

Le club des 27

Sémiotique et Complexité

Benoît Virole

2021 - 2025

« Car, si le monde est donné pour atroce et dénué de sens, si nos limites sont conçues comme des murs, on peut craindre que celui que son expérience même empêche de croire au néant, celui qui sait qu'il y a autre chose', cherche cet autre chose, hors du monde , dans l'irréel. »

JACCOTTET Philippe

Résumé

À partir d'un objet social apparemment insignifiant - la coïncidence de la mort violente d'artistes du rock à 27 ans - nous discutons de la construction d'un mythe sur l'inexpliqué inhérent à la complexité des causes possibles, puis nous montrons comment une lecture sémiotique permet de construire une logique du sens.

Mots-clefs

Sciences de la complexité Psychanalyse Club des 27

Introduction

Nous nous proposons de réfléchir à la façon dont la sémiotique permet de penser dans la complexité. Penser dans la complexité signifie abandonner l'idée qu'un phénomène observable est déterminé par une cause unique. Cet abandon est difficile car notre pensée recherche intuitivement une raison causale. Elle se satisfait lorsqu'elle la rencontre, au point qu'elle est enclive à la créer d'elle-même si celle-ci ne se présente pas. À la place de cette séquence entre cause et conséquence, l'analyse en complexité propose une séquence récursive. Tout phénomène est lui-même déterminé par ce qu'il produit et par ce que les autres phénomènes existant produisent également sur lui. Pensée dans la complexité nécessite ainsi au moins trois dimensions. Si un objet *A* détermine un objet *B* et que *B* détermine en retour *A*, *A* devient nécessairement autre que ce qu'il était au départ. Il

adviert donc sous la forme d'un troisième terme *C*. Pour penser dans la complexité, il est donc nécessaire de disposer d'un conceptualisation qui s'apparente à une *tiercéité*. La sémiotique de Charles Sanders Peirce, par sa composition ternaire du signe, déploie une manière de réfléchir apte à nous aider à rendre mieux intelligible la complexité¹. Pour Peirce, la priméité de l'*indice* est l'existence de l'être en dehors de tout autre chose. La secondarité de l'*icône* est la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. Enfin; la tiercéité du *symbole* est la conception de la médiation par quoi un premier et un second sont mis en relation. Utiliser ces dimensions ne signifie pas que la sémiotique serait l'espace des causes premières du réel. Mais elle ouvre la possibilité d'une analyse non strictement causaliste des phénomènes observables. La sémiologie est ainsi plus une méthode, comme

1. Peirce Ch.S., *Écrits sur le signe*, (Gérald Deledalle), Seuil, Paris, 1978.

le propose Julia Kristeva, celle de la recherche de la logique cachée des pratiques signifiantes sociales. Elle se donne ainsi des objets parmi les pratiques sociales et les envisage comme des systèmes signifiants et cherche les règles concrètes de la construction des effets de sens dans ces divers systèmes². Nous appliquerons cette perspective à un objet social, très marginal, mais dont l'insignifiance apparente va justement nous permettre de dévoiler ce que Kristeva appelle *une logique cachée*.

Le club des 27

La mort d'artistes célèbres de la scène musicale du rock, décédés *tous* à l'âge de 27 ans des suites d'overdoses d'opiacés, de médicaments, et/ou de surconsommation d'alcool (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones, Kurt Cobain, Amy Winehouse) a été considérée comme *signifiant* l'existence d'une destinée mythique. Ces artistes ont été réunis sous l'appellation *le club des 27*³. Ouvrages et sites internet se sont dédiés à ce club et l'ont ainsi constitué comme un « objet social ». Notre objet n'est pas de discuter des valeurs esthétiques de ces artistes mais de réfléchir à ce qui a pu motiver la création de ce fait social bâti sur une raison qui semble d'abord bien être celle du *hasard*. En première analyse, l'âge de 27 ans est une coïncidence sans signification statistique comme l'attestent les chiffres sur la mortalité des artistes. Ils montrent une distribution qui suit la courbe normale des décès dans la population générale⁴. Beaucoup d'artistes du rock, et non des moindres, sont décédés à des âges différents et d'autres sont encore vivants. Il est cependant possible que cet âge ne soit pas totalement aléatoire. Il peut correspondre, peu ou prou, à un moment particulier de la carrière professionnelle d'un artiste du rock. L'âge de 27 ans correspondrait à un pic de renommée ou la question du renouvellement d'une inspiration pourrait être posée, induisant une crise psy-

chologique, elle-même favorisant une prise mortelle d'un toxique.

La détermination toxicomaniaque

Car le trait commun à toutes ces morts prématurées est bien le lien avec une prise de toxique. L'un d'entre eux s'est bien suicidé par une arme à feu (Kurt Cobain) mais sa mort s'inscrit dans une dépendance forte à l'héroïne. Le facteur causal le plus apparent serait donc celui d'une toxicomanie délétère et la précision de l'âge (27 ans et pas 28 ans ou 26 ans) pourrait relever juste à un phénomène de coïncidence non significative⁵. Aujourd'hui, la baisse de fréquence de ce phénomène de morts prématurées d'artistes pourrait être ainsi liée à une meilleure prise en charge médicale des addictions et des overdoses. Notons que les toxiques incriminés sont différents. Hendrix n'est pas mort de la prise d'opiacés mais de barbituriques, Winehouse est mort de surconsommation d'alcool, Morrison d'une overdose d'héroïne (cf. en annexe, les résumés des biographies). Or, le choix du toxique reflète des finalités différentes. La recherche d'extase hallucinatoire avec le LSD n'est pas de même nature que la recherche d'une excitation maniaque avec la cocaïne ou d'une régression narcissique avec l'héroïne. Toutes ces drogues sont dangereuses mais elles correspondant à des profils psychopathologiques différents. La prise de toxique n'explique cependant pas la coïncidence de l'âge. D'autres artistes, tout aussi importants, ont également su gérer, avec plus ou moins de bonheur, des addictions graves, y compris à l'héroïne, sans pour autant mourir prématurément. Par exemple dans le jazz, Miles Davis, Art Pepper, Chet Baker, pour ne citer que quelques noms dans une liste très longue, mais dans le rock également et on citera ici Keith Richard à la longévité remarquable.

L'explication psychopathologique

On peut considérer que la prise de toxique s'inscrit dans une détermination psychopathologique dont

2. Kristeva J., « Sémiologie », 1972, *Encyclopaedia Universalis*, 2002, tome 20, p.818.
 3. Pastoreli C., *Destins tragiques du Rock : La malédiction du club des 27*, Paris, Grimal, 2012 ?
 4. *Le Monde*, « Les artistes ont-ils vraiment plus de risque de mourir à 27 ans ? » [archive]- *Le Monde*, 6 juin 2014.

5. Exemples : *Keith Moon* (1946-1978), batteur des *Who* mort d'une overdose de médicaments à 32 ans ; *Sid Vicious*(1957-1979), « icône » du mouvement punk, mort d'une overdose à 22 ans.

l'orientation suicidaire serait commune à tous ces artistes expliquant ainsi la mort prématurée. La vie affective et sexuelle de l'artiste, ainsi que les traumatismes de l'enfance seront alors évoqués pour démontrer la fragilité inhérente de ces artistes amenant immanquablement à la conduite suicidaire. Les biographies de ces artistes sont pleines de ces explications psychologisantes. Elles résultent de supputations sur la base de l'observation des conduites, c'est-à-dire à un niveau superficiel⁶. Une véritable approche psychopathologique consisterait à disposer de l'ensemble des données cliniques, voire psychanalytiques, relatant l'histoire de la vie interne de chacun des artistes. Car ce qui semble évident dans les récits biographiques ne constituent pas forcément les éléments actifs de la vie intérieure d'un sujet. Il existe une distinction entre un évènement social, fusse-t-il intrinsèquement traumatisant (séparations précoces, maltraitances dans l'enfance), et la réalité psychique. Or, seule cette réalité psychique importe pour une véritable compréhension psychopathologique. Toutefois, sur la base des conduites observables, les éléments biographiques évoquent plutôt l'absence d'uniformité des structures psychopathologiques présentées par ces artistes. La notion d'une mélancolie présente chez tous est fortement douteuse. Si elle peut être suspectée chez Cobain, aux crises dépressives majeures et qui s'est suicidé d'un coup de fusil, les autres artistes présentent des profils distincts évoquant plutôt des troubles du caractère, de l'identité, voire ces structures dites « narcissiques » fréquentes chez les artistes. Rappelons que des conduites dépressives ne signifient pas nécessairement une *structure* mélancolique, facteur causal indéniable d'un suicide⁷. Mais si effectivement tous ces artistes semblent avoir eu des enfances difficiles et ont vécu des traumatismes, d'autres ar-

tistes ont eu des parcours aussi sombres sans mourir prématurément⁸.

L'aliénation au star system

Une troisième dimension causale, peut être recherchée dans l'environnement professionnel commun à tous ces artistes, que l'on désignera, de façon réductrice, comme le *rock star system*. La pression du milieu, les exigences artistiques et économiques, la manipulation commerciale, la réification aliénante de soi dans le spectacle, le stress des tournées et l'épreuve de la scène confronteraient l'artiste à des forces désorganisatrices dépassant ses capacités d'adaptation, l'entraînant ainsi vers la consommation de drogues dures. Le rock est pris lui aussi, et malgré les illusions de la contre-culture des années 60, dans la *société du spectacle* que décrivait Guy Debord : la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Chaque spectacle est un *rapport social* médiatisé par des images⁹. L'économie du *star system* impose l'exploitation de la notoriété et génère des inégalités de traitement comme mode de gestion du risque¹⁰. Il en résulte de grands écarts de rémunération liés à la volatilité des réputations et donc une *insécurité permanente* pesant sur les artistes. Cependant, certains artistes savent parfaitement gérer les exigences de la production musicale. Par exemple, Mick Jagger des *Rolling Stones* est connu pour ses habiletés managériales. D'autres se conduisent en chefs d'entreprise avisés et gèrent avec profit leurs images et leurs produits dérivés. L'idée que le *rock star system* favoriserait, par essence, des forces délétères entraînant inéluctablement les artistes à la mort est démentie par maintes exemples.

6. Cf. Annus A., « Amy Winehouse and the Mind of the Artist », *Journal of Genius and Eminence*, 3(1), 38-48, 2018.

7. Pour la compréhension de la logique suicidaire de la mélancolie, cf. Freud S., *Deuil et mélancolie*, 1915, Puf, OC, XIII, 1914-1915.

8. *Syd Barrett* (1946-2006) mort d'un cancer à 60 ans, fondateur de Pink Floyd, archétype de l'idole que le succès et la drogue ont apparemment fait sombrer dans la folie, mais on peut également l'existence d'une schizophrénie constitutionnelle (Wikipédia).

9. Debord G., *La société du spectacle*, 1967, Gallimard, 1992, p. 15.

10. Benhamou Fr., *L'économie du star system*, Odile Jacob, 2002.

Une indétermination due à une conjonction complexe

Ce ne peut donc être que la conjonction de l'ensemble de ces facteurs appartenant à ces trois dimensions qui opère une détermination morbide. La mort de ces artistes résulteraient de la conjonction entre une pression environnementale intense et une personnalité devenue incapable de la supporter et mettant fin à ses jours par une conduite à risque dont le toxique sera le vecteur décisif. Mais on se retrouve alors devant le problème d'une indétermination liée à la complexité inhérente aux interactions entre trois dimensions. C'est le problème classique des trois corps en interaction dont il est impossible de prédire la trajectoire résultante de chacun d'entre eux (Henri Poincaré). Il est alors impossible de décrire le facteur déterminant premier et de le distinguer des autres facteurs. Par exemple, on peut admettre que la fragilité de la personnalité de l'artiste est le facteur causal, la pression environnementale serait un facteur aggravant, et le toxique le facteur déclenchant. Mais on peut tout aussi bien admettre l'inverse. La causalité est donc incertaine car les dimensions en jeu excèdent la possibilité d'une séquence linéaire déterministe. Devant l'impossibilité de décider quelle est la cause première, et en même temps devant l'étrangeté de la coïncidence de l'âge mortel, la voie vers le mythe s'ouvre avec son cortège de convictions mythiques que l'on pourrait résumer ainsi : ces artistes sont inspirés par une puissance sublimatoire exceptionnelle qui les distinguent du commun des mortels et les feraient accéder à une dimension géniale fulgurante dont la seule issue est la mort car le génie est incompatible avec la banalité de l'existence humaine.

L'artiste devenu signe

Si on ne cherche maintenant, non plus à identifier une cause première mais à réfléchir sur le *sens* pris par ce phénomène dans l'imaginaire collectif, on peut espérer parvenir à une nouvelle intelligibilité. Nous partirons d'une des plus belle paraboles de Charles Sanders Peirce destinée à illustrer les liens structurels entre les trois types de signes :

« Un homme se promène avec un enfant ; il tend le bras en l'air et dit : “il y a un ballon là-bas”. Le bras tendu fait essentiellement partie du symbole ;

sans lui, ce dernier ne fournirait aucune information. Mais si l'enfant demande : “Qu'est-ce qu'un ballon ?” et si l'homme répond : “C'est quelque chose comme une grande bulle de savon”, il fait de l'image une partie du symbole. »¹¹

Dans notre objet étudié, la coïncidence des morts prématurées à 27 ans est un *indice* (le bras en l'air, le « déictique ») qui désigne quelque chose, un *symbole* dans la terminologie de Peirce. Mais dans notre cas, ce symbole n'est pas explicite. Il est situé dans un arrière-plan non intelligible. La coïncidence de l'âge reste ainsi énigmatique. Seule une élucidation par l'*icône* est alors disponible. Dans la grande presse, dans les revues spécialisées et les encyclopédies, ces artistes se voient désignés comme des *icônes*. C'est une utilisation profane, naïve, et dégradée de ce concept sémiotique. Mais, prenons le terme au pied de la lettre et considérons l'artiste non plus comme un être de chair mais comme un signe iconique. Il représente « quelque chose » pour « quelqu'un ». Le « quelqu'un » est aisément identifiable. Il s'agit de la masse de ceux qui voient dans cet artiste une valeur commune et qui par-là s'*identifient* à lui. L'artiste unifie dans un collectif de valeurs idéales des individus auparavant séparés. L'expression la plus explicite est le concert de rock avec ses rituels : une foule unifiée dans la même attention à la mise en scène de l'artiste. La proximité avec les rituels religieux, la canalisation de la violence groupale, ont été maintes fois décrites. L'artiste devient le ferment du collectif (les « fans »). Sur lui sont projetés des attentes, des désirs, des images idéales. Devenu signe lui-même, une icône, il devient un réceptacle de signes. Le « quelque chose » représenté par l'artiste est « l'œuvre » créée par lui, souvent de façon transgressive des normes esthétiques. Il fait advenir quelque chose *d'inouï*. Mais cet inouï pour qu'il soit reçu ne peut être qu'en correspondance avec quelque chose de latent présent dans le groupe. Sur ce point, le rock présente des spécificités qui s'inscrivent dans le contexte idéologique de sa naissance dans les années 60 (contre-culture, révolution dans le symbolique en 1968). L'artiste icône représente un imaginaire collectif. Mais l'icône révèle autre chose que la simple

11. Peirce Ch.S., *Écrits sur le signe*, (Gérald Deledalle), Seuil, Paris, 1978, p.162.

adulation identificatoire des fans. Car comme l'écrit Peirce :

« Une des grandes propriétés distinctives de l'icône est par son observation directe peuvent être découvertes concernant son objet d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer sa construction. »¹²

Essayons de dévoiler ces vérités cachées. L'artiste icône, devenu grand *singulier* pour reprendre la terminologie de Nathalie Heinich, est aimé, parfois adulé, comme l'être d'exception qui est allé au-delà de la banalité de l'existence¹³. Nathalie Heinich a montré au long au cours du XIX^{ème} siècle la transition d'un régime professionnel (l'artiste travaillant sur commande) à un régime *vocationnel*. L'artiste contemporain devient alors *singulier, excentrique* et *transgressif*. Il en résulte des contradictions internes à l'artiste dans son rapport à la société qui expliquent son ambivalence vis-à-vis des institutions. Le phénomène des stars du cinéma a été aussi maintes fois étudié, plus dans le monde anglo-saxon qu'en France¹⁴. La star est là pour nous. Elle ressent ce que nous ressentons, elle est ce que voulons et ne pouvons être. Les stars du monde du rock peuvent être distinguées des stars en général par leur position essentiellement transgressive, sur un double plan, le plan esthétique avec une création hors norme (voix exceptionnelle, jeu particulier, présence singulière) et sur le plan des conduites où la subversion des codes sociaux semble avoir été érigée en obligation (« exhibition sexuelle » de Morrison par exemple). Dans la star du rock se reflète le désir collectif d'un autre monde que son art transgressif permet d'entrevoir. Mais en devenant « icône », l'artiste perd son être charnel, incarné pour advenir à une image de soi, entretenue par le désir des autres, et plus prosaïquement par la logique du marché.

L'advenue du phénomène iconique concourt donc à la déréalisation de l'artiste. Il devient une image construite par et pour les autres. L'artiste devenu icône n'en reste pas moins un être de chair, vivant, aimant et souffrant au sein d'un corps. Ce corps, indice

de l'être, est l'objet d'une autodestruction associant la recherche de l'extase toxicomaniaque à la quête de l'annulation de toute souffrance. La mort du corps entraîne la transformation finale de l'icône dans un symbole immortel inséré dans un mythe partagé collectivement. Les actants en jeu, qu'ils soient le toxique, la personnalité ou la pression de l'environnement, ne sont donc que les agents d'une logique du sens qui dépasse le destin individuel. En devenant *icône*, l'artiste est saisi dans une détermination qui pousse à la suppression de son existence charnelle, pour advenir par sa mort réelle, son indice, au statut d'*idole* devenu *symbole* « immortel ». L'artiste icône, l'artiste symbole, et l'artiste mort sont ainsi trois hypostases de l'artiste sacrificiel. La vérité cachée de l'icône est celle d'une ascendance au symbole, dont la logique est *sacrificielle*. Dès lors, les facteurs psychopathologiques influent à l'évidence dans le sens d'une facilitation, et sélectionne sans doute les personnalités qui s'engagent dans cette voie, mais ils ne sont pas premiers au sens causal. Le déterminant premier est la dynamique de transformation sémiotique : un être se transmuer par l'effet du « spectacle » au sens fort en une icône saisie par une logique qui abrase la subjectivité et le transforme en symbole. Mais ce symbole ne peut exister qu'en utilisant l'icône de l'artiste singulier (« la bulle de savon »). La mort montre du doigt la destinée de artiste icône devenu par cette désignation le symbole de l'artiste sacrificiel. Nous retrouvons les trois dimensions de la sémiotique de Peirce. Le club des 27 est ainsi une mise en relation, une tiercéité, sur une base de coïncidence des morts prématurées (priméité) d'artistes icônes (secondarité)¹⁵.

L'artiste sacrificiel

Cette logique pourrait être éclairée, par la mise en scène du sacrifice au sens de René Girard. Nos sociétés seraient face à la nécessité d'expurger la violence à la nature humaine et elles ne peuvent le faire qu'en ayant recours au sacrifice¹⁶. En sus des types répertoriés d'artistes, il conviendrait ainsi d'adoindre *l'artiste sacrificiel*, celui qui monte à sa mort entraîné par la logique initiée par sa mise en icône

12. *Ibid*, p. 150.

13. Heinich N., *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.

14. Morin E., *Les stars*, 1956, Seuil, 1972.

15. Peirce Ch. S., *Écrits sur le signe*, (Gérald Deledalle), Seuil, Paris, 1978.

16. Girard R., *La violence et le sacré*, Albin Michel, 1990.

l'ayant ainsi désigner à la foule comme celui qui doit la subjuguer et ensuite périr. On pourrait appliquer d'autres théories anthropologiques sur le sacrifice et la ritualisation¹⁷. Il reste à expliquer pourquoi – si on accepte cette hypothèse d'une logique sacrificielle – d'autres artistes du rock ne sont pas entraînés dans cette voie et s'acclimatent fort bien de leurs succès. Des artistes authentiques sont capables de mener une œuvre sans être piégés par cette logique sacrificielle. D'autres artistes, moins authentiques dans leur rapport à la création peuvent s'engager dans la voie des *simulacres* au sens de Jean Baudrillard¹⁸. Les simulacres sont des signes sans référents dont la fonction est purement distinctive et ne servent qu'au déploiement du code, déploiement qui n'a autre but que sa propre existence. L'artiste, devenu icône, serait alors placé devant deux dangers existentiels. Le premier est celui de devenir un *simulacre* et d'obéir à la logique du code. L'artiste joue alors à être ce qu'on attend de lui. Il se coule dans une *mimesis* de l'acte créatif, joue le spectacle de la transgression, et en recueille les espèces sonnantes et trébuchantes. Maintes artistes du rock empruntent cette voie, deviennent des simulacres d'eux-mêmes, illusionnent un public aliéné à la consommation d'images, et participent de l'économie du *star system*. Le concert de rock devient une galerie commerciale où est consommé l'artiste devenu produit, ayant négocié avec le marché la dégradation de son œuvre. Le second danger est celui du refus du simulacre, poussée intérieurement par la nécessité d'une vérité absolue. Cette voie du refus ne peut que conduire à la mort réelle du corps *indice* pour qu'advienne l'immortalité de « l'œuvre » accomplie devenue le *symbole* de soi. En ce sens, les artistes du « club des 27 » sont bien tous unis dans la mort par une volonté de vérité, celle d'avoir refusé de devenir des simulacres. Tous ces artistes possèdent en commun une carrière exceptionnelle sur le plan de la création musicale de par l'authenticité absolue de leur engagement. Ils participent tous d'une vérité créatrice *a contrario* d'autres artistes, non moins célèbres, non moins doués, mais qui ont réalisé les compromis nécessaires, tant avec les fluctuations inévitables de leurs inspirations qu'avec les

exigences du *star system*, en termes de promotions commerciales et de rentabilité. Ils se situent donc à l'extrême de l'axe vérité / mensonge. Cet absolu de la vérité est inatteignable si ce n'est par la mort sacrificielle. La scène du concert rock oscille ainsi entre le théâtre du sublime où l'artiste singulier dévoile à tous une vérité inouïe et le théâtre de la misère humaine où il est placé par la logique même de la représentation entre la voie du simulacre et celle du sacrifice. On peut voir sur Internet une vidéo étonnante du dernier concert d'Amy Winehouse arrivée sur scène, en titubant, *ivre morte* et cherchant immédiatement à la quitter et reconduite devant le public par la contention physique de ses gardes du corps¹⁹. Corps par ailleurs devenu une stèle emplie de signes, tatouages, marques et de multiples objets fétiches. Triste scène d'une mise en sacrifice d'une artiste en lutte contre le devenir simulacre.

Sémiotique et causalité

Cette interprétation sémiotique du phénomène du club des 27 n'a pas la prétention de révéler une cause qui serait un principe ontologique ayant présidé à la mort prématurée de ces artistes. Elle est un exemple de ce qui est possible de faire lorsqu'on place un fait social, non plus dans l'ordre de la causalité, mais dans l'espace de déploiement des significations potentielles. Il ne s'agit donc pas d'un déterminisme « épistémologique » basé sur l'identité précise, voire mesurable, de tel ou tel facteur influant, mais de construire avec le langage naturel, et plus précisément avec les concepts de la sémiotique, une compréhension générative de sens. Ce que nous apprend cette lecture sémiotique du mythe du club des 27 est que toute société est bien d'essence symbolique. Les faits qui s'y produisent n'ont de cause intelligible qu'en fonction du sens qu'ils acquièrent. Dans cet espace de sens, le hasard - et ici celui de la coïncidence des morts d'artistes - exerce une fonction centrale²⁰. En situation ordinaire, le hasard se mêle aux contingences habi-

17. Par exemple, Hocart A. M., (1883-1939) *Au commencement était le rite*, La découverte Mauss, 2005.
 18. Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Galilimard, 1976.

19. Cf. sur youtube.com/watch?v=fbcD2Zepg4Y
 20. Pour Pierce C.S., « Le *tychisme* [ontologie du hasard] doit donner naissance à une cosmologie évolutionnaire, qui voit le hasard dans toutes les régularités de la nature et de l'esprit. »(1891). Peirce Ch.S., *Écrits sur le signe*, (Gérald Deledalle), Seuil, Paris, 1978.

tuelles et il reste ainsi silencieux et invisible. Mais dès lors qu'un coïncidence se révèle en pleine lumière, l'esprit se trouble et appelle le mythe à la rescoussse d'une raison défaillante. Nulle prévisibilité, nulle exactitude dans cette interprétation sémiotique, mais une exploration aux moyens appropriés de la dimension symbolique de l'existence humaine. Exploration distincte de ce qui serait une psychanalyse de l'artiste dans la mesure où celle-ci mettrait à nu les composantes de l'histoire interne d'une vie et spéculerait sur les conflits entre Éros et pulsion de mort. Exploration distincte d'une sociologie enquêtatrice sur les variables sous-jacentes au destin tragique de ces artistes, exploration distincte enfin d'une anthropologie de la fonction symbolique du spectacle. Insuffisante en elle-même pour expliquer les causes, la sémiotique est nécessaire à toutes ces disciplines pour parachever leurs méthodes. La sémiotique permet une exploration transversale non assujettie à la bipolarité du sujet et de l'objet, ni à celle de la cause et de la conséquence. Dans l'espace ouvert par la composante ternaire des signes, elle trace des trajectoires de sens dans la complexité de tout objet.

Références

- Aknin A., Loisy S., *Le Club des 27 ou la malédiction du Rock 'n' Roll*, Paris, Editions Didier Carpentier, 2012.
- Annus A., "Amy Winehouse and the Mind of the Artist", *Journal of Genius and Eminence*, 3(1), 38-48, 2018.
- Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.
- Benhamou Fr., *L'économie du star system*, Odile Jacob, 2002.
- Debord G., *La société du spectacle*, 1967, Gallimard, 1992.
- Freud S., *Deuil et mélancolie*, 1915, Puf, OC, XIII, 1914-1915.
- Girard R., *La violence et le sacré*, Albin Michel, 1990.
- Heinich N., « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, 2011/1, vol.61, pp.103-123.
- Heinich N., *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.
- Hocart A. M., (1883-1939) *Au commencement était le rite*, La découverte Mauss, 2005.

Jaccottet Ph., « Éléments d'un songe, À partir du rêve de Musil », *Oeuvres*, La Pléiade, 2014, p.272.

Kristeva J., « Sémiologie », 1972, *Encyclopaedia Universalis*, 2002.

Morin E., *Introduction à la pensée complexe*, ESF éd., Paris, 1990.

Morin E., *Les stars* 1956, première édition, Points essais, 2015.

Pastoreli C., *Destins tragiques du Rock : La malédiction du club des 27*, Paris, Grimal, 2012.

Peirce Ch.S., *Écrits sur le signe*, (Gérald Deledalle), Seuil, Paris, 1978.

Pepper A., *Straight life*, 1979, traduction Christian Gauffre, Parenthèses, 1982.

Richards K., *Life*, Points, 2011.

Segalstad E., *The 27s : The Greatest Myth of Rock & Roll.*, North Atlantic Books, 2009.

Annexe

Le membres principaux du « club des 27 »(sources Wikipédia)

Jones Brian (1942-1969), membre fondateur des *Rolling Stones*, mort noyé dans une piscine en Angleterre de suites d'une prise d'amphétamines et d'alcool sur un organisme fragilisé par un passé toxicomane.

Hendrix Jimi (1942-1970), guitariste, chanteur, compositeur, né à Seattle, amérindien, classe moyenne, mort à Londres d'une prise de barbituriques et d'alcool. Il déclare dans un entretien que « *Je ne suis pas sûr que j'atteindrai vingt-huit ans. Je veux dire qu'au moment où musicalement, je sentirai que je n'ai plus rien à donner, je ne serai plus de ce monde* » Interview d'Anne Bjorndal (publiée le 6 septembre 1970).

Joplin Janis (1943-1970), chanteuse américaine, morte d'une overdose d'héroïne. Issue de la classe moyenne, enfance difficile souffrant d'un physique ingrat. « Son style de vie et ses accoutrements, sa façon rageuse et déglinguée de s'exprimer au féminin, ont bouleversé le monde du rock » (Wikipédia).

Cobain Kurt (1967-1994) guitariste, chanteur, membre du groupe *Nirvana*, né à Aberdeen et mort à Seattle d'une suicide par arme à feu. Issu de la classe ouvrière, dépendant à l'héroïne, est considéré comme ayant souffert d'une « hyperactivité avec trouble attentionnel », l'hypothèse d'une structure dépressive semble plus cohérente.

Morrison Jim (1943-1971), Chanteur, poète, cofondateur des *the Doors*, né à Melbourne et mort à Paris des suites d'une overdose d'héroïne, père officier de marine, a eu des expériences mystiques précoces et des démêlés judiciaires pour des conduites sexuelles sur scène, semble avoir voulu quitter le monde du rock, a eu le pressentiment de sa mort. Faisant référence aux morts de Brian Jones, Jimi Hendrix et de Janis Joplin, il dira à ses amis : « *Vous*

êtes en train de boire avec le n° 4 ». Un de ses textes est un manifeste oedipien : « Father, I want to kill you. Mother, I want to fuck you all night long » (« Père, je veux te tuer. Mère, je veux te baiser toute la nuit. »).

Winehouse Amy (1983 - 2011) chanteuse anglaise. Selon les biographes, elle conjuguerait boulimie, toxicomanie, dépression, trouble autistique, voire syndrome de Tourette (!). Elle meurt à 27 ans des suites d'une ingestion d'alcool après une période de sevrage.