortant ainsi en dehors de l'*underground*. Le mouvement néo-gothique n'a pas échappé à cette influence. Déjà les punks avaient commencé à utiliser quelques sèmes du courant fétichiste dans leur propre discours. Nombre de groupes de musique du néo-gothique ont également très tôt intégré dans leur esthétisme des éléments vestimentaires que l'on retrouvait auparavant uniquement dans le S.M. Le mouvement qui nous intéresse dans cette étude n'est cependant en aucune façon une pratique sexuelle. Le néo-gothique demeure un discours esthétique où la sexualité n'est mise en valeur que par des artifices plastiques issus de l'imagination. Par conséquent, le fétichisme que l'on retrouve dans ce cas-ci est principalement symbolique. Il a trait à l'élaboration et au maintien de toute une mise en scène de l'imaginaire par le jeu combinatoire d'éléments vestimentaires presque archétypiques du mouvement en question. Comme le montre Caillois (1958), le jeu, au même titre que le rituel pour le sacré, permet à l'imaginaire de se cristalliser dans une forme concrète. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une certaine forme de ritualisation de la sexualité à travers l'esthétisme néo-gothique. La structure de codification esthétique de ce discours rend, dans un espace donné (le corps) pour un temps précis (lorsque le symbolisme des atours est confronté à l'autre, quel qu'il soit) l'abstrait concret. En d'autres termes, rend l'insignifiant signifiant. Par exemple, le noir offre un contraste des plus net avec la peau, donnant ainsi une toute autre importance aux parties exposées au regard. Le corps ainsi marqué symboliquement par des sèmes vestimentaires enténébrés, mettant en valeur une sexualité nimbée d'une imagination fantastique, signifie également une rupture d'avec le profane, c'est-à-dire avec le discours de la culture de masse. À l'arc-en-ciel coloré des conventions normatives séculières (couleur purement instrumental pourrions-nous dire également), le jeune oppose une contre-couleur dotée d'un profond sens du drame. Là où la couleur vive présente la sexualité banalisée, commercialisée le néo-gothique va user du noir sophistiqué, classique nimbé de mystère. Comme on le retrouvait chez nombre d'ordres religieux, cet aspect chromatique représente en quelque sorte un renoncement à un type de discours, dans ce cas-ci celui de la culture de masse. La majorité des répondants nous l'ont signifié. En voici quelques exemples très explicites, qui représentent bien l'ensemble des réponses de notre corpus à ce sujet :

"C'est quelque chose de profond. C'est pour refléter une certaine douleur de vivre, une certaine tristesse mais aussi une rupture par rapport au monde. Le noir ce n'est pas une couleur. C'est s'afficher un peu contre la couleur. Mais c'est aussi ne pas s'afficher de façon conventionnelle. C'est un rapport de

²⁷⁴ Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, Payot, Paris.

²⁷⁵ Ellis, H., *Étude de psychologie sexuelle. Le livre précieux*, Paris, 1964.

rupture face aux tendances modes des couleurs. C'est pour laisser passer l'âme, Ne pas se camoufler avec les couleurs. Car l'absence de couleur c'est se révéler aussi" (F, 24 ans, Montréal)

Ou encore :

"C'est la conscience que la vie est un drame. C'est une prise de position contre le futile, le risible, l'insubstantiel" (M, 22 ans, Montréal)

Et d'autres, comme ces répondants, opposeront ouvertement l'aspect évocateur et imaginaire du noir à la banalité du quotidien:

"Ça stimule ma curiosité, ma créativité (...) Habillée en noir, je me sens dans ma bulle, protégée de la banalité de l'existence que j'ai toujours refusée" (F, 35 ans, Montréal)

Ou:

"Je présume que mon goût marqué pour la nuit, l'obscurité, le crépuscule, l'imagination, se traduit par mes habitudes vestimentaires. Les couleurs me semblent frivoles, naïves. Elles ne témoignent pas bien des troubles qui m'habitent. Ici encore, il s'agit aussi d'un refus de me conformer." (M, 23 ans, Montréal)

Dans cette ritualisation du corps et de sa sexualité, il n'y a pas que le symbolisme du noir qui entre en jeu mais également, et surtout, une profusion de sèmes et de vestèmes. Commençons par regarder les variants relatifs aux matériaux utilisés dans la confection des vêtements. Nous remarquons à ce sujet deux complexes symboliques. Il y a premièrement le groupe des matériaux nobles. On retrouve, en effet, dans l'esthétisme néo-gothique une grande utilisation de velours, soie, brocart et même du satin. Ce sont des matériaux qui évoquent l'élégance, la noblesse et le romantisme dans certains cas selon l'agencement des sèmes. Lorsqu'on leur demande de décrire et de définir le type d'esthétisme vestimentaire qui leur est propre, la grande majorité des répondants font référence au passé, au romantisme, à tout ce qui se rattache aux images archétypales d'un certain exotisme de temps anciens. Voici quelques exemples de réponses à ce sujet :

"Je porte tout le temps des grandes robes, des grandes jupes. Un genre de combinaison entre le vêtement d'époque et une touche de contemporanéité. J'aime tout ce qui se rattache à l'époque victorienne." (F, 24 ans, Montréal)

Ou:

"Je m'habille beaucoup en noir mais je vais toujours vouloir faire des références à d'autres époques. Des fois j'ai des bijoux plus victoriens, alors là je vais m'habiller avec des grandes dentelles." (F, 22 ans, Montréal)

Plusieurs des répondants du corpus ont associé ces matériaux, et leur référence symbolique à un romantisme historique, à la sensualité ainsi qu'à une certaine forme de sophistication érotique. Il semble que certaines matières puissent éveiller et suggérer tout un imaginaire. Steele affirme d'ailleurs dans son livre sur le fétichisme, que "le volume lourd et doux du velours évoque le plaisir sensuel." (1997, 142) Certaines réponses de notre corpus sont marquantes à ce sujet :

"Mon style vestimentaire est un mélange d'influence d'époque mais avec des matériaux contemporains flyés. J'aime le cuir, le velours, le suède, le satin, bref, tous les tissus sensuels, voir sexuels..." (F, 35 ans, Montréal)

Ou encore :

"J'aime porter des vêtements d'époque qui font élégants. La dentelles, le jabot et la redingote. Le velours est doux et donne une touche de distinction" (M, 24 ans, Montréal)

On remarque toutefois que, comme l'était l'époque classique pour l'art romantique du 19^e siècle, le passé est perçu ici à travers l'imaginaire et non comme une conception purement historique. C'est un esthétisme idéalisé où la sexualité est également non seulement connotée mais aussi et surtout parée d'une *poétique*²⁷⁶. C'est-à-dire que les signes qui constituent la structure esthétique néo-gothique sont de nature métaphorique et même hyperbolique. Contrairement au discours de la culture de masse qui, à travers sa rhétorique, rationalise ses signes et structures symboliques et vestimentaires en référence au réel, le discours néo-gothique les met en scène en référence à l'imaginaire. À ce sujet, Barthes (1981, 95) affirme d'ailleurs que, dans la société actuelle, nous n'assumons pas les signes en tant que signes et que de plus ils sont fabriqués tout en étant paradoxalement refusés. Dans le discours néo-gothique l'esthétisme vestimentaire constitue un excellent objet *poétique*. Tout d'abord parce qu'il mobilise avec une grande variété créatrice (c'est-à-dire évocatrice) toutes les qualités des matières impliquées : substance, forme, couleur, tactilité, tenue, luminosité... Enfin, parce qu'en touchant au corps (et par conséquent à sa sexualité) il fonctionne à la fois comme son substitut et son masque. Non pour masquer ou cacher mais bien, dans le sens où on l'entend dans le théâtre classique, pour présentifier symboliquement. Cette disposition *poétique* est attestée par le méta-discours des répondants de notre corpus qui, comme on l'a vu précédemment, use pour décrire l'esthétisme en question d'un riche éventail d'adjectifs liés à l'imaginaire.

Les matériaux nobles comme le velours, le satin, le brocart ou encore la soie sont très souvent accompagnés de d'autres plus contemporains. Le latex, le cuir, le vinyle ou le pvc composent le

²⁷⁶ Voir images 34, 35 et 36 en annexe II où l'on peut voir la diversité de la stylistique faisant référence tant à l'exotisme des époques anciennes (victorienne, renaissance...) qu'au domaine du merveilleux (vampire...).

deuxième complexe symbolique du style vestimentaire néo-gothique. Ce sont des matériaux qui sont dérivés du domaine industriel. C'est également par les courants S.M et fétichiste que se répand l'utilisation de ces éléments particuliers dans l'esthétisme vestimentaire. Dans la série télévisée des années '70 *The Avengers*, Diana Rigg y jouait le rôle d'Emma Peel, femme fatale sexy vêtue d'une combinaison de cuir inspirée des costumes fétiches créés par le couturier John Sutcliffe pour Atomage. Par la suite, bien avant Madonna, plusieurs groupes anglais punk, comme Sex Pistols, ont énormément contribué à la diffusion du fétichisme en intégrant dans leur discours marginal des sèmes comme les chaînes, le cuir ou les colliers de chiens. Aujourd'hui, nombre de grands couturiers comme Alaïa, Gaultier, Montana, Versace tirent leur inspiration du S.M. Des films comme *Lost in Space* ou encore *Batman's Return* de Tim Burton font grand usage de matériaux comme le cuir, le latex ou le pvc. Le mouvement néo-gothique, comme l'affirme Steele (1997, 56), a prit la relève des punks dans l'art d'agencer le S.M sur un ton plus chic, extravagant et romantique. Entre le cuir et la dentelles, le jeune esthète se crée ainsi un style particulier qui permet de lier l'exotisme du passé aux influences contemporaines. Le tout peut sembler aux premiers regards très hétéroclites mais est cependant élaboré dans une structure signifiante et surtout cohérente. Le cuir, le latex, le pvc et le vinyle symbolisent toutefois autre chose que ce que l'on retrouve dans le premier complexe symbolique.

Tant à cause de leur origine particulière que de leur composante intrinsèque, ils n'évoquent pas la même chose que d'autres étoffes. C'est le pouvoir suggestif qui entre en jeu. Ce sont les caractéristiques visuelles, tactiles ainsi que leurs connotations symboliques qui donnent, comme le montre Steele, une certaine puissance érotique à ces matériaux. Lurie (1983, 232) affirme d'ailleurs qu'ils ont un aspect sensuel au contact de la peau. Plusieurs répondants disent aimer entendre le crissement fascinant du latex lorsqu'il bouge. D'autres affirment adorer le cuir ou le latex pour la caresse froide qu'ils ressentent sur leur corps. Certains esthètes disent même que ces matériaux agissent comme une seconde peau. D'ailleurs un magazine dédié au fétichisme porte explicitement le nom de *Second Skin...* Le cuir est porté depuis très longtemps, on le retrouve même avant le néolithique. C'est en fait simplement une peau d'animal épilée et tannée. Cependant, il ne devient un matériau de fétichisme qu'au 19e siècle. C'est vraiment avec le blouson de cuir noir que se développe toutefois, dans les années '50, son grand symbolisme avec *L'équipée sauvage* de Marlon Brandon. Mick Farren²⁷⁷ affirme à ce sujet que ce serait par le biais de l'imagerie des S.S et de la Gestapo tout de cuir noir vêtus que ce serait élaboré la puissance évocatrice de ce matériau. Dans le discours du Rock 'n Roll, le cuir apparaît d'ailleurs comme un symbole de virilité, de puissance érotique. Il est également lié à la mythologie de la moto, via les gangs de motards qui le portent pour ses qualités de résistance et de protection. Ainsi tout autour du cuir tourne une riche symbolique que le mouvement néo-gothique prend en considération, et recontextualise dans son propre discours. C'est l'emblème de l'attitude

²⁷⁷Farren, M., *The black leather jacket*, Abbeville Press, New York, 1985, p.22.

radicale et extrême, selon Malcolm MacClaren²⁷⁸, associée à une jeunesse qui vit en hyper. Le cuir est aussi, comme le montre Vito Russo²⁷⁹, à la fois un symbole de la contre-culture et d'un certain statut social.

Dans le discours du mouvement néo-gothique, le cuir est en effet tant un signe de marginalité que de sophistication. Il est associé à des étoffes nobles et à un agencement de bijoux évoquant le romantisme ou encore tout autre exotisme historique. Le latex est une matière lisse, imperméable et élastique qui devint réellement un élément esthétique et vestimentaire dans les années '80 avec la tendance *high tech* issue du design. Ce n'est pas cet aspect industriel qui est exploité dans le discours néo-gothique mais bien plutôt la connotation fétichiste et érotique. Steele (1997, 148) dit d'ailleurs du latex qu'il est "introverti" et "auto-érotique" contrairement au cuir qui aurait une fonction sociale comme le tatouage et le *piercing*. Ces deux matériaux ont toutefois en commun le fait d'épouser les formes du corps, de suggérer la sexualité sans devoir la montrer ouvertement. C'est pour le look *sexy* que la plupart des répondants du corpus ont dit porter ce type de matière. Tout le corps se trouve transformé en zone érogène. Steele (1997, 147) va même jusqu'à dire que le costume de latex, associé au préservatif, peut symboliser le phallus. Comme si le corps, paré de telles matières, devenait érectible. Barthes (1967, 263) affirme d'ailleurs que la prise en charge du corps par un système structural symbolique dissout le sensible dans le signifiant. En somme, ce n'est pas la sexualité (ou le corps nu) en tant que telle qui est présentée mais une symbolique de celle-ci. Même là où il y a de la chair nue, c'est encore les sèmes vestimentaires qui entourent (ou parent) cette dernière qui apportent la signification à la totalité du corps dans un tel contexte d'esthétisme. Certes le latex et le cuir se remarquent maintenant, tel un phénomène de mode, un peu partout dans la culture de masse. Toutefois, c'est la particularité de leur agencement avec d'autres sèmes ainsi que leur aspect de constriction qui font que le discours néo-gothique use de ces matières.

Nombre d'autres éléments vestimentaires composent le style néo-gothique. Il serait trop long dans cette étude de les aborder tous²⁸⁰. Cependant, certains constituent des vêtements importants et typés dans cet esthétisme. Il serait par conséquent impensable de ne pas en parler si nous voulons traiter des grandes lignes de ce discours. Nous retrouvons premièrement une variété importante de coupes vestimentaires qui évoquent par leur longueur et leur forme l'exotisme d'un passé romantique. Que ce soit la redingote, la grande robe, la cape ou encore les bottes, ce qui frappe le regard c'est le subtil jeu de détails mis en scène pour symboliser le tout autre ou encore l'étrange. Les bottes, par exemple, sont souvent très hautes et possèdent un gros talon. Comme le dit Steele, "la hauteur des chaussures, comme leur taille, a une charge érotique." (1997, 94) On n'a qu'à penser à la chopine vénitienne de la

²⁷⁸ MacClaren, M., O : Fashion, fetish, fantasies, n|23, 1994, pp. 36-38.

²⁷⁹ Russo, V., Why is leather like Ethel Merman ?, Village Voice, 15-21 avril 1981, p.37.

²⁸⁰ Voir image 37 en annexe II pour des exemples d'autres styles dans des soirées dites gothiques.

renaissance, chaussure à grande semelle compensée, essentiellement réservée aux courtisanes. Dans la culture de masse, le talon haut est l'apanage de l'érotisme féminin. Dans l'esthétisme néo-gothique, il n'y a pas de coupure radicale entre les genres. On pourrait dire que cet esthétisme vestimentaire n'est pas sexué mais exalte symboliquement le sexe. Tant les hommes que les femmes vont porter du maquillage, des corsets²⁸¹, ou d'autres sèmes vestimentaires généralement dédiés à un genre en particulier. Ce n'est pas une forme de travestisme parce que les jeunes esthètes n'ont pas pour intérêt de ressembler à des femmes. Comme l'affirme Barthes au sujet de l'acteur Japonais de Kabuki, il "(...) ne joue pas à la femme, ni ne la copie, mais seulement la signifie ; si, comme dit Mallarmé, l'écriture est faite 'des gestes de l'idée', (l'esthète) est ici le geste de la féminité, non son plagiat. Il n'est nullement marqué." (1970, 122) Il ajoute un peu plus loin, à propos, que

"(...) le raffinement du code, sa précision, indifférente à toute copie liée, de type organique (susciter le corps réel, physique d'une jeune femme) ont pour effet - ou justification - d'absorber et d'évanouir tout le réel féminin dans la diffraction subtile du signifiant : signifiée, mais non représentée, la femme est une idée (non une nature) ; comme telle, elle est ramenée dans le jeu classificateur et dans la vérité de sa pure différence : (...) on ne cherche rien d'autre qu'à combiner les signes de la femme."
(1970, 123)

Les combiner aux siens, non pour devenir une femme mais pour la symboliser à travers son propre symbolisme (même s'il est masculin). C'est un discours qui s'oppose à l'image purement sexuée de la culture de masse où souvent encore les hommes et les femmes sont cantonnés à des stéréotypes esthétiques. Cependant, il faut noter que cette tendance se retrouve dans d'autres courants marginaux et que même la société présente, dans certains aspects, une image similaire. Pensons par exemple à la haute couture où les mannequins semblent trop souvent jeunes et asexués... Tel que l'affirme Baudrillard, aujourd'hui après la "révolution sexuelle" on voit "(...) s'estomper les différences entre masculin et féminin, l'ambivalence du sexe est réduite par l'ambiguïté de l'unisexe." (1976, 185) Le mouvement néo-gothique, comme d'autres courants marginaux, fait office d'avant-garde à travers l'expression d'un discours qui est bien plus qu'un simple esthétisme formel.

17.8 La mort et l'esthétisme visuel - *Éros et thanatos* se retrouvent main dans la main, enlacés tels des amants damnés dans une forme d'expression vestimentaire brisant ainsi un des plus grand tabou de l'occident. Déjà, comme le montre Michel Vovelle (1993, 128), du 16e au 18e siècle s'était opéré un rapprochement entre la mort et le sexe. Dans des oeuvres d'art comme celles de Dürer ou de Baldung Grien on retrouve en effet une érotisation de thanatos que l'on retrouvera un peu plus tard dans le gothisme du 19e siècle. Lurie (1983, 256) affirme à ce sujet que le style gothique fut la combinaison yrique du sexe et de la mort. Elle ajoute d'ailleurs que "for the Victorians death was so interesting that

⁸¹ Voir images 38 et 39 en annexe II pour des exemples de corsets. On remarque la richesse des détails mis en œuvre dans chaque élément du discours vestimentaire dans l'image 38...

no only the dying but the bereaved were felt to be sexually charged." (1983, 256) Toutes les sociétés historiques se sont toutefois efforcées de dissocier le sexe de la mort et, comme le dit Baudrillard, "(...) jouer la libération de l'un contre l'autre, ce qui est une façon de les neutraliser tous les deux." (1976, 280) Auparavant, en effet, la religion donnait sens à la mort qu'elle révélait et reconnaissait à travers une structure rituelle très forte, tandis que la sexualité était taboue, silencieuse. Aujourd'hui c'est l'inverse. La société en *libérant* la sexualité au sein du discours de masse, a en quelque sorte progressivement mis l'emphase sur la mort en tant que tabou et interdit. Parler d'un sujet mortuaire est devenu presque impensable, provoquant des rires nerveux et dérangés alors que parler de sexe ne veut presque plus rien dire. La mort est devenue pornographique. Elle amène des réactions bien plus radicales qu'*éros* qui ne choque plus personne. Ce n'est pas que la mort ne soit plus à l'œuvre dans le discours. Bien au contraire, mais *thanatos* a pris un autre visage souvent incompris et surtout passé sous silence. Les nécropoles de la mort sont maintenant, comme le montre Baudrillard (1976, 281), les lieux stérilisés d'une socialité éclatée et discontinuë. Toutefois, la culture de masse semble ne plus trouver, comme le fait remarquer Patrick Baudry²⁸², les moyens symboliques de représenter l'irreprésentable et de donner sens à l'insensé. On se retrouve donc avec, tel que le disait Ariès, une mort "ensauvagée". À travers son discours hégémonique, la société prétend établir le non-sens d'une vie sans la mort. On parle d'exploitation, de compétition, de rendement et de performance effrénée. Le discours contourne la mort en traitant de l'idéalisme du rajeunissement, du culte du corps, de l'acharnement thérapeutique, du prolongement de l'espérance de vie. On se sent mal de parler de l'euthanasie, du suicide, de l'avortement... Pourtant la mort fait partie intégrante de la vie, comme le dit Simmel²⁸³. Le courant artistique décadent du 19e siècle l'avait compris. C'est dans ce sens que le mouvement néo-gothique a élaboré son esthétisme particulier. Ce qui peut sembler aux premiers abords étrangement macabre se révèle être un discours contre-culturel. Ce dernier, comme le montre Baudry²⁸⁴, n'est pas fait toutefois pour "apprivoiser" la mort, mais pour combler le *rapport* au vide. C'est avec une riche symbolique, articulée dans une structure esthétique, que les jeunes de ce mouvement mettent en scène l'interdit, la sexualité et la mort. Au lieu d'euphémiser *thanatos*, on le présente ouvertement à travers les ramifications d'un symbolisme très évocateur. Chaque unité minimale vestimentaire s'insère dans un discours qui agit comme un rituel, présentifiant le rapport à la mort en un temps et un lieu spécifique (le corps de l'esthète, tant qu'il porte ses atours). Sachant que, comme le dit Philippe Mathez²⁸⁵, les rites dans la société contemporaine ont connu une simplification significative, il n'est pas étonnant de voir ainsi des mouvements marginaux présenter un discours *ritualisé* où le signe est bien plus qu'instrument. Il ne faut pas croire pour autant que les jeunes du néo-gothique acceptent plus la mort. Ils ne ritualisent pas parce qu'il faut faire quelque chose, mais parce que tel que le dit si bien Patrick Baudry, ritualiser

²⁸² Baudry, P., La mise en scène de l'invisible, in Frontière, Hiver 1998, p.8.

²⁸³ Simmel, G., Métaphysique de la mort, Rivages, Paris, 1988, p.168.

²⁸⁴ p.7, *ibid.*

²⁸⁵ Mathez, P., De la pacification de la mort et du cadavre dans les pratiques des pompes funèbres, in Frontières, Hiver 1998, p.11.

"(...) est la seule réponse humaine à la question sans réponse de la mort."²⁸⁶ Et pour ces jeunes la mort n'est pas uniquement celle de la fin de l'existence physique, mais surtout le vide sémantique qui hante le quotidien, au jour le jour, comme par exemple le chômage, les peines d'amour... Tel que le dit si bien Louis-Vincent Thomas, on sait que l'être humain "(...) est aussi celui qui n'arrête pas de mourir"²⁸⁷. Celui pour qui la relation à l'insignifiant, au vide, est bien souvent plus cruelle que la véritable mort, car il y survie écorchée. Toute une discontinuité sociale que le jeune va tenter de minimiser en se construisant un cadre symbolique auquel il pourra s'accrocher. Par conséquent, le discours néo-gothique ne s'oppose pas tant à la conception de la mort de la culture de masse qu'à son rapport culturellement construit à celle-ci. Le jeune de ce mouvement n'a donc pas plus accepté la mort qu'un autre, seulement il s'est construit une ritualité symbolique qui permet de concevoir mieux le rapport à celle-ci. Plusieurs exemples de réponses de notre corpus à la question "Qu'est-ce que la mort pour vous?" vont dans ce sens :

"C'est un fait réel, une réalité, le point final qui donne tout son sens à la vie; elle est digne d'intérêt pour toute la terreur qu'elle inspire chez le commun des mortels." (M, 22 ans, Montréal)

Ou :

"La mort c'est comme le plus grand mystère qui n'a jamais existé car il n'y a jamais personne qui sait ce que c'est et il y a personne qui revient pour nous dire ce que c'est. C'est toute une étape par laquelle tout le monde doit passer.(...) Ce serait cool si la mort pouvait être comme le sommeil de la Belle aux bois dormants. La mort idéale, ce serait ça mais c'est quelque chose d'inaccessible. C'est quelque chose de bien mystérieux. » (F, 24 ans, Montréal)

Ou encore :

"C'est la loi de la nature. C'est la vie. C'est une délivrance à la fois triste mais à la fois joyeuse. C'est quelque chose de triste mais beau. C'est mystérieux." (F, 16 ans, Montréal)

Pour ces jeunes la mort est ainsi perçue comme un état de fait indéniable qui les fascine et en même temps les angoisse. Cette fascination qui peut sembler à première vue jouer dans la morbidité psychotique est en fait un phénomène de catharsis presque piaculaire. Au lieu de la réalisation d'un simple et gratuit discours macabre, on a affaire en fait à l'expression d'une volonté de rendre concret un rapport au vide. C'est-à-dire se construire une certaine représentation des liens existant dans la vie entre les vivants et *thanatos*. Le jeune présentifie et idéalise par l'esthétisme le rapport à la mort au sein de la vie à travers un processus festif et rituel. C'est tout un esthétisme cathartique où la relation au vide est emplie d'une riche symbolique que le discours vestimentaire véhicule. L'emphase est mise sur la mort

²⁸⁶ p.7, *ibid.*

²⁸⁷ Thomas, L.V., *Mort et pouvoir*, Éditions Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1978, p.17.

comme sublime mystère, le rapport au vide étant vécu comme un vertige d'abréaction²⁸⁸. Il n'est toutefois pas dans l'objectif de cette étude de traiter du domaine cognitif, ce qui d'ailleurs serait trop long pour le cadre d'un mémoire. On peut cependant ajouter, tel que le montrait Jakobson, que toute forme de *poétique*, comme c'est le cas avec le discours esthétique néo-gothique, permet au sujet de devenir objet de sa propre signification affective. Ce n'est pas pour rien, même si cela paraît étrange à première vue, que les jeunes parlent de *mystère*, de *beauté* au sujet de la mort. C'est, comme le montrait Aristote, une forme de purgation des passions et des affects à travers une représentation dramatique. Ainsi le jeune s'élabore par son discours, une théâtralisation ritualisée, mise en scène d'un rapport symbolique à la mort. Un vide sémantique qu'il comble de toute une structure esthétique constituée de sèmes vestimentaires variés, essayant de faire parler et signifier par le fait même l'insignifiant et l'inavouable.

Une des caractéristiques de cet esthétisme macabre est sans contredit le noir. Nous en avons parlé auparavant sans toutefois aborder la question de la mort. Cet aspect chromatique n'a pas toujours été lié au mortuaire. En effet, d'autres couleurs comme le blanc ou le rouge ont été liées à la mort. À la cour d'Espagne, sous Charles Quint et Philippe II on retrouvait déjà des costumes sombres et austères. La mode sera reprise par la Réforme, avec les compagnons de Cromwell, les puritains et les Quakers. Ce n'est toutefois qu'au 19^e siècle, tel qu'en parle Philippe Perrot (1984, 56-63), suite au deuil que portera la reine Victoria à la mort du prince Albert, que le noir deviendra systématiquement un esthétisme du renoncement et de l'austérité. Alfred de Musset dira d'ailleurs à la même époque que "les habits noirs que portent les hommes de ce temps ont la marque terrible... du deuil."²⁸⁹ Baudelaire quand à lui verra dans cet aspect de l'habillement la marque d'une vivante affliction d'une beauté perverse. Le noir est porté comme négation des couleurs mais ne signifie pas pour autant une négation de la vie. Le jeune du mouvement néo-gothique nous est apparu, à travers l'analyse des réponses de notre corpus, très attaché à l'existence contrairement à ce que l'on pourrait penser. Le discours qu'il exprime ainsi à travers son esthétisme est particulièrement marquant dans une société qui refuse de parler ouvertement du rapport à la mort. Les atours sombres et nyctomorphes portés par cette jeunesse sont par conséquent une expression contre-culturelle douée d'un sens imminemment symbolique. En opposition à la polychromie flamboyante des étoffes et des sèmes vestimentaires de la culture de masse, le jeune du mouvement néo-gothique va user d'un style monochrome ténébreux pour ainsi marquer sa différence. Se distinguer en fait d'un discours qui ne parle plus pour lui, qui est insignifiant. Un courant discursif hégémonique qui prétend trop souvent exprimer la vie dans sa totalité en omettant de parler d'une

²⁸⁸ Voir image 40 en annexe II pour un exemple de *flyer* belge présentifiant la mort à travers une symbolique classique, cinématographique et iconographique pourrait-on dire (que l'on retrouve dans plusieurs films d'horreur et autres iconographies du même genre. L'image 41 présente quand à elle le *flyer* d'une soirée montréalaise où l'on voit une jeune femme dans la pose funéraire typique, largement présente dans nombre de films de vampire... Enfin, l'image 42 nous montre un cimetière de croix, et avant en premier plan une croix particulière ornée d'un squelette des plus horrible.

²⁸⁹ Cité par Steele (1997, 182)

réalité à laquelle nombre de jeunes font face au quotidien. Se parer de noir c'est ainsi un moyen de choquer l'autre en évoquant un sujet dérangeant et en brisant un tabou. C'est toutefois également, et surtout, une façon de se donner un cadre conceptuel à l'élaboration d'une fresque discursive où pourront venir se greffer des unités minimales de sens. Ce sont en effet ces associations avec d'autres sèmes vestimentaires qui forment des syntagmes significatifs et donnent ainsi au noir son symbolisme mortuaire dans le néo-gothisme. En effet, le noir est aujourd'hui devenu une mode minimaliste de sophistication classique dans la culture de masse sans pour autant signifier un quelconque symbolisme lié à la mort. Tel un peintre le jeune esthète peint sur la toile de nuit de ses vêtements un discours qui se veut différent et provocateur en y ajoutant des détails significatifs qui viendront donner sens à l'ensemble ainsi créé.

Une multitude d'autres éléments viennent en effet compléter l'esthétisme néo-gothique en ce qui concerne la mort. Il y a premièrement toute une panoplie d'unités minimales de sens, de représentations imagées de thanatos, comme par exemple les cranes, les squelettes et autres symboles de la mort (ankh, vampire...) que l'on retrouve sur des bagues, des t-shirts, des bracelets et des colliers. Ces images dénotent directement un certain rapport symbolique à *thanatos*. C'est qu'elles sont associées déjà dans la culture populaire, via les films et l'iconographie, à la mort. D'ailleurs les cranes et squelettes sont en eux-même des présentifications presque archétypiques de la mort par leur évocation des derniers vestiges du corps dans le processus de putréfaction. Il y a toutefois un autre groupe de sèmes vestimentaires plus subtils dans leur approche symbolique. Ces éléments évoquent la mort mais de façon connotative, c'est-à-dire indirectement, par un jeu d'associations de la part des jeunes de ce mouvement. Des sèmes vestimentaires comme par exemple l'étoffe filet simulant une toile d'araignée ou encore le maquillage théâtral peuvent ainsi évoquer, dans un contexte précis, un symbolisme de la mort. C'est que le jeune du mouvement néo-gothique va construire son discours en se servant souvent d'éléments qu'il va choisir dans la culture populaire - soit les films et autres iconographies - et qu'il va recontextualiser en leur donner sens toujours par rapport à celui qu'il semblait avoir dans leur premier contexte. Ainsi l'étoffe filet de toile d'araignée noire évoquant les films d'horreur de la Hammer - l'esthétisme du gothique cinématographique - va être associée à une signification particulière. Un élément qui aurait pu paraître équivoque pour certains va devenir univoque pour ces jeunes. Le maquillage est quand à lui, tant pour les hommes que pour les femmes, également bien plus qu'un élément de distinction. Il est un sème hautement significatif. Certains pourraient voir dans ce maquillage théâtral un signe de morbidité gratuite, simulation granguignolesque des cadavres de pestiférés, mais il n'en est rien. En fait cet esthétisme est bien plus une forme de théâtralisation de la tragédie et du drame. Une façon de donner au visage la chance de devenir un masque-signifiant où chaque mimique peut s'insérer dans une structure significative. C'est en quelque sorte, comme le dit Barthes, "le gestuaire de la douleur." (1982, 48) La référence à la culture populaire cinématographique

est importante ici. En effet, l'image est perçue comme un référent total où l'on peut y puiser les sèmes qui conviennent au discours que l'on veut bien exprimer. Dans le cas du visage pâle et livide - comme un masque mortuaire - maquillé d'arabesques noires, il est question de mettre en jeu une dramatique symbolique qui se veut l'expression esthétique d'un nouveau rapport au tragique. Autrement dit, c'est tel un second romantisme noir, une façon de réintroduire la tragédie dans le discours quotidien. C'est en quelque sorte un refus de la rhétorique du "happy way of life", c'est-à-dire du discours apollinien de la culture de masse. Où tout est lumière, performance et beauté on oppose les ténèbres, la sensibilité et un nouvel esthétisme de la forme traversé par la mort. On peut comparer cette dynamique discursive à celle qui opposa classicisme et romantisme à la fin du 18^e siècle. Une *poétique* qui prend en compte les limites de l'être humain, celles que le jeune vit au jour le jour. Au lieu de simplement refouler l'essence tragique, le jeune l'exprime, prend en compte le vertige d'Icare et le cristallise en discours. Tel que le montre Jean-Marie Domenach (1967, 221), aujourd'hui à travers les médias la tragédie est devenue banale et quotidienne. Elle a perdu son sens premier pour devenir simple spectacle. Thème central de Ionesco et de Beckett, le tragique se dilue dans la dégradation de la parole en bavardage. C'est maintenant l'absence de sens, les creux, les absences, les non-valeurs et les non-sens qui font l'anti-tragédie... Le néo-gothisme s'efforce quand à lui d'exprimer la tragédie trop souvent intériorisée et d'en faire une *poétique*. C'est un tragique bien plus près de Camus et de Sartre, plein de passions, de valeurs et d'émotions. À l'image du romantisme victorien. Nombre de répondants de notre corpus ont donné une définition de ce courant qui allait dans ce sens :

"Le gothique est une fascination pour tout ce qui est lié à l'angoisse émotionnelle et physique transformée en esthétisme et en musique." (M, 28 ans, Montréal)

Ou encore d'une façon plus explicite :

"Cela me semble être un refus, un rejet des codes de la société comme l'ont été beaucoup d'autres mouvements. Toutefois les goths se distinguent de par leur excès tranquille... une révolte contre les codes établis mais une manifestation plus artistique." (M, 30 ans, Montréal)

Fortement centré sur l'individu en tant qu'acteur d'un lyrisme symbolique, le mouvement néo-gothique est l'expression contemporaine d'une jeunesse qui se cherche "(...) dans un monde post-chrétien, qui croit encore au Mal mais non plus au salut." (Domenach, 1967, 219) Comment alors pouvoir se projeter en avant, avec espoir, sans toujours devoir regarder en arrière ? Dans une société qui prône comme valeurs premières la performance et la réussite, sans toutefois offrir de cadre précis à l'épanouissement de la jeunesse, il n'est pas surprenant de voir des discours alternatifs se construire et proposer d'autres voix plus près de la réalité (ou de la conception de la réalité) que les jeunes vivent ou pensent vivre. Tel que le souligne Domenach (1967, 267), lorsque l'Homme perd sa trace, son paysage

et son corps, il ne lui reste plus que sa parole. À une personne qui l'interrogeait à ce sujet, Beckett²⁹⁰ répondait brillamment : « Que voulez-vous, Monsieur, ce sont les mots on n'a rien d'autres ». C'est justement la tragédie du langage de Ionesco. L'Homme est de plus en plus en lutte entre le bruit et le sens, entre la parole mécanique et l'expression personnelle. Un de nos répondants nous a très bien synthétisé ce que nombre d'autres nous ont affirmé de diverses façons :

"C'est un mouvement égocentrique, centré sur la personne. C'est pour ça aussi que ça ne ressemble pas à d'autres courants. Ce n'est pas narcissique. Mais c'est l'ego de la personne qui prend de l'importance parce que tu peux le dire en chanson ou par tes vêtements que c'est correct de se sentir mal quand ça va mal (ou quand t'as mal). D'où la perspective différente que le gothique a d'accrocher les gens. Le gothisme, à travers la crise, la dépression, ça répond à quelque chose. C'est l'angoisse, c'est là où le mouvement néo-gothique diffère des autres mouvements." (F, 24 ans, Montréal)

Dans la société contemporaine, la souffrance est devenue trop souvent insignifiante, comme la tragédie et la mort d'ailleurs. On escamote, par des artifices du langage, ce qui ne se conforme pas au bonheur univoque de « l'American way of life ». Un rêve où l'on vit sans vivre, où l'on souffre sans souffrir et où l'on meurt sans mourir... Tel que le dit si bien Domenach, c'est " l'engloutissement de la signification sous la prolifération des choses et des mots." (1967, 234) À l'ère des télé-communications hyper-sophistiquées, la forme devenue hégémonique et équivoque laisse trop souvent le fond sans réponse, silencieux. Reste donc au jeune à se reconstruire, à travers l'imaginaire populaire, son propre cadre sémantique ainsi qu'un moyen de s'exprimer plus adapté à sa réalité. L'imagination servant à colmater le vide et à aller au-delà. Car, comme l'affirme Barthes, "(...) tant qu'il y aura de la mort, il y aura du mythe." (1981, 95)

²⁹⁰ cité par Domenach (1967, 267)

La conclusion

Dans cette étude, nous avons essayé de comprendre la dynamique discursive du mouvement marginal néo-gothique dans la recherche, l'élaboration et le maintien d'une identité à travers un imaginaire riche en symbolique. Pour ce faire, nous avons premièrement jeté un regard au contexte socio-historique de la jeunesse actuelle. Il est apparu que la *Génération X* évoluait dans une société en crise de sens. La culture de masse s'est en effet ouverte à la mondialisation, délaissant ainsi les cadres traditionnels pour un espace formel et virtuel propice à la multiplication et la convergence de discours et moyens d'expressions de toutes sortes que les nouveaux médias facilitent. Les individus sont souvent pris dans une forme sans fond. Le vide appelle le plein. Cette crise amène l'innovation, une construction d'alternatives et de discours contre-culturels, comme nous l'avons vu avec Hebdige. La jeunesse actuelle n'est plus un tout homogène comme elle a semblé l'être dans les décades précédentes mais une force sociale en perpétuel mouvement, constituée de multiples courants. Elle a maintenant de nombreuses voix qui se distinguent et se complètent. Ainsi comme cette étude l'a démontré, contrairement à ce que l'on pourrait penser à première vue, les jeunes même marginaux, partagent des discours à travers les courants et les mouvements auxquels ils adhèrent. Le besoin et le désir de s'exprimer est très important dans l'élaboration d'une identité chez le jeune. S'il ne peut s'exprimer verbalement ou encore s'il n'est pas écouté de cette façon, il utilisera d'autres moyens d'expressions. La musique ou encore, plus souvent l'esthétisme vestimentaire ou visuel, sont des médiums plus adaptés à l'échange symbolique avec *l'autre*. Comme nous l'avons vu dans cette étude, dans le contexte social où vivent les jeunes aujourd'hui, la musique et l'image sont en effet de versatiles, flexibles et rapides véhicules d'expression symbolique qui permettent de manifester de façon concrète la sensibilité abstraite. Cette dynamique discursive permet donc de s'exprimer sur soi, sur la société et sur les autres et ainsi de se construire un cadre précis.

En déployant ainsi des signes, symboles et figures organisés en discours, les jeunes se créent un cadre particulier qui leur permet non seulement de s'exprimer mais surtout de se construire un corpus commun de balises fondamentales fournissant la base à l'édification d'une identité et d'un sens de l'action. La jeunesse a besoin de points d'appui, et, comme disait Simone Weill (1949, 45), le besoin le plus important est sans contredit l'enracinement. Pour ne pas céder au vertige du vide sémantique, perdre contact avec le réel et eux-mêmes, les jeunes s'élaborent des ancrages sociaux. Ils se retrouvent, tel que nous l'avons vu dans l'étude, dans des mouvements ou des courants que l'on peut définir, selon Jacques Ellul²⁹¹, comme étant des lieux communs, réseaux d'échanges sociaux, où se rencontrent la dialectique constante du *Nous* et du *Je*, du fusionnel affectif et de l'autonome-rationnel conscient. Ces noyaux d'échanges symboliques sont les piliers constants de toutes les identités à travers les sentiments d'appartenance, de valeur et de distinction. Dans le discours que les jeunes expriment on retrouve donc

²⁹¹ Ellul, J., Exégèse des nouveaux lieux communs, Calmann-Lévy, 1966.

par conséquent le *Nous*, le *Je* mais également, et surtout, l'*autre*. La participation avec autrui exige que l'*autre* apparaisse dans le *Soi*, que le *Soi* se positionne par rapport à l'*autre*, et que l'on devienne conscient de soi grâce à autrui. Le discours que les jeunes se forgent implique donc, même à travers un imaginaire, une représentation de la réalité qu'ils vivent ou pensent vivre au quotidien.

C'est autour du paradigme symbolique de ténèbres que se développe à la fin des années '70, en opposition au discours coloré du disco et de la culture de masse, le *dark punk* issu d'une mutation du courant punk. Par la suite se développe tout le mouvement alternatif du romantisme noir. Un retour de la pensée fin-de-siècle, recontextualisation du gothisme littéraire, de l'art du roman noir et du romantisme victorien. Le mouvement néo-gothique, comme nous l'avons montré, s'est donc constitué en discours contre-culturel au début des années '90. À travers un esthétisme vestimentaire et un style musical particulier, ce courant présente une riche symbolique qui va au-delà de la forme et offre un message concret et bien ancré dans la réalité quotidienne. Notre corpus de données touchant tous les aspects importants de la production de sens de ce discours, que ce soit la musique, le visuel ou le verbal, nous a permis de dégager les grandes lignes de l'expression en question. En nous servant principalement de l'œuvre sémiologique de Barthes, et en partant du postulat que tout est langage, nous avons ainsi étudié l'esthétisme vestimentaire et la musique de ce mouvement de jeunes comme une forme d'expression. Il est apparu à travers notre analyse que les jeunes marginaux se construisaient tout un discours cohérent, mais souvent implicite, en opposition à celui de la culture de masse où ils ne retrouvent pas un message qui leur parle. En fait, nous avons pu nous rendre compte que le jeune marginal participe à l'élaboration, au maintien et au développement d'un discours où il se retrouve et où il partage une vision et une conception de la société avec d'autres jeunes dans un complexe réseau d'échanges symboliques. Les signes et symboles qui constituent cette expression non-linguistique, sont combinés dans des structures de signification, autour de paradigmes comme le mystère, les ténèbres, le sublime se dressant contre ce que la société véhicule comme discours normatif. Toutefois, cette étude montre bien que les jeunes marginaux vont puiser les modèles iconiques de leur structure de sens dans la culture populaire. Il en ressort que la masse et la marge entretiennent une dynamique d'échanges symboliques. La société apporte des figures iconiques à travers les nombreux médias dont elle dispose alors que la marginalité amène des alternatives et des innovations qui permettent à la masse de ne pas sombrer dans une hégémonie immuable et aliénante. Que ce soit dans la musique ou dans l'esthétisme visuel, nous avons noté que des figures iconiques de la culture populaire servaient en quelque sorte de modèles à la construction du discours de la marge. Nombre de ces icônes existent comme on a pu le voir; cependant le vampire est une des plus marquantes et des plus riches en symbolique en ce qui concerne le mouvement néo-gothique.

Le vampire est un personnage mythique qui, comme nous l'avons montré, s'est transformé au

cours des siècles. De mythe il est passé à la métaphore et est maintenant devenu un lieu commun où l'on peut exprimer des concepts archétypiques comme la mort ou le sexe, et même la problématique du mariage symbolique entre les deux. Que ce soit dans la littérature avec Anne Rice, dans le cinéma ou encore dans l'iconographie populaire, le vampire demeure dans notre société moderne un ersatz des problématiques actuelles. Notre recherche nous a ainsi permis de nous rendre compte que ce personnage participait, comme d'autres figures iconiques du même type, à l'élaboration et au maintien d'une expression particulière. Il entre en effet dans le processus de construction d'une identité à travers le discours véhiculé au sein du mouvement néo-gothique. Nous avons vu que ces figures participaient à l'élaboration en devenant les creusets symboliques où les jeunes venaient puiser les unités minimales de sens et autres éléments indispensables à l'expression en question. Des sèmes d'origines diverses sont ainsi combinés, et recontextualisés, dans une structure significative et cohérente. La présence de ces figures iconographiques dans les revues spécialisées ou dans d'autres médiums de communication du mouvement néo-gothique, tant comme métaphore que comme métonymie, participe également au maintien du discours en question. L'image ici entretient un lien étroit avec l'imagination. Partout où se retrouvent ces imageries dans le contexte néo-gothique, on retrouve aussi l'imaginaire ainsi que le sens qui lui est accordé.

Le discours s'attarde principalement à dépeindre et surtout à donner sens, à travers toute cette riche symbolique, aux deux principes archétypiques de l'existence humaine, soit *éros* et *thanatos*. Aujourd'hui la culture de masse, contrairement au 19^e siècle, ne trouve plus de sens à la mort. Elle s'est sécularisée, laissant l'individu seul devant l'angoisse des questions existentielles. Le discours de la masse, n'étant plus cadré par un sens du sacré, se retrouve dans l'impasse de devoir escamoter la mort en l'euphémisant, en la perdant dans une rhétorique insignifiante pour ainsi éviter de parler de l'inavouable. *Thanatos* est devenu un tabou dans une société qui ne parle plus que de performance, de réussite et de rentabilité. La faiblesse, la faute, la douleur ou la souffrance ne sont pas plus acceptées. Le discours néo-gothique, en tant qu'expression contre-culturelle, propose une oraison funèbre qui resacralise le rapport à la mort au sein de l'existence humaine. L'archétype *thanatos*, ainsi que ses attributs de douleur, souffrance et tragédie, se retrouvent ainsi exprimés par tout une structure esthétique de signes et symboles qui prennent sens en référence à ce que vivent ces jeunes du mouvement marginal néo-gothique. *Éros* est également présenté de la même façon : resacralisé, recadré dans un discours qui lui donne sens face à la mort. Non face à la banalité insignifiante du quotidien mais face à une tragédie romantisée significative. Dans la société occidentale, après la révolution sexuelle, on a mélangé sexe et sexualité dans une forme discursive privée de sens. Libre mais banalisé, *éros* a perdu sa signification dans un bavardage médiatisé. Le discours néo-gothique, à l'instar de nombreux autres courants marginaux, donne un cadre sémantique au sexe, une symbolique au lieu d'une simple instrumentalité. En somme, *éros* et *thanatos*, archétypes importants de l'existence

humaine, même s'ils font partie d'un imaginaire collectif, doivent aujourd'hui trouver leur sens réel (et non artificiel) en référence à un contexte social plus près de la mesure humaine.

Dans la socialité actuelle devenue démesure purement formelle, les jeunes sont amenés à partager des discours, à exprimer leurs aspirations et leurs angoisses dans des réseaux d'échanges symboliques plus humains. C'est à travers l'imaginaire qu'ils vont se construire une transcendance. Ils vont, tel que le souligne Malrieu²⁹², se jeter hors de soi, se donner à une aventure. Sans être nécessairement une fuite du réel, cela leur permet de se projeter au-delà de l'horizon pour se créer ainsi une espérance. Tel que le montre Jean Château (1972, 248), les conduites de l'imagination sont principalement des conduites d'exploration et de conquête. L'imaginaire entre dans un processus d'innovation et d'adaptation à la réalité. C'est-à-dire que l'imagination leur permet d'explorer les extrêmes pour apprivoiser leurs limites. Un désir de dépassement de soi pour échapper au vide et ainsi signifier tant la vie que la mort. Manifester en somme ce que l'on vis en tant que *je* et en tant que *nous*. Les jeunes ont un grand besoin de s'exprimer et surtout d'être écoutés. De partager leurs expériences, leurs émotions. Et c'est précisément la marginalité qui permet à une société de vivre ses limites et de ne pas sombrer dans l'univoque. De prendre en compte tant le passé, le présent, que le futur. Donc de se construire un avenir. Comme le disait si bien Malraux, "un monde sans espoir est irrespirable." Et c'est à travers l'imaginaire discursif que les jeunes se créent aujourd'hui leur espérance...

²⁹² Cité par Château, J. (1972, 248)

Bibliographie

Edited by **Allott, K.**, Prose of the Romantic period 1780-1830, The Pelican Book of English Prose #4, Editions Penguin Books, London, 1956.

Anatrella, T., Le sexe oublié, Flammarion, Paris, 1990.

Ariès, P., Essais sur l'histoire de la mort en Occident : Du Moyen-Âge à nos jours, Éditions Du Seuil, Paris, 1975.

Ariès, P., L'Homme devant la mort, Éditions Universitaires, Paris, 1973.

Attali, J., Bruits, Puf, Paris, 1977.

Barber, P., Vampires, burial and Death: folklore and reality, Yale University Press, New Haven and London, 1988.

Barel, Y., La marginalité sociale, Puf, Paris, 1982.

Barthes, R., Système de la mode, Seuil, Paris, 1967.

Barthes, R., L'empire des signes, Flammarion, Paris, 1970.

Barthes, R., Le grain de la voix : Entretiens 1962-1980, Seuil, Paris, 1981.

Barthes, R., L'obvie et l'obtus : Essais critiques III, Seuil, Paris, 1982.

Baudrillard, J., L'échange symbolique de la mort, Gallimard, Paris, 1976.

Bernstein, S., Form and ideology in the Gothic Novel, Essays in Literature 18 (1991):pp.151-165.

Berthelot, F., Le corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque, Nathan, Paris, 1997.

Brown, N.O., Éros et Thanatos, Éditions Denoël, Paris, 1972.

Caillois, R., Les jeux et les Hommes, Gallimard, Paris, 1958.

Château, D., Le bouclier d'Achille : Théorie de l'iconicité, L'Harmattan, Paris, 1997.

Château, J., Les sources de l'imaginaire, Éditions Universitaires, Paris, 1972.

Chaunu, P., Histoire et décadence, Perrin, 1981.

Choron, J., La mort et la pensée occidentale, Éditions Payot, Paris, 1977.

Colloque de Cerisy, Les vampires, Éditions Albin Michel, Paris, 1993.

Commission internationale d'histoire des mouvements sociaux et des structures sociales, La jeunesse et ses mouvements: Influence sur l'évolution des sociétés aux XIXe et XXe siècles, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1992.

Court, R., Le musical : Essai sur les fondements anthropologiques de l'art, Éditions Klincksieck, Paris, 1976.

D'Aurevilly, J.B., Les Diaboliques, 1874, Bookking International, Paris, réédition 1994.

D'Aurevilly, J.B., Du dandysme et de George Brummell, 1845, Plein Chant, réédition par Marie-christine Natta, 1989.

Dempsey, D., The way we die: an investigation of Death and Dying in America Today, Macmillan Publishing co., New York, 1975.

Domenach, J.-M., Le retour du tragique, Seuil, Paris, 1967.

Dresser, N., American vampires : Fans, victims, practitioners, First Vintage Books Editions, New York, 1989.

Dufresne, M., Subversion/perversion, Puf, Paris, 1977.

Durand, G., Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale, Bordas, Paris, 1969.

Duvillar, P., L'érotisme au cinéma: Pin-Up, Femmes Fatales et Ingénues libertines, Editions Du XXe Siècle, Paris, 1951

Eco, U., La guerre du faux, Éditions Grasset, Paris, 1985.

Eco, U., Le signe : Histoire et analyse d'un concept, Éditions Labor, Bruxelles, 1988.

Edmundson, M., Nightmare on main street : Angels, sadomasochism, and the culture of gothic, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

Eisenberg, D.L., The figure of the Dandy in Barbey d'Aurevilly's 'Le bonheur dans le crime', Editions Peter Lang, New York, 1996.

Erikson, E. H., Adolescence et crise: La quête de l'identité, Éditions Flammarion, Paris, 1972.

Escal, F., Le compositeur et ses modèles, Puf, Paris, 1984.

Escal, F., Espaces sociaux, espaces musicaux, Payot, Paris, 1979.

Sous la direction de **Fauvel-Rouif, D.**, La jeunesse et ses mouvements : Influence sur l'évolution des sociétés aux XIX et Xxe siècles, 1992.

- Feifel, H.**, The meaning of Death, Mcgraw-Hill Book Company, New York, 1959.
- Edited by **Ford, B.**, From Blake to Byron, The Pelican Guide to English Literature #5, Editions Penguin Books, London, 1957.
- Foucault, M.**, Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir, Gallimard, Paris, 1976.
- Fulton, R.**, Death and identity, The Charles Press Publishers, Maryland, 1976.
- François, S.**, Le dandysme et Marcel Proust, Palais des Académies, Bruxelles, 1956.
- Frayling, C.**, Vampyres: Lord Byron to Count Dracula, Editions Faber and Faber, London, 1991.
- Galland, O.**, Les jeunes, La Découverte, Paris, 1990.
- Gelder, K.**, Reading the vampire, Routledge, New York, 1994.
- Green, A.-M.**, De la musique en sociologie, Éditions EAP, Paris, 1993.
- Green, A.-M.**, Des jeunes et des musiques : Rock, Rap, Techno..., L'Harmattan, Montréal, 1997.
- Hamon, P.**, Pour un statut sémiologique du personnage, pp.155-167 in Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, P., Poétique du récit, Seuil, Paris, 1977.
- Hebdige, D.**, Subculture, the meaning of style, Methuen and Co Editions, New York, 1979.
- Hebdige, D.**, Hiding in the light, Routledge, London, 1988.
- Jankélévitch, V.**, La mort, Flammarion, Paris, 1977.
- Joly, M.**, Introduction à l'analyse de l'image, Nathan, Paris, 1994.
- Jouve, S.**, Les décadents : Bréviaire fin de siècle, Éditions Plon, Paris, 1989.
- König, R.**, Sociologie de la mode, Payot, Paris, 1969.
- Kristeva, J.**, Le langage, cet inconnu, Seuil, Paris, 1981.
- Lacan, J.**, Écrits, Seuil, Paris, 1966.
- Le Brun, A.**, Les châteaux de la subversion, Éditions Garnier Frères, Paris, 1982.
- Lenne, G.**, Le cinéma fantastique et ses mythologies, Éditions du Cerf, 1970.

Levillain, H., L'esprit Dandy: de Brummell à Baudelaire, Librairie José Corti, Paris, 1991.

Levi-Strauss, C., L'homme nu, Plon, Paris, 1973.

Lipovetsky, G., L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain, Éditions Gallimard, Paris, 1993.

Lurie, A., The language of clothes, Vintage Books, New York, 1983.

Maffesoli, M., L'ombre de Dionysos : Contribution à une sociologie de l'orgie, Librairie des Méridiens, Paris, 1985.

Maffesoli, M., Le temps des tribus : Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse, Méridiens Klincksieck, 1988.

Malrieu, P., La construction de l'imaginaire, Dressart, Bruxelles, 1967.

Marcuse, H., Éros et civilisation, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Marcuse, H., L'homme unidimensionnel, Éditions de Minuit, Paris, 1968.

Marigny, J., Sang pour sang : le réveil des vampires, Découvertes Gallimard Traditions, Paris, 1993.

Martino, P., L'époque Romantique en France, Éditions Hatier-Boivin, Paris, 1944.

McNally, R.T., Dracula was a Woman: In search of the Blood Countess of Transylvania, McGraw-Hill Book Company, New York, 1983.

McNally, R.T., In search of Dracula: The history of Dracula and Vampires, Houghton Mifflin Company, New York, 1994.

Melton, J.G., The vampire book: the encyclopedia of the undead, Visible ink Press, Detroit, 1994.

Menu, M., Les mythes de la jeunesse, Delachaux et Niestlé, Paris, 1981.

Mercer, M., Hex Files : The goth bible, BT Brasford, London, 1996.

Moneyrond, F., L'androgynisme décadent : Mythe, figure, fantasmes, Éditions Ellug, Grenoble, 1996.

Morin, E., Le cinéma ou l'Homme imaginaire, Éditions Gonthier, Paris, 1958.

Morin, E., L'esprit du temps, Éditions Grasset, Paris, 1962.

Morin, E., L'homme et la mort, Seuil, Paris, 1970.

Morin, E., Les stars, Seuil, Paris, 1972.

Morin, E., Pour sortir du XXe siècle, Fernand Nathan, Paris, 1981.

Morris, C., Signs : Language and behavior, Prentice Hall, New York, 1946.

Murray, S., Le paysage sonore, Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1979.

Edited by **Olson, A.M.**, Myth, symbol, and Reality, University of Notre-Dame Press, Indiana, 1980.

Peirce, C.S., Écrits sur le signe, Seuil, Paris, 1979.

Perrot, P., Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, Éditions Complexe, 1981.

Pierrot, J., L'imaginaire décadent (1880-1900), Presses Universitaires de France, Paris, 1977.

Prawner, S.S., Caligari's children : The film as tale of terror, Capo Press, New York, 1980.

Praz, M., La chair, la mort et le Diable, Éditions Denoël, Paris, 1977.

Punter, D., The literature of terror, Editions Longman, London, 1980.

Edited by **Raby, P.**, The Cambridge Companion to Oscar Wilde, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Rice, A., Entretien avec un vampire, Éditions Jean-Claude Lattès, 1994.

Sous la direction de **Sadoul, B.**, Visages du vampire, Éditions Devry, Paris, 1999.

Sartre, J.-P., L'existentialisme est un humanisme, Gallimard, Paris, 1996.

Sartre, J.-P., L'imaginaire, Gallimard, 1940.

Sauvy, A., La révolte des jeunes, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1970.

Steele, V., Fétiche : Mode, sexe et pouvoir, Éditions Abbeville, Paris, 1997.

Stoker, B., Dracula, 1897, Bantam Classic Edition, London, réédition 1981.

Summers, M., The vampire in Europe: True tales of the undead, Gramercy Books, New York, 1996.

Todorov, T., Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, 1970.

Thomas, L.-V., Mort et pouvoir, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1978.

Thomas, L.-V., Civilisation et divagations : Mort, fantasmes, science-fiction, Payot, Paris, 1979.

Vovelle, M., La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours, Éditions Gallimard, Paris, 1983.

Vovelle, M., L'heure du grand passage : Chronique de la mort, Gallimard, Paris, 1993.

Weil, S., L'enracinement, Gallimard, Paris, 1949.

Westhues, K., Society's Shadow: studies in the sociology countercultures, Mcgraw-Hill Ryerson Editions, Toronto, 1972.

Willis, P., Profane Culture, Routledge, London and Boston, 1978.

Wunenburger, J.-J., L'imagination, Puf, Paris, 1991.

Wunenburger, J.-J., Le sacré, Puf, Paris, 1981.

Ziegler, J., Les vivants et la mort, Seuil, Paris, 1975.

Annexe I

Questionnaire

I Lieu de résidence

II Age

III Depuis combien de temps dans le milieu

IV Occupation

V Niveau scolaire

VI Les goûts musicaux

VII Distinctions dans l'apparence et pourquoi

VIII Les passes-temps, les intérêts

IX Affiliation spirituelle, philosophique ou religieuse

X But, rêve et aspiration

XI

Qu'est-ce que le gothique pour vous ?

Pourquoi ?

XII

Qu'est-ce que le noir pour vous ?

pourquoi ?

XIII

Qu'est-ce que le vampire pour vous ?

pourquoi ?

XIV

Qu'est-ce que la mort pour vous ?

pourquoi ?

XV

Qu'est-ce que le sexe pour vous ?

pourquoi ?

XVI

Qu'est-ce que le sida pour vous ?

pourquoi ?

XVII

Qu'est-ce que le suicide pour vous ?

pourquoi ?

XVIII

Comment définiriez-vous votre vie sociale ?

pourquoi ?

XIX

Qu'en est-il de votre vie familiale ?

XX

Si un individu vous demande sur la rue: "Etes-vous un goth ?"
que répondez-vous et pourquoi ?

Sondage

I. Âge

II. Sexe : M, F

III. Domaine d'étude

IV. Lieu de résidence

V. Qui est Ruthven ?

VI. Qui est Sheridan Le Fanu ?

VII. Quand avez-vous entendu parler
de vampire pour la première fois ? Comment ?

VIII. Qui est Frank Langella ?

IX. Qu'est-ce que *Dark Shadows* ?

X. Qui est Carmilla ?

XI. Quand avez-vous vu votre premier *film de vampire* ? Quel film ?

XII. Qui a écrit *Dracula* ?

XIII. Qui est Lestat ?

XIV. Qui est Christopher Lee ?

XV. Qui a écrit *Interview avec un Vampire* ?

XVI. Avez-vous déjà lu de la littérature traitant de vampire ?

Si oui, laquelle ?

XVII. Qui est Bella Lugosi ?

XVIII. Qui a écrit *La morte amoureuse* ?

XIX. Qui tient le rôle du vampire dans
Bram Stoker's *Dracula* de Francis Ford Coppola ?

XX. Qui tient le rôle de Nosferatu dans le film de Herzog ?



SANS NOTAIRE,
L'ACHAT *d'une* MAISON
peut DEVENIR UNE
HISTOIRE D'HORREUR!
.....



Chambre
des notaires
du Québec

Tous les goûts sont dans la nature. Ces deux tourtereaux nourrissent une réelle passion pour les films d'horreur. À preuve, ils ont acheté cette lugubre maison, digne d'Alfred Hitchcock. Prévoyants, ils ont consulté un notaire avant d'apposer leur signature à la promesse d'achat, afin d'en connaître toutes les conséquences juridiques. — Le notaire connaît les graves problèmes que peut entraîner une promesse d'achat incomplète, mal rédigée ou mal comprise. Il discutera avec vous des engagements que vous vous apprêtez à prendre et de votre capacité à y donner suite, afin de prévenir des situations fâcheuses et souvent irrémédiables.

Si le notaire ne peut prédire votre avenir, il peut par contre vous éviter bien des déceptions.

*Alors, consultez votre notaire avant de signer une promesse d'achat,
sinon votre décision pourrait vous hanter très longtemps.*

LE JURISTE de L'ENTENTE

Annexe II

La conformité est la mort de l'âme

Cruella

Vêtements et accessoires sélectionnés
Neufs et usagés de style alternatif, gothique et fétiche.
Cuir, vinyle, cote de mailles, chapeaux melon et hauts-de-
forme, perruques, chandeliers, et beaucoup plus...

Aussi achat ou consigne.

Sur place, tatouage «TOTEM ET TABOU»

Stérilisation complète, travail personnalisé.

Du mercredi au samedi à partir de 14h

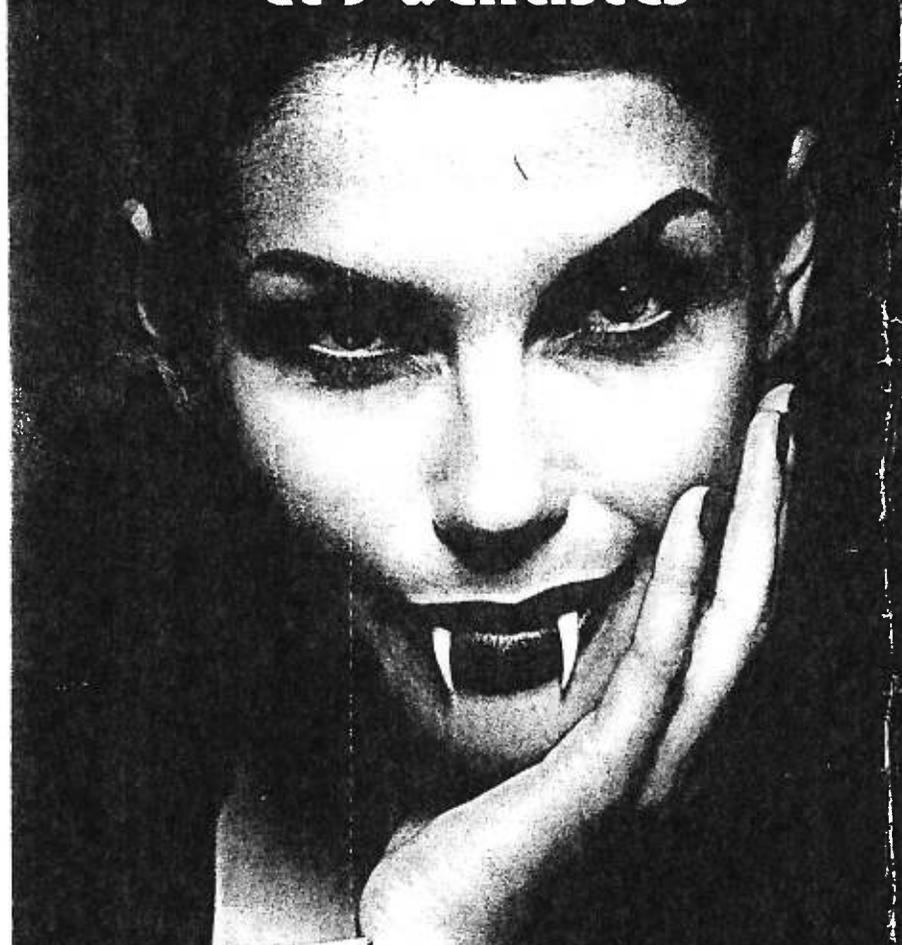
Téléphonez-nous!

Ouvert 7 jours.

(514) 844-0167

Cruella: 63 Mont-Royal Est, Mtl, H2T 1N6

4 plombages, 1 partiel... et 5 dentistes



Après des siècles à vivre de ses dents, il est inévitable qu'on ait besoin d'une ou deux prothèses dentaires. Mais bon sang, ce n'est pas une raison pour se priver d'un beau sourire et du plaisir de savourer une gomme au bon goût qui ne colle pas. Régulière ou sans sucre, Freudent est éternelle. Maintenant, nouvelle saveur à la chlorophylle.

Freudent: la gomme au super goût... qui ne colle pas.

Freudent est une marque déposée et « Ne colle pas à la plupart des prothèses dentaires » est une marque de commerce de Wm. Wrigley Jr. Co., Wrigley Canada Inc. ou leur autorisation. © Wrigley Canada Inc. 1996



LE GUIDE COMPLET DE LA TÉLÉVISION Semaine du 29 juin au 5 juillet 1996

Vol. 5 No 22

A Taste for Friends & Lovers

Vampire

Vineyards



To order call:
1-310-VAMPIRE

[HTTP://WWW.VAMPIRE.WINE.COM](http://www.vampirewine.com)
Vampire Girl/Lisa Dominique





VOILA



S E I Z E T H E D A Y

the return of

the gothik industrial

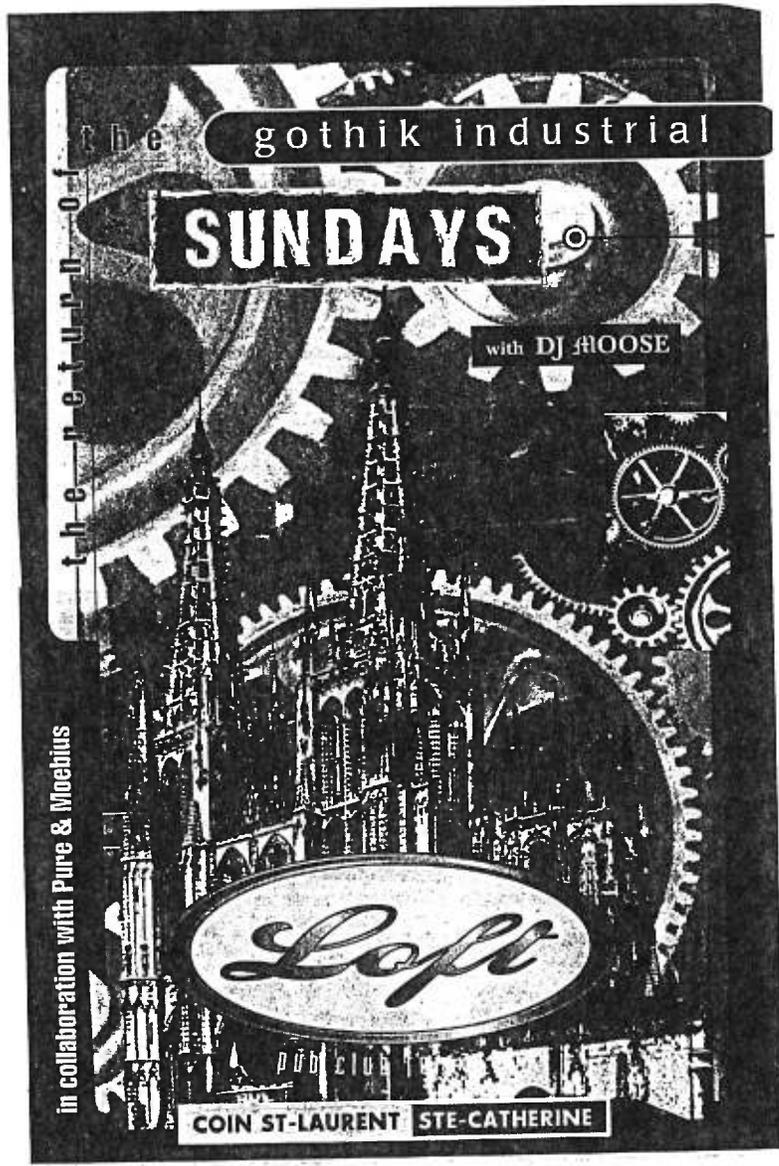
SUNDAYS

with DJ #MOOSE

in collaboration with Pure & Mochius



pub club
COIN ST-LAURENT STE-CATHERINE





TYPE O NEGATIVE

AFTER DARK

FEATURES ALL THE VIDEOS

+ My Girlfriend's Girlfriend + Love You To Death (uncensored)
+ Cinnamon Girl (live at dynamo) + Christian Woman + Black No.1

More than 60 minutes of music, rare footage & interviews from the band's personal archives
EUROPEAN TV APPEARANCES AVAILABLE FOR THE FIRST TIME
PLUS, the unseen, uncensored version of "CHRISTIAN WOMAN"



© 1998 The All Blacks B.V. <http://www.roadrunnerrecords.com>

IN STORES NOW

Sabathan's Nights

Dark
Wave
Gothic
Electro
Indus

DJ Fred Hamme
& Martin Snodde

Tous les
vendis 22h

Entrée Libre
No Cover
Charge

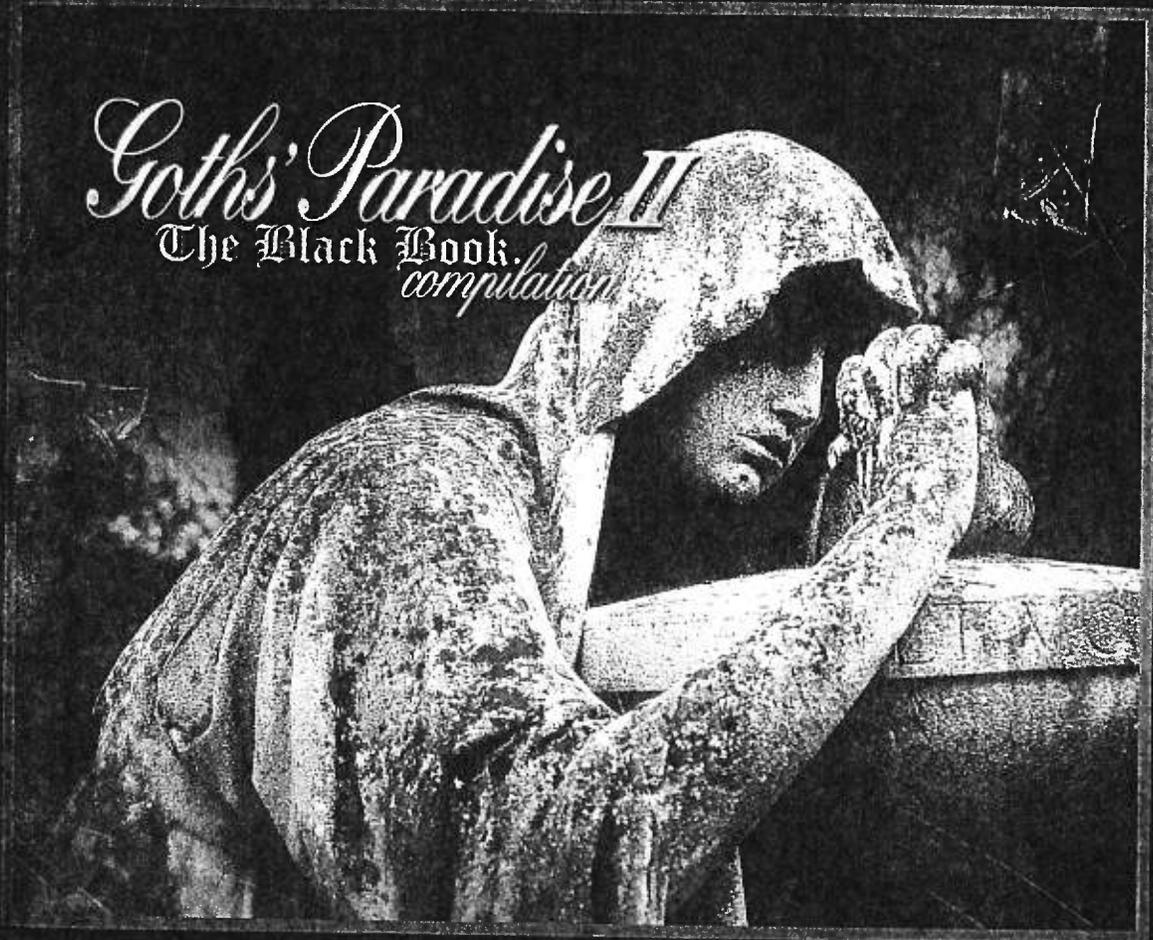
Every
Thursday
10pm

au • at

BARZAN

4910, St-Laurent ♦ Angie St-Joseph
Métro Laurier ♦ 8,7-3850

Goths' Paradise II
The Black Book
compilation



GARNIVAL DIABLO

THE ULTIMATE SIDESHOW



bug eating
impaling
sword swallowing
electric chair

acid test
bed of nails
human dartboard
and more!!!

NOV. 11 & 18TH

CAFÉ CAMPUS

57 PRINCE-ARTHUR EST (514) 844-1010

TICKETS AT CAFÉ CAMPUS AND ADMISSION(790-1245)

Renaissance

Gothique
Industrielle
Underground

Les tendances
Futurs

AT
**BACK
STREET**

Skull Produkt
SKULL Info: 853-7684

382 MAJOR  Place-des-Arts



THURSDAYS

A CUTTHROAT PRODUCTION[®]



A new

HERESY[®]

Club

LOST

DJ-URIEL

with
DJ Archduke

5116 Ave. Du Parc (Coin Laurier)



Photo: Fred Berger

Bats in the belfry: John and Eddie of London After Midnight.

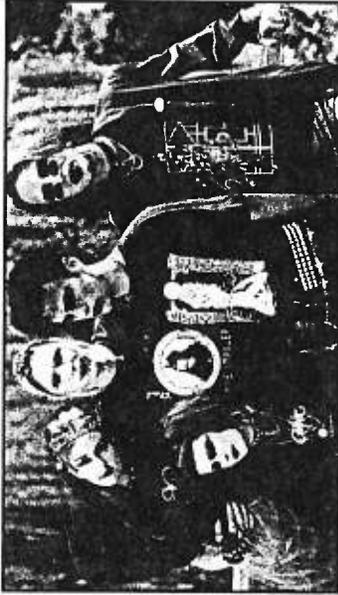
DESCEND INTO DARKNESS

MIDIAN

GOTHIC ACCESSORIES AND DARK ART

VAMPIRE FANGS

Custom Made
Realistic, Durable
Affordable
Easy to take in & out
No Adhesives needed
Matches Tooth Color
***ASK ABOUT OUR MORTAL GUARANTEE!**



T-SHIRTS

- HAND-ETCHED GLASSWARE & RUNES
- SPIKE, LEATHER, & CHAIN ACCESSORIES

...and much more coming in 1998

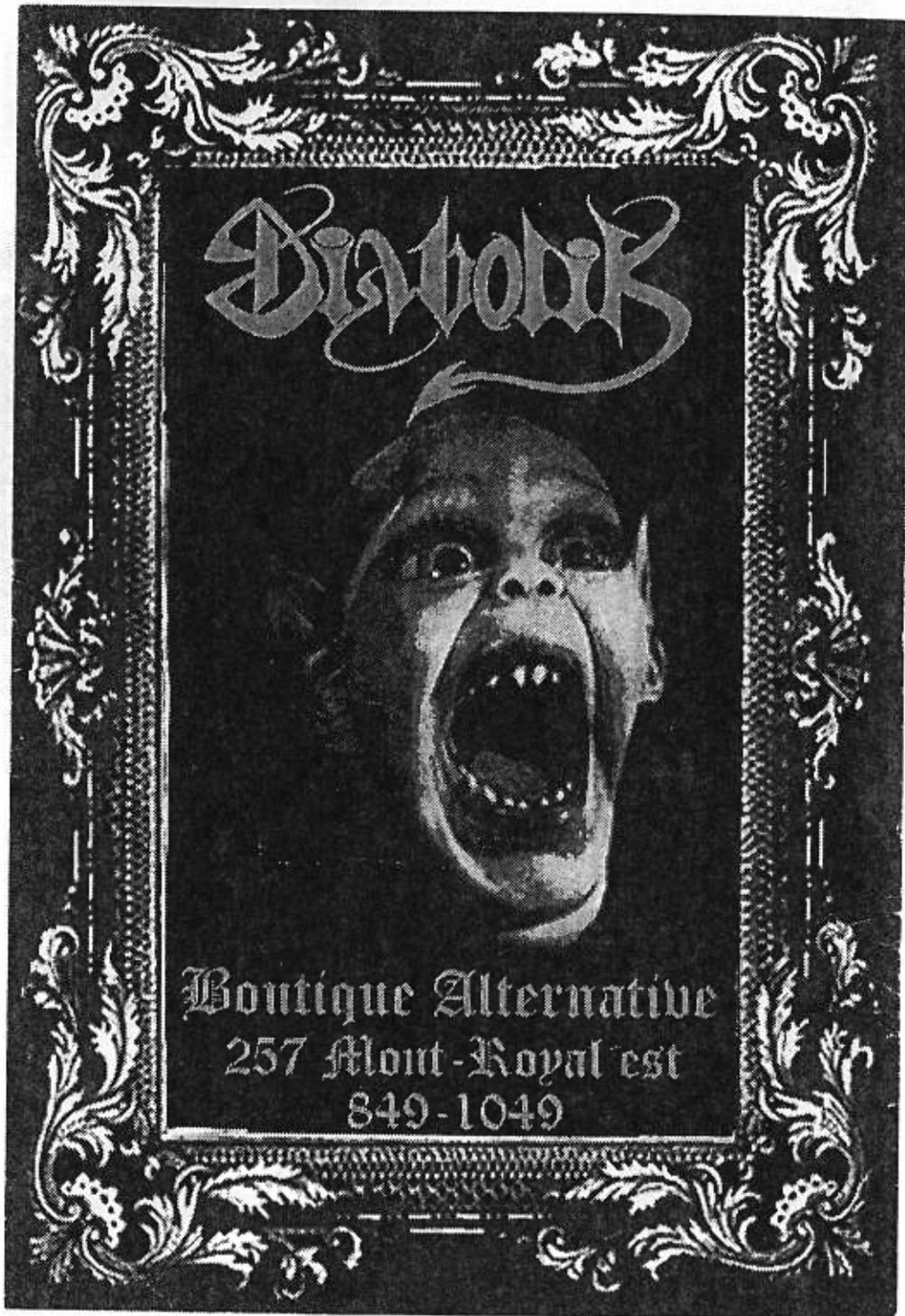
FOR A COPY OF OUR CURRENT CATALOG:

Send a (business size) Self addressed, Stamped (55¢) envelope to:

P.O. Box 25 • Langhorne, PA 19047

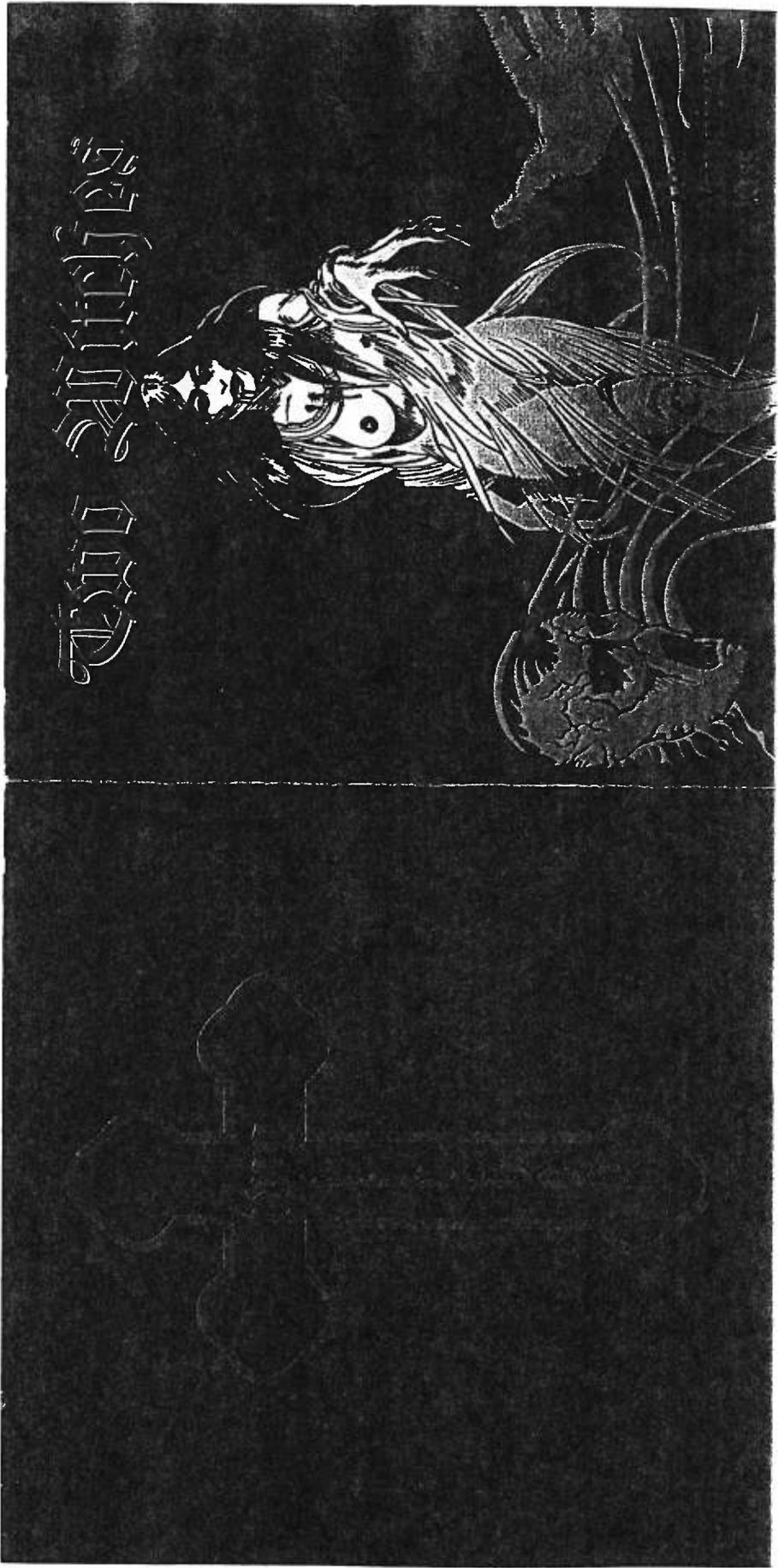


E-mail us at Midians@aol.com

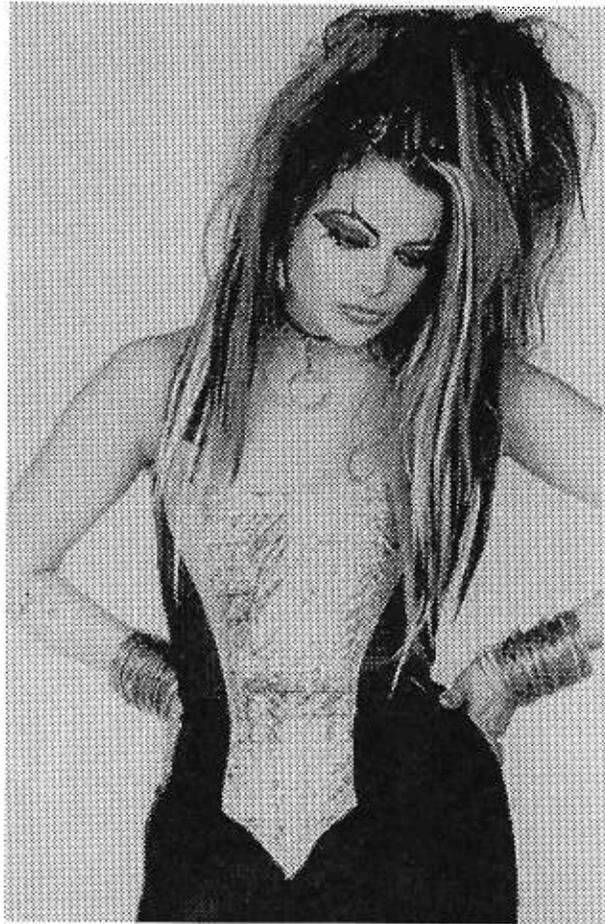


Diabolik

Boutique Alternative
257 Mont-Royal est
849-1049









and unto dust thou shalt return.” (Genesis 3:19)

Photography by Christopher Smith

Ecclesiastical chic with funeral flare:
velvet priest shirt by Begotten and smegg
commando boots by Magic Shoe Co.;
from Junkman's Daughter, Atlanta, GA
(404) 577-3188.



dust to dust

‘Remember, man, that dust thou art,

... ..

Vêtements et accessoires sélectionnés, neufs et usagés, de style alternatif, gothique et féérique. Cuir, vinyle, cote de mailles, chapeaux melon, hauts-de-forme, perruques, chandeliers, et beaucoup plus... Achat, consigne, ouvert 7 jours.

La conformité est la mort de l'âme

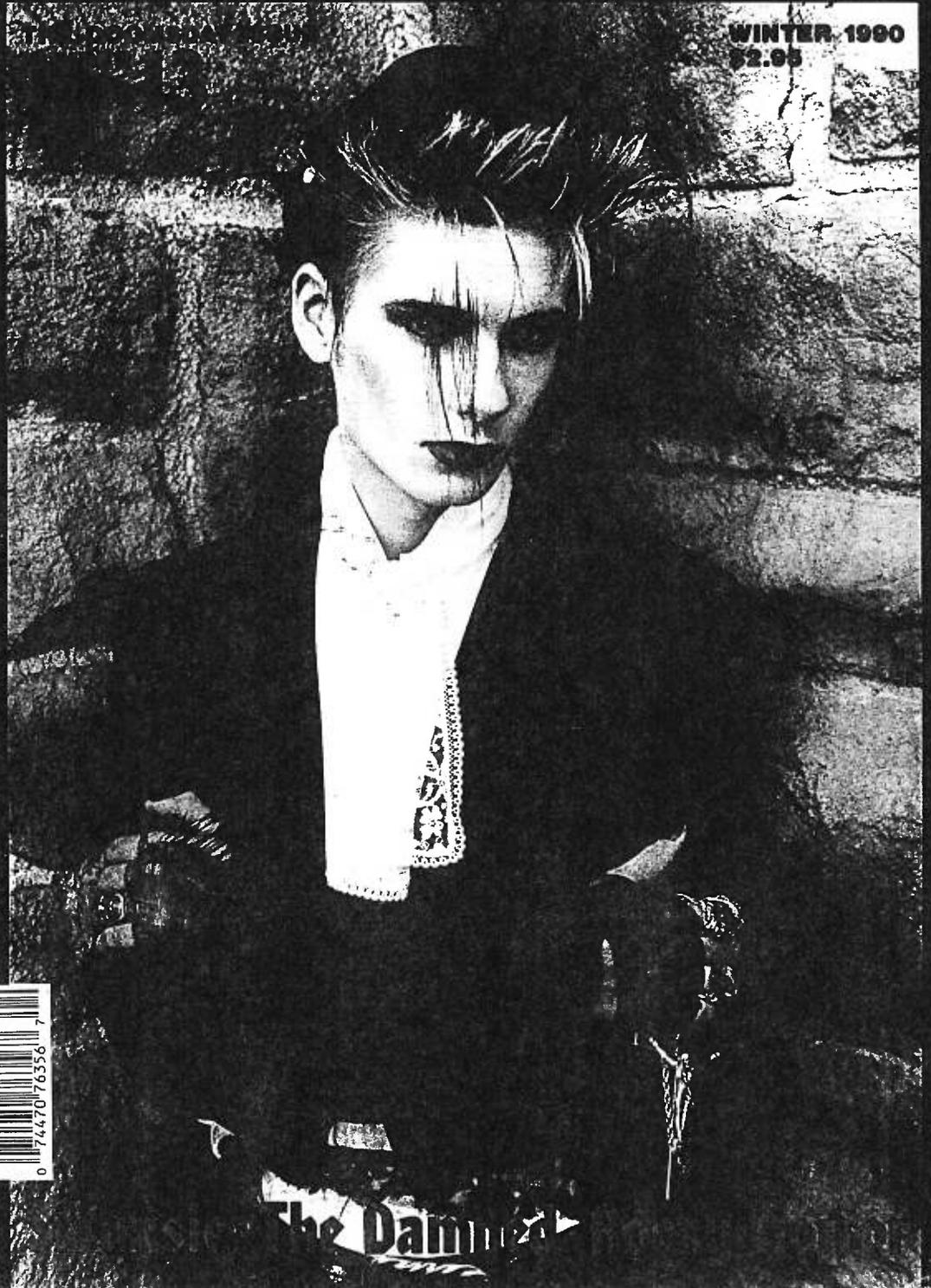
Cruella
514.844.0167

63 Mont-Royal est, Montréal, H2T 1N6

PROPAGANDA



WINTER 1990
\$2.95



The Damned



MYTHIC VISIONS
WWW.HORROR.NET

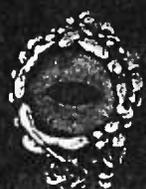
CONTACT LENSES
BOTTLED BLOOD
STABILITY SECURITY



ARMOR RINGS
BRITISH PEWTER
MASTERCARD DISCOVER



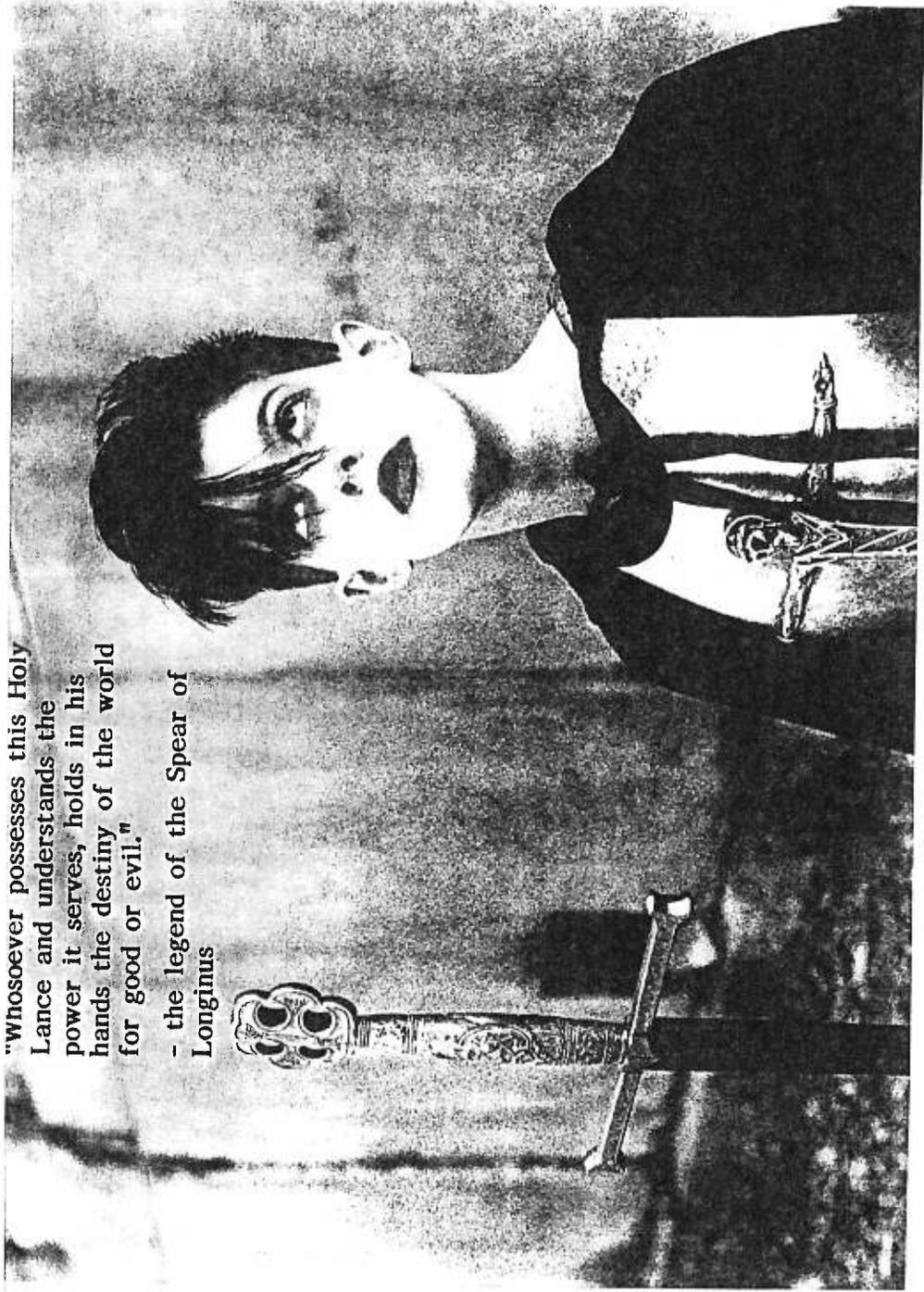
FINGER EXTENSIONS
PAGAN JEWELRY
CYBER COUPON VISA



888-5-MYTHIC

"Whoever possesses this Holy Lance and understands the power it serves, holds in his hands the destiny of the world for good or evil."

- the legend of the Spear of Longinus



† Cross Dressing

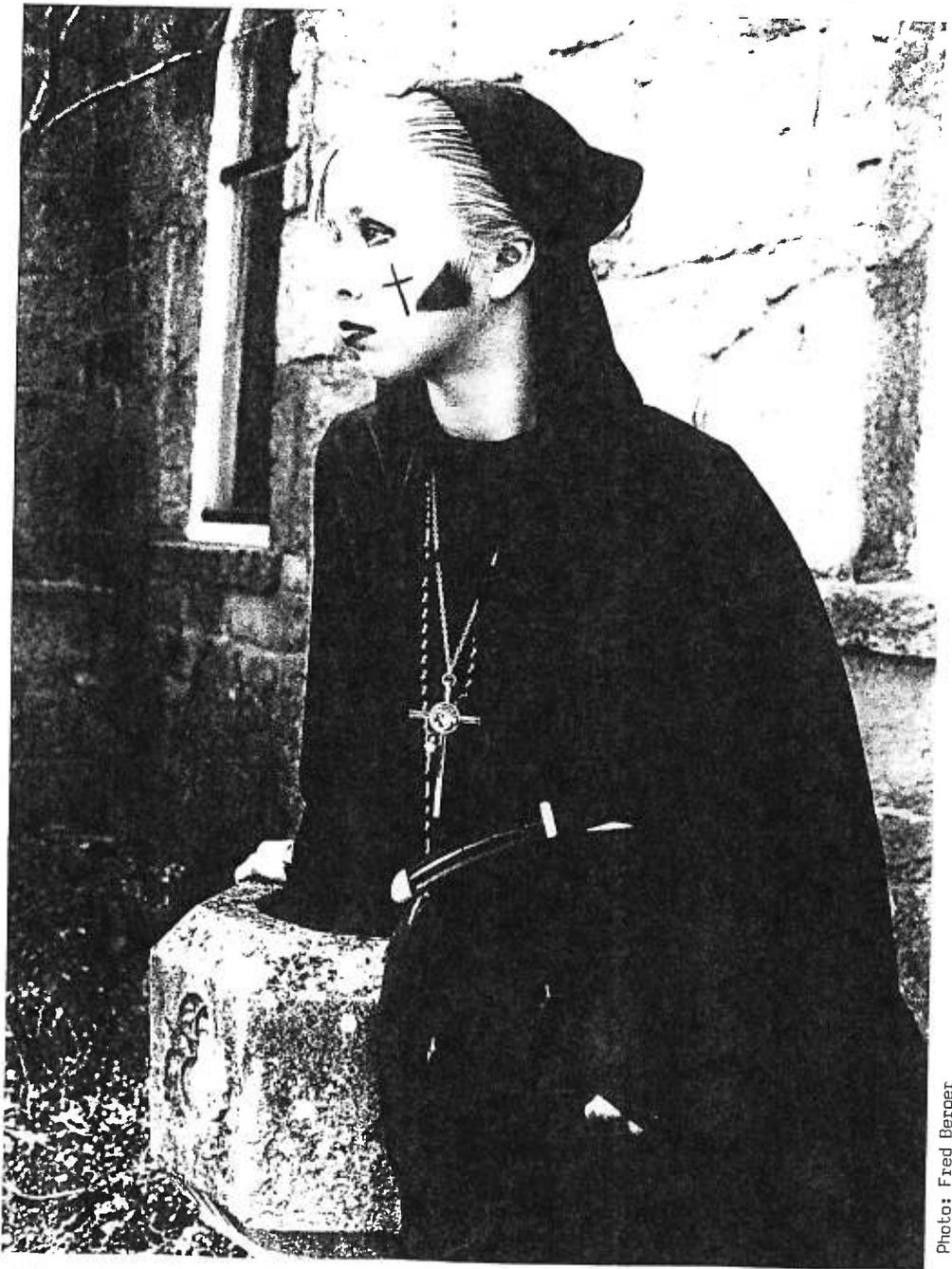


Photo: Fred Berger

Randy Vague, Church of England - London, England; "Though I walk through the valley of the shadow of death, I shall fear no evil." - the 23rd Psalm.

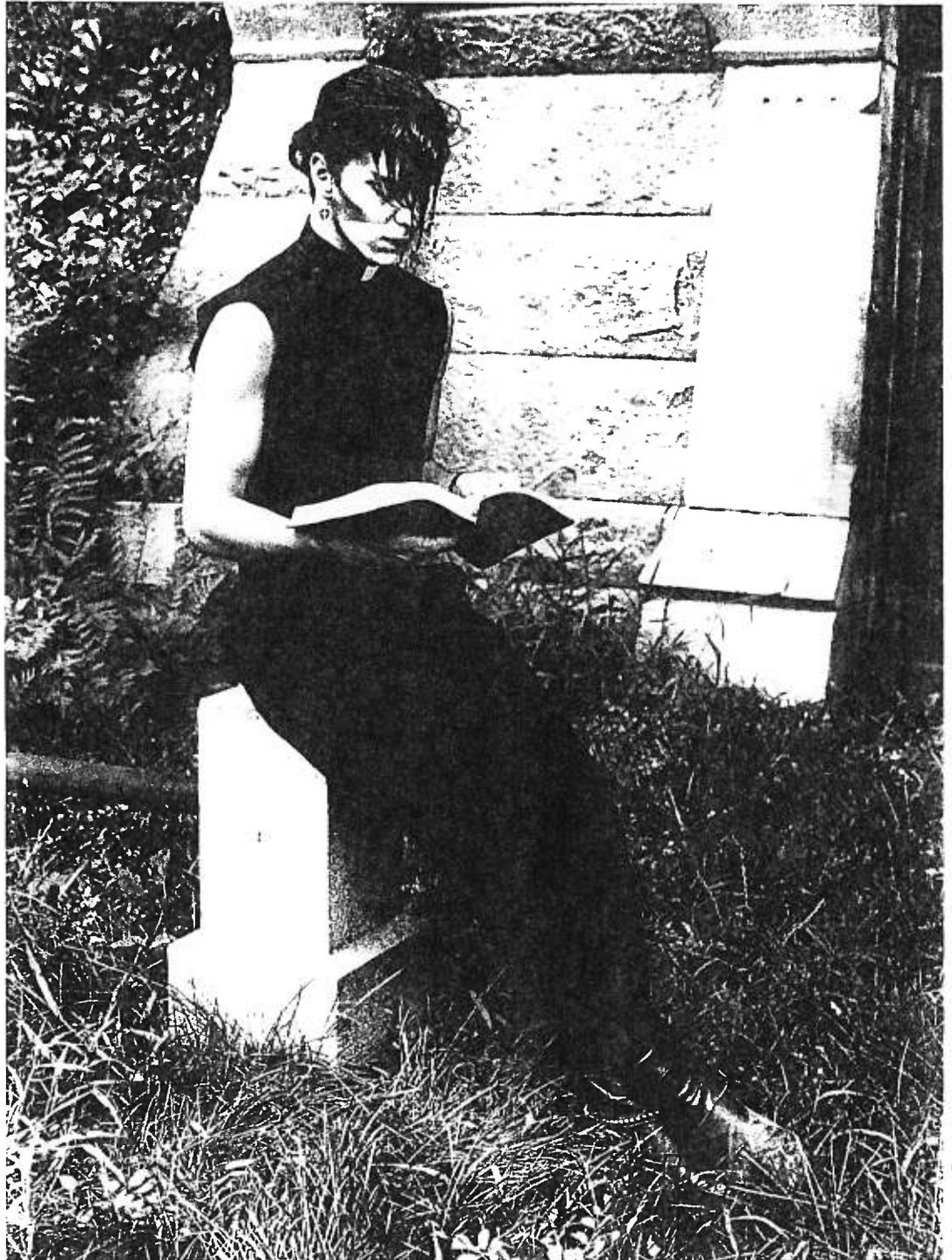
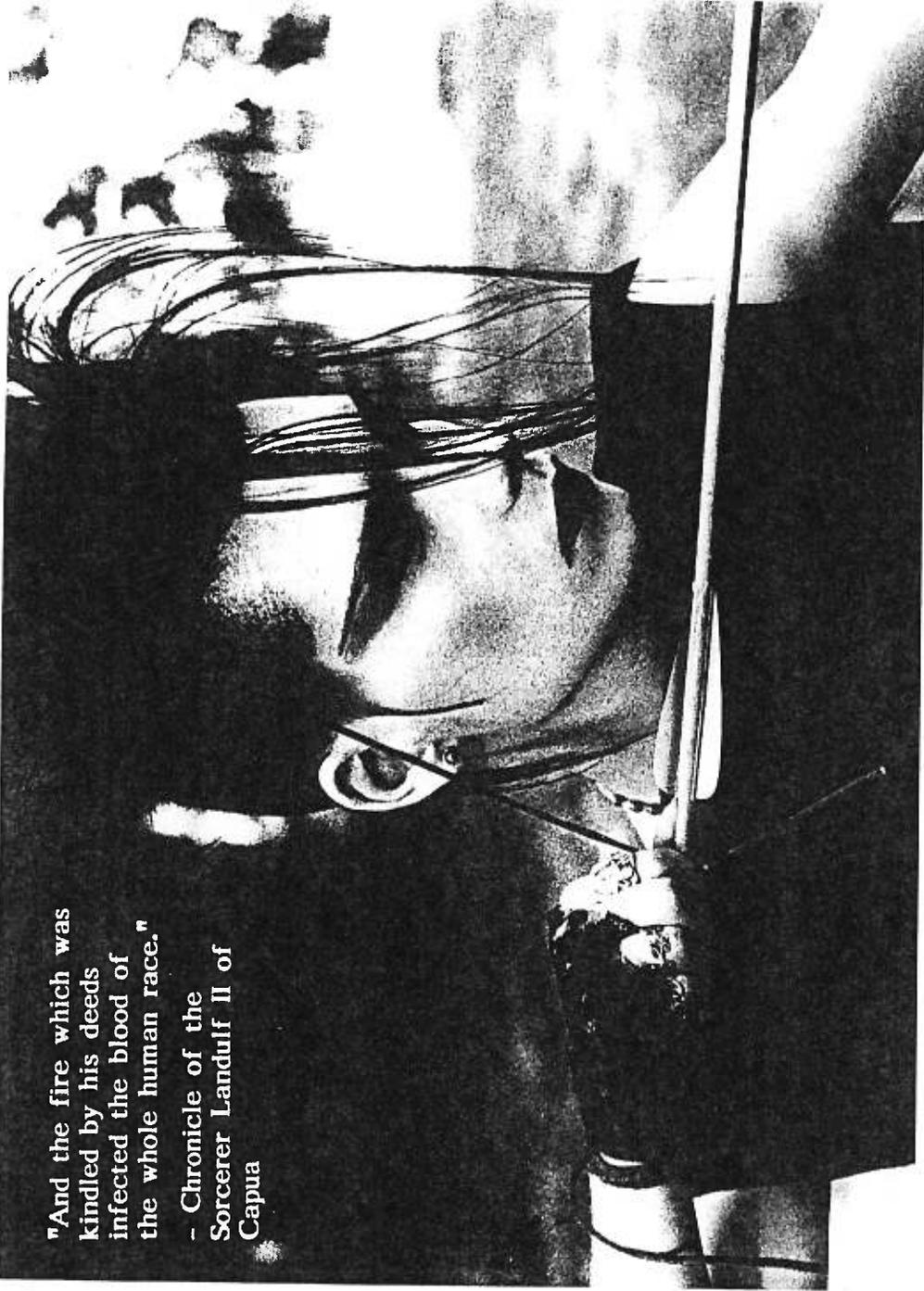


Photo: Fred Berger

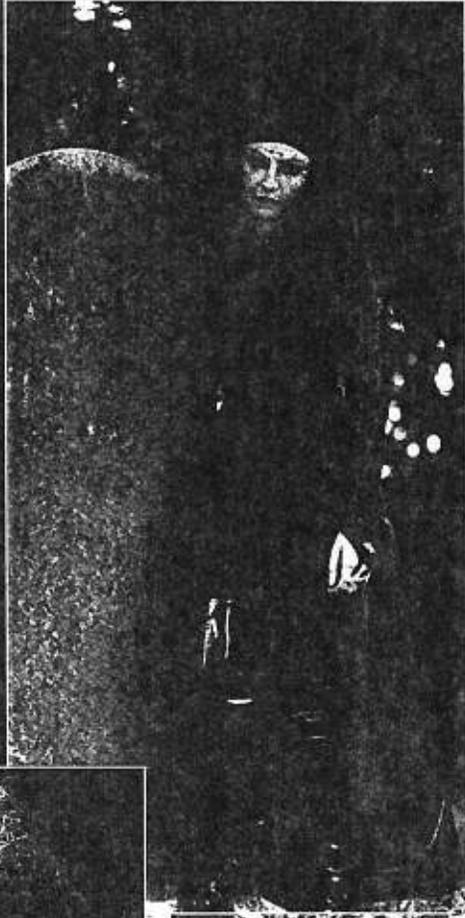
Father Vance, Church of England - London, England; "And whosoever was not found written in the book of life was cast into the lake of fire." - Revelation 20:15

"And the fire which was
kindled by his deeds
infected the blood of
the whole human race."

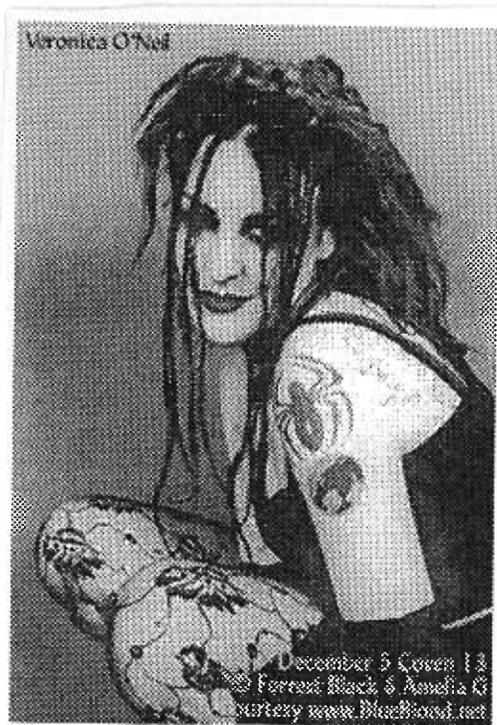
- Chronicle of the
Sorcerer Landulf II of
Capua



The incubus, the black Cupid, or demon lover invoked by the sorcerer.







Photography by
DEVERELLE

Terri King Clothing
(213) 668-0515



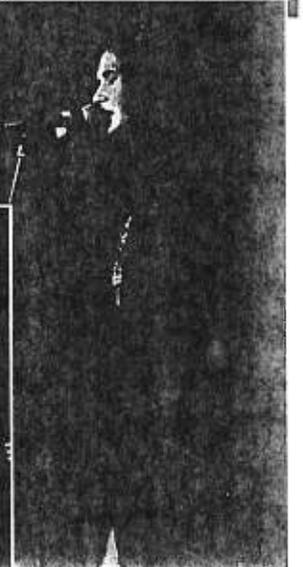
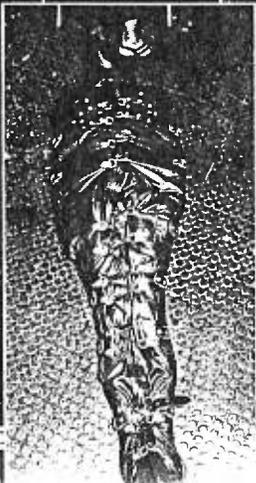




Photo: Cheryl Barber



Photo: Malka



Photo: Cheryl Barber

Starkers!



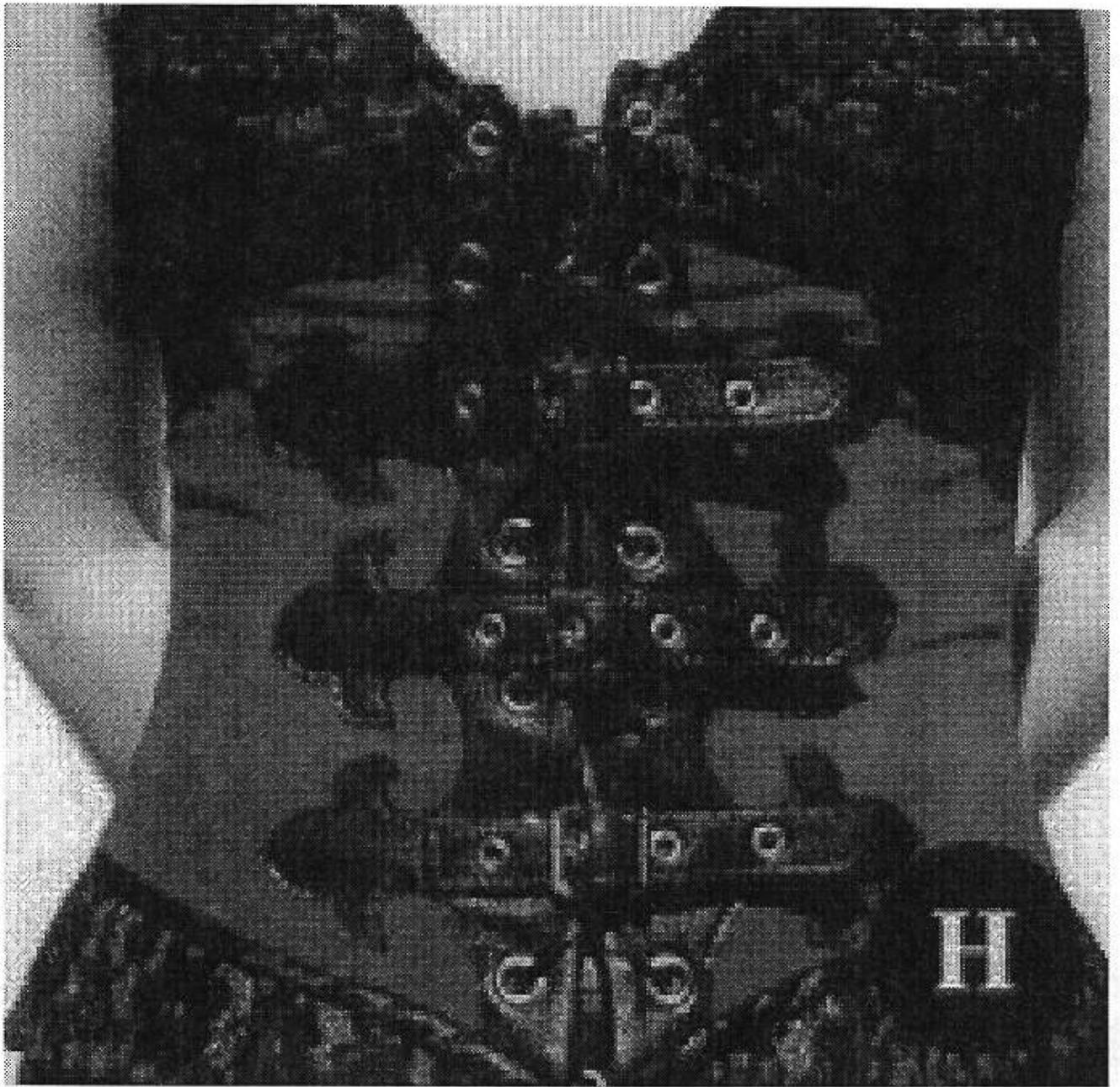
Photo: Malka



Photo: Malka



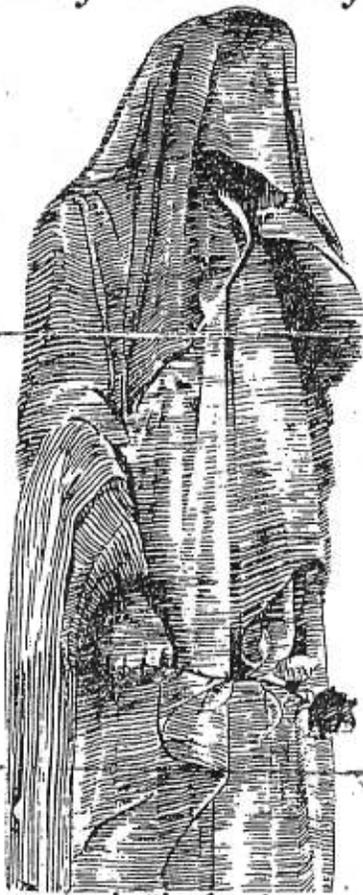
Photo: Malka



New-Wave & Gothic Party's

Gothic - Electro - Industriel - Dark techno - Dark folk

Saturdays : 8th April '95
6th May '95 / 8th July '95



At: "Le Coquin",

111 chaussée de Bruxelles, Tournai (Doornik), Belgium

21h20 → 5h - Entry: 150f. B. / 30f. F

Service voitures de la gare à la salle à 23100.

Vervoer met de wagen van het station naar de zaal om 23100.

Plan au verso Plan de la salle

sumptuosus est nivalis

Concert: Swan Death

+

Gothic Party

Gothic - Electro - New Wave - Industriel - Dark techno - Dark folk

Saturday 8th July '95

"Le Coquin"

111 chaussée de Bruxelles, Tournai (Doornik), Belgium

Doors: 21h30 → 5h - Entry: 180f. B. / 35f. F

Service voitures de la gare à la salle à 21140. Retour de la salle vers la gare à 5100

Vervoer met de wagen van het station naar de zaal om 21u30. Terugrit om 5u00.

Plan au verso Plan de la salle

04

SOUTH INDUSTRIAL BLACK METAL
DARK AMBIENT NIGHT

Open bar

Open bar

Nocturnal hymns

Open bar

\$ 6 Open bar de 10 pm - 12 am

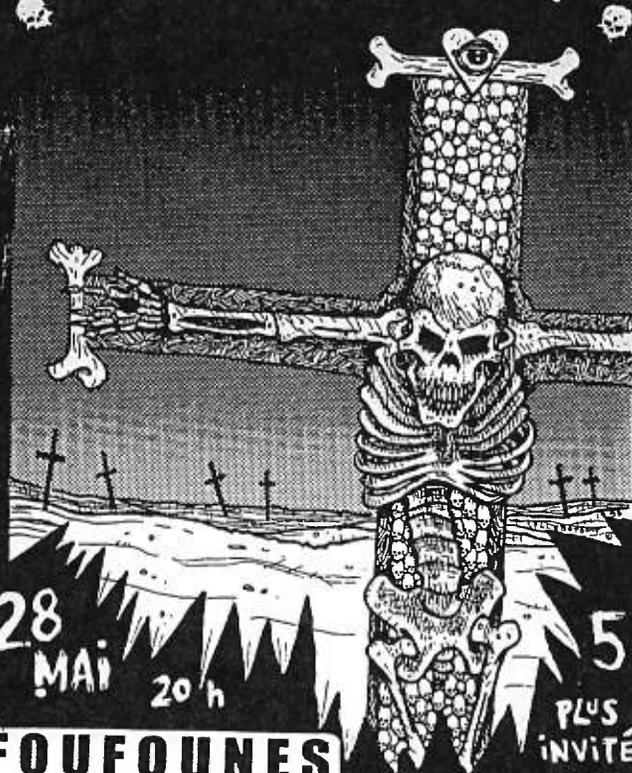
\$ 3 12 am - 3 am

Beat the clock

INFO 514 729 0044

CLUB OXYGENE 6532 PAPINEAU

INSANASOMNIA



28
MAI 20 h

5\$

PLUS
INVITÉ

FOUFONES
ELECTRIQUES

CLASSE: 67 STE CATHERINE E. MONTREAL. 544-8630. www.foufones.com

Remerciements

Je remercie profondément m. Kevin Tuite pour son excellent enseignement, ses commentaires toujours pertinents et sa patience à toute épreuve. Également, je remercie mes parents ainsi que Geneviève Drolet, pour leurs chaleureux encouragements.