

Testaments filmés. David Bowie (1947-2016)

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 176, February–April 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80965ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2016). Testaments filmés. David Bowie (1947-2016). *24 images*, (176), 36–37.

Testaments filmés

David Bowie (1947-2016)

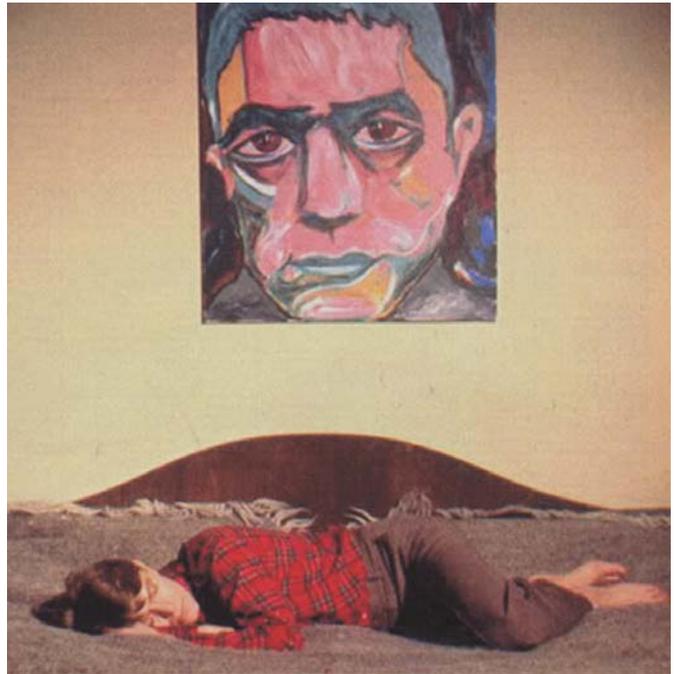
par Alexandre Fontaine Rousseau

C'est au lendemain de la mort de David Bowie que le clip de la chanson *Lazarus* a pris tout son sens. « *Look up here, I'm in heaven.* » L'homme s'adressant à nous le faisait désormais à la manière d'un revenant, ressuscité par cette mise en scène préméditée de sa trace. Ces images d'un corps condamné, marqué de « cicatrices que l'on ne peut pas voir », avaient annoncé sa disparition avant même qu'elle ne se produise. Elles allaient maintenant lui permettre de se relever, tel le personnage biblique évoqué par le titre de la pièce, afin qu'il puisse rejouer sous la forme d'un spectre sa propre sortie de scène. David Bowie, bien conscient du sort qui l'attendait, avait décidé de l'embrasser entièrement afin de créer son ultime oeuvre d'art. Le *Thin White Duke* avait savamment calculé son dernier tour de piste.

Tout au long de sa carrière, David Bowie aura flirté avec le cinéma, tant à titre d'acteur que par le rapport qu'il a pu entretenir avec l'image comme musicien. Ses rôles les plus importants au grand écran ont su refléter le mouvement de ses transformations en tant qu'artiste. Si ce personnage d'extraterrestre qu'il incarne dans *The Man Who Fell to Earth* (1976) de Nicolas Roeg semble clore définitivement la période Ziggy Stardust et annoncer l'obscurité de sa fameuse trilogie berlinoise, celui du roi des Gobelins dans le *Labyrinth* (1986) de Jim Henson se veut le reflet de sa réinvention pop durant les années 1980. Même le rôle de l'inventeur Nikola Tesla, qu'il interprète dans *The Prestige* (2006) de Christopher Nolan, prend des allures de pose réflexive, à une époque où Bowie jouait la carte de la rétrospective : « *Society tolerates only one change at a time* », affirmait alors l'inventeur maudit.

Le rôle que se donne Bowie dans *Lazarus* est très concrètement celui d'un mort-vivant, à la fois vivant promis à la mort et mort revenu à la vie. C'est l'image d'un corps s'assumant comme machine de chair fragile, celle d'un être cherchant à consolider par l'entremise de l'art cette éternité que son enveloppe charnelle lui refuse. Figure christique planifiant sa renaissance, clouée à ce lit de mort que la mise en scène érige en autel sacrificiel, le personnage de Bowie espère que son oeuvre suffira à assurer sa survie tandis que la faucheuse s'agrippe à lui, tapie dans l'ombre. Le regard du chanteur est d'abord voilé par un masque cérémonial intensifiant cette impression que nous assistons à un rituel filmé par lequel il tente de s'arracher à la gravité pour léviter durant un bref instant.

Voilà pourquoi le premier plan dans lequel Bowie regarde directement la caméra s'avère si troublant, brisant finalement cette barrière érigée jusqu'alors entre le spectateur et l'artiste. « *By the time I got to New York, I was living like a king.* » Cette phrase évoquant le passé annonce l'image à la fois douloureuse et lumineuse de Bowie qui danse tant bien que mal après s'être miraculeusement relevé – mouvement forcé trahissant l'état avancé



Bowie endormi devant le portrait de Mishima peint par ses soins.

de sa propre dégradation, arraché à cette souffrance qu'il ignore pour narguer la fatalité. Ce Bowie mourant jouant le rôle d'un Bowie encore jeune révèle, en se révoltant contre celle-ci, l'avancée implacable d'un cancer qui semble ne lui avoir laissé que la peau sur les os.

Danser ne permet plus de nier l'inévitable. L'illusion du « *dance magic dance* » entonné 30 ans plus tôt dans *Labyrinth* s'est dissipée, remplacée par l'éprouvant spectacle du réel. La mort a éventuellement raison de chacun, même de ces légendes qui semblaient vouloir lui échapper, à un point tel qu'il ne reste bientôt plus que la légende pour protéger l'individu de sa propre disparition. Éventuellement, la danse se transforme ici en un geste d'écriture. Ou peut-être est-ce plutôt l'écriture qui est représentée à la manière d'une danse, d'une transe par laquelle l'artiste retranscrit frénétiquement ses expériences pour préserver de la décrépitude sa propre mémoire. Derrière cette chorégraphie se cache une volonté de documenter l'expérience physique et psychique de la mort.

Inévitablement, cette représentation du corps fait écho à celle de Johnny Cash dans le saisissant clip de *Hurt* (2003), un morceau que Bowie avait d'ailleurs chanté aux côtés de Trent Reznor dans les années 1990, au cours d'une série de concerts avec le groupe Nine Inch Nails. Filmée dans la maison désormais abandonnée que Cash et sa femme June Carter avaient habitée durant une trentaine

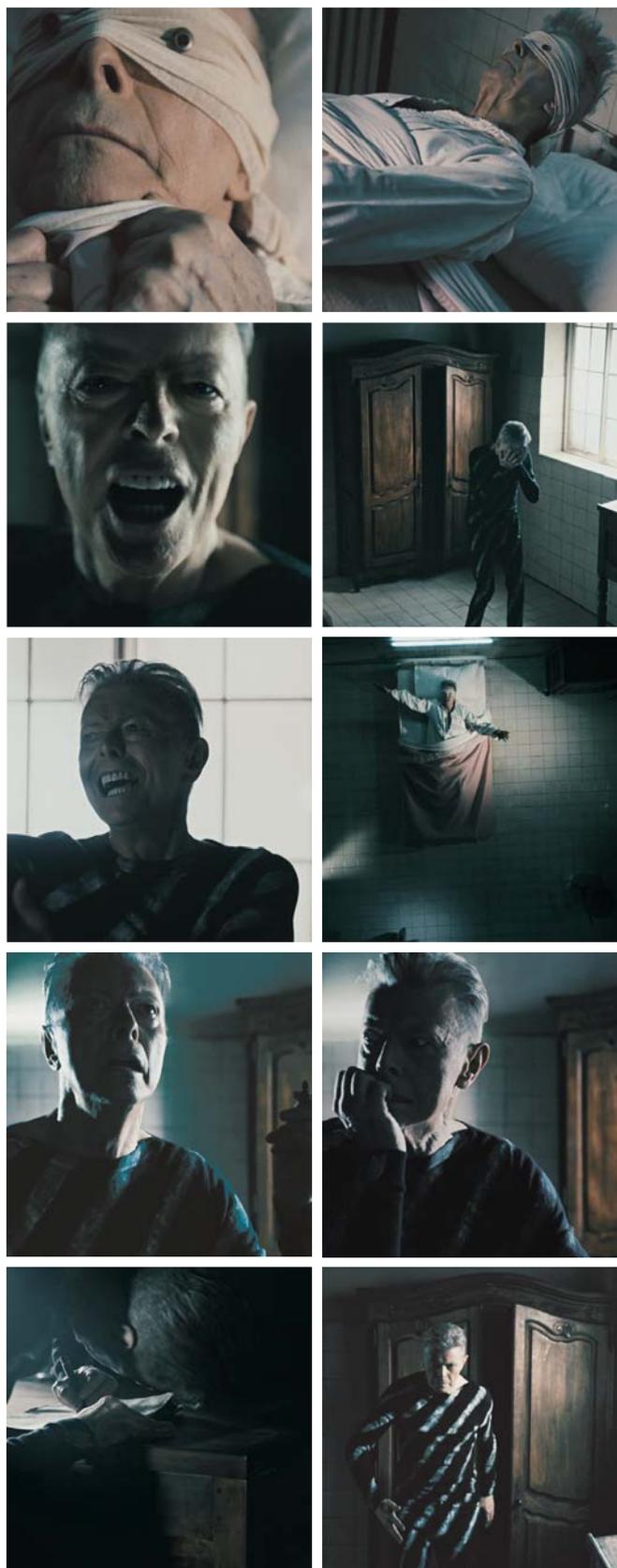
d'années, l'œuvre crépusculaire du réalisateur Mark Romanek met en scène le chanteur country parmi ses souvenirs en ruines : « *everyone I know goes away in the end* », affirme-t-il dans ce décor ravagé par le passage du temps, à l'instar de ce corps qui allait lui aussi céder peu de temps après le tournage du clip.

Véritables testaments, ces courts métrages amplifient la charge émotionnelle des chansons qu'ils accompagnent, captant au premier degré la déchéance physique de ces immortels au moment même où ils sont confrontés à leur propre mortalité. Mais la frontalité de *Hurt* est remplacée, dans *Lazarus*, par une théâtralité qui rappelle la place essentielle qu'a occupée la notion de jeu dans la carrière de Bowie. S'agitant furieusement comme si son corps n'était plus qu'une marionnette dérégulée, celui-ci accepte d'interpréter son propre rôle après en avoir joué tant d'autres, d'incarner à l'écran sa propre fin. Si Cash accepte la mort, la contemplant avec regret, Bowie se l'approprie et, ce faisant, il la met au défi une dernière fois.

L'art permet-il de confronter la mort ? Chose certaine, le clip de *Lazarus* peut être interprété comme une répétition – comme une pratique de la mort, un exercice permettant de « vivre » une première fois ce passage et de le sublimer par l'entremise du rituel. En ce sens, la démarche de Bowie pourrait être inspirée (consciemment ou non) par celle de Yukio Mishima qui, dans *Yūkoku ou les Rites d'amour et de mort* (1966), mettait en scène son propre suicide par seppuku dans des circonstances annonçant celles de sa mort en 1970. Préparée avec soin, cette fin apparaît en quelque sorte comme le parachèvement du projet artistique de l'auteur japonais – qui fascinait d'ailleurs Bowie à un point tel que ce dernier avait peint un portrait de lui en 1977.

Yūkoku ou les Rites d'amour et de mort relate l'histoire véridique d'un lieutenant japonais et de sa femme qui mettent fin à leurs jours en 1936, suite à l'échec d'un coup d'état orchestré par un groupe nationaliste. Mise en scène chargée d'érotisme de leur sacrifice, le film s'inspire de la tradition du théâtre nô, qui symbolise dans l'imaginaire de Mishima la « pureté » de la culture nipponne d'avant l'occupation. Mais par-delà cette connotation éminemment politique, qui correspond à un certain idéal de la nation que nourrissait l'auteur du *Marin rejeté par la mer*, le théâtre permet aussi de créer une distance entre la mort et soi. Ainsi codifiée, celle-ci paraît en quelque sorte maîtrisée, ou du moins ramenée à une série de gestes qui lui confèrent, en même temps qu'une portée dramatique, un sens.

Bowie, à son tour, explore avec *Lazarus* le fantasme d'exercer un contrôle sur sa propre disparition, de pouvoir, à défaut de l'éviter, la dominer par l'entremise de sa représentation. Au lieu de simplement s'éteindre, l'artiste tire sa révérence ; la mise en scène de la mort est une manière pour lui d'affirmer une dernière fois l'ascendance de l'art sur la vie. David Bowie, tout au long de sa carrière, aura défendu cette idée qu'à travers la création, l'individu peut se réinventer à volonté, remettant constamment en question la notion même d'identité. Mais cette étiquette de caméléon qui lui a collé à la peau des décennies durant n'a jamais paru plus appropriée qu'à la lumière de cette conclusion : la mort n'aura été pour lui qu'une énième transformation, un ultime rôle à assumer et à transcender. 



Lazarus (2015)