DOI :

Culture

L'admirable tremblement du temps du style tardif ou terminer sans en finir… avec Braque, Britten et Rossellini

Jean-Marie André
jeanmarieandre.com

« Céleste, j'ai une grande nouvelle à vous Apprendre, j'ai mis le mot Fin. Je peux mourir maintenant. »

Marcel Proust

Contrairement à l'idée naïve qui voudrait que les œuvres tardives d'un artiste ne soient que la trace d'une ultime maîtrise, ces œuvres de la dernière période sont souvent porteuses de contradictions non résolues par la relation intransigeante que certains artistes entretiennent avec le monde les entourant dans une opposition souvent frontale aux canons esthétiques de leur temps. C'est avec l'aide de Theodor Adorno et d'Edward Saïd mais aussi de leurs prédécesseurs Emmanuel Kant, Marcel Proust, Gaëtan Picon voire Alejandro Jodorowski… et c'est à travers le style du peintre Georges Braque, du musicien Benjamin Britten et du cinéaste Roberto Rossellini que nous essaierons de « terminer sans en finir avec l'admirable tremblement du temps »…

Le style tardif pour…

Theodor Adorno… Les œuvres tardives sont des catastrophes

L'essentiel de la proposition d'Adorno tient dans la volonté de parler d'un style tardif. « Dans les œuvres tardives, la violence de la subjectivité, c'est ce geste de sursaut avec lequel elle quitte les œuvres. Elle les fait exploser non pour s'exprimer, mais pour se défaire de manière inexpressive de l'apparence illusoire de l'art. Des œuvres, elle laisse derrière elle de simples débris ; elle ne communique plus qu'à travers des creux, comme au moyen d'un langage chiffré ». Adorno parle de style parce qu'il a identifié dans le caractère difficultueux et fragmentaire de Beethoven une disposition unifiée, une façon de se rapporter à l'histoire et à soi-même qui valait comme ressource d'invention, une pratique des formes, une réserve de créativité, un style d'être. Pour Adorno, le *Spästil* ou style tardif n'était pas chez les grands créateurs, une absence de forme ou un échec devant la nécessité de se donner une forme. C'était justement dans la pratique des formes, un affrontement actif des contradictions, un corps à corps avec les tensions inapaisables du présent d'où pouvait naître une dernière force d'invention esthétique. La maturité des œuvres tardives ne se compare pas à celle d'un fruit. Elles sont rarement rondes et lisses, mais pleines de rides et déchirées. Il leur manque cette harmonie qu'une esthétique néo-classique a coutume d'exiger d'œuvre d'art, et elles portent davantage la trace de l'Histoire que celle de la croissance… Dans l'histoire de l'art, les œuvres tardives sont *des catastrophes*… Dit autrement, dans le sens dramaturgique du mot *catastrophe*, les œuvres tardives de Beethoven, les cinq dernières *Sonates pour piano*, la *Neuvième Symphonie*, la *Missa Solemnis*, les six derniers *Quatuors à cordes* et les dix-sept *Bagatelles pour piano* sont des événements décisifs où se précipite le dénouement de l'histoire.

© aln.editions

Edward Saïd… Against the grain

Quant au *Last style* ou *Du style tardif* d'Edward Saïd[1], il nous propose une réflexion sur les dernières œuvres d'auteurs qui, au moment de vieillir, ne conquièrent ni sagesse ni sérénité, mais continuent à batailler avec le temps et avec leur temps, réinventant une lutte avec le monde et ses valeurs dans des œuvres sans paix, toujours à contre-courant, *against the grain*, souvent fragmentaires, inachevées ou difficiles.

Étant doté de conscience, l'être humain est contraint de penser sans cesse son existence et d'en faire quelque chose. La destination essentielle repose sue ce qui existe entre l'espace de la nature et celui de l'histoire séculaire de l'humanité. En revanche, ce que nous comprenons de cette nature, la manière dont nous la vivons dans notre conscience sur le plan individuel et collectif appartient en gros à celui de l'histoire.

Pour Edward Saïd, trois épisodes essentiels de l'humanité sont communs à toutes les cultures. La première concerne l'ensemble des concepts de commencement. Le second est celui de la continuité, inauguré par la reproduction et la maturité après la naissance. Le troisième enfin recouvre la période tardive ou phase ultime de la vie. Un certain nombre d'artistes ont pour montrer comment leur œuvre, leur pensée s'expriment dans un idiome nouveau : le style tardif. Ainsi, loin de traduire la résolution du conflit, ces artistes engendrent une tension dénuée de toute harmonie, de toute sérénité constituant une sorte de créativité délibérément « contre ». Theodor Adorno a montré que Beethoven maîtrisant parfaitement son idiome choisit de couper toute communication avec l'ordre social établi auquel il appartenait pour instaurer en lieu et place de cela une relation contradictoire avec cet ordre dans des œuvres tardives « comme en exil » de l'époque qui y trouvèrent une explication rationnelle : la surdité de Beethoven. Si pour Hegel, les contraintes inconciliables pouvaient se résoudre par le recours à la dialectique conduisant finalement à une réconciliation des contraires en une grandiose synthèse, chez le Beethoven tardif, ces éléments inconciliables annoncent les formes de l'esthétique moderne de Schoenberg. Cette « catastrophe » est ainsi une musique « épisodique, fragmentaire, fissurée par les absences et les silences dans une relation discordante avec sa musique première à l'énergie affirmative basée sur le développement rythmique ».

Parmi toutes les dispositions possibles à l'égard de la fin, le tardif correspond au fait d'à la fois « en terminer sans en finir et survivre » ? Survivre à un état de l'art, à un état du monde dans lequel « on est soi-même devenu anachronique ». Le rapport au temps que suppose le style tardif n'est pas un amour du passé en tant que passé, mais le maintien d'une tension vers un futur impossible. Le style tardif ne relève pas de la maturité dans un sentiment d'apaisement où l'artiste devenu vieux saurait clore sa querelle avec son époque. Adorno pensait qu'il n'y a qu'une résistance et une négativité qui le détachent d'un « vieillissement bourgeois » avec ses faux semblants et/ou chausse-trappes. Le passage du temps n'y porte aucune sérénité, aucune harmonie ni résolution. L'approche de la fin y est pourvoyeuse d'intransigeance et de contradiction. Ce n'est pas une lamentation mais un défi qui survient parce que l'art n'abdique pas ses droits devant la réalité. Pour Saïd et Adorno, c'est là une idée puissante et limpide, qui une fois rencontrée, ne lâche plus l'artiste et lui donne d'emblée des envies de poursuivre, de creuser des contradictions, de se battre. Mais c'est aussi une idée plus forte que le livre ou la composition musicale ou la peinture qui la porte jusqu'à nous.

[1] Edward Saïd *Last style*. ou *Du style tardif*. Actes Sud 2012, pp31-68.

© aln.editions

Mais aussi pour leurs précurseurs

Emmanuel Kant... Le conflit des facultés

Kant, en éclairant l'art de nombreux concepts philosophiques, nous avait rappelé que nous sommes confrontés dans notre vie quotidienne à notre part rationnelle, celle qui nous amène à dire qu'une chose est « vraie », à notre part morale qui nous pousse à dire qu'elle est « bien » et à une part sensuelle qui nous incite à penser qu'elle est « bonne ». Dans ce quotidien, Kant parle de « conflits des facultés ». C'est, en effet, une faculté particulière qui l'emporte sur les deux autres. Il pensait en revanche que dans l'expérience esthétique et dans l'émotion esthétique, ce conflit tripartite cessait. Face à une musique, une peinture, une sculpture, ce « conflit des facultés » cesse quand nous disons que « c'est beau » dans un « jeu libre et harmonieux des facultés humaines ». Kant ajoutait que cette harmonie interne et que cet instant de paix dans le conflit intérieur n'advenait que dans notre rapport à la « beauté ». Pour le philosophe contemporain Charles Pépin, l'art, même pratiqué en amateur, n'est donc pas un simple passe-temps. Grâce à lui, nous pouvons cesser de refouler notre part noire et en faire quelque chose « de beau et de communicable ».

Marcel Proust… Approchez-moi de la chaise

Les artistes peuvent entretenir des relations très différentes avec la « fin » et la « création tardive ». Certains comme Marcel Proust ont été fascinés par la mort, **«** Céleste, j'ai une grande nouvelle à vous apprendre, j'ai mis le mot Fin. Je peux mourir maintenant ». L'encre du point final de *La Recherche du temps perdu* n'étant pas encore séchée, tels furent, les premiers et derniers mots de Marcel Proust, adressés à Céleste Albaret qui lui apportait son lait chaud. Il lui écrivit quelques mots supplémentaires : « Céleste, Odilon peut partir dans 10 minutes et rentrer vers 6h30-7h du matin ». « Approchez-moi de la chaise » ajouta-t-il en essayant de boire un peu de café pour lui faire plaisir à elle et à son frère. Ce fut le 18 novembre 1922 à 7h du matin. Sa mort survint à 16h30. D'autres comme Jonathan Swift, Molière et Samuel Becket virent dans la vieillesse une perte de contact avec le temps et la transformèrent en sujet de dérision tragique. D'autres comme Oscar Wilde ou Thomas Mann furent fascinés par la mort mais à cette fascination, ils y ajoutèrent une lueur de rédemption à travers l'art et la dernière œuvre à réaliser. D'autres enfin comme Claude Monet, perdant la vue, entra dans l'abstraction. Il faudra cependant attendre plusieurs décennies pour lire les écrits de Theodor Adorno en 1937 sur le *Spästil*, ceux de Gaétan Picon sur *l'Admirable tremblement du temps* en 1970 et ceux d'Edward Saïd sur *On Late Style*, livre publié en 2006, trois ans après sa mort. Trois ouvrages qui ont éclairé et apporté à ce « style tardif » une cohérence passionnante.

Gaëtan Picon… La craquelure de la toile, l'érosion des pierres

Gaëtan Picon pour *Admirable tremblement du temps*[2] emprunte son titre à Chateaubriand dans sa *Vie de Rancé.* Chateaubriand y pensait que *Le Déluge* de Nicolas Poussin portait « quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard [dans un…] admirable tremblement du temps ! ». De cet émerveillement esthétique tapi au cœur de la mélancolie pour en entendre la portée, Gaëtan Picon suggérait que « quelques uns des plus beaux tableaux viennent de la vieillesse des peintres et nous en aimons aussi la craquelure de la toile, l'érosion des pierres et nous retrouvons dans l'esquisse, les mêmes trajets. L'art pour nous, est chose passée. C'est l'haleine du temps qui témoigne de la vie d'une œuvre, la séparant du pastiche ou du faux. Tels sont, entre le temps et l'art, les signes d'une connivence.

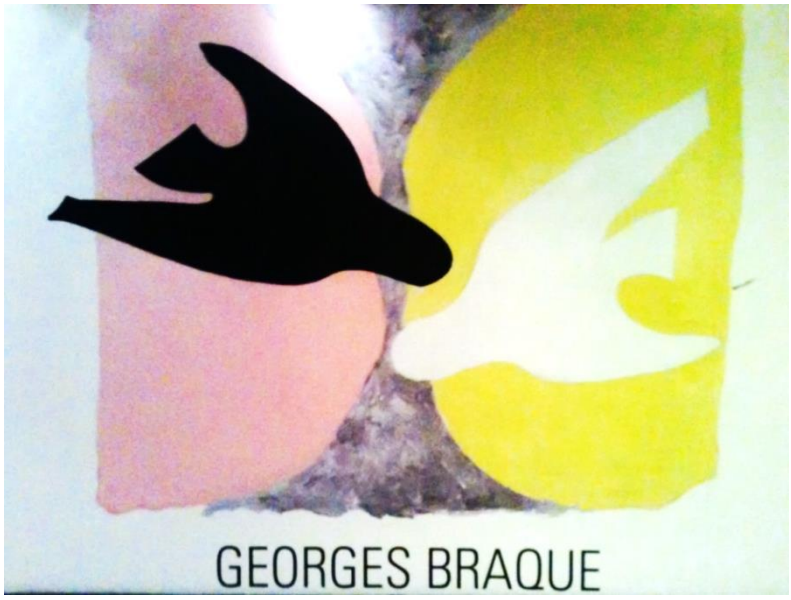
[2] Gaëtan Picon. *Admirable tremblement du temps*. Les sentiers de la création. Albert Skira Editeur, 1970

© aln.editions

Alejandro Jodorowski… La fin des conflits intérieurs

Sans oublier le cinéaste franco-chilien Alejandro Jodorowski, qui, quant à lui, pensait que nous sommes régulés par quatre énergies. L'intellectuelle, l'émotionnelle, la sexuelle, la corporelle. Ces quatre énergies dirigent nos idées, nos émotions, nos désirs, nos besoins. Il ajoute qu'intellectuellement il a « compris qu'il allait mourir mais son corps ne le veut pas car il trouve que mourir c'est atroce ». Il conclut en ajoutant que « Si je vous pouvais vivre jusqu'à 150 ans je serais ravi, mais il est possible que je trouverais quand même que c'est peu » ! Chacune de ces « énergies » peut ici jouer un rôle alimentant le « conflit intérieur » évoqué par Kant ou la « sublimation » proposée par Freud ! Nous sommes habités par des pulsions que nous refoulons habituellement mais « ces pulsions réclament leur dû ». L'expérience esthétique est pensée par Kant et Freud comme « la fin des conflits intérieurs ».

Le style tardif des œuvres ultimes de Georges Braque



Les oiseaux. ©jmandre. Affiche placardée sur la façade du Grands Palais Paris. 16.09.2013-06.01.2014

Georges Braque naît en 1882 à Argenteuil sur Seine. Son père exploite une entreprise de peinture en bâtiment tout en étant peintre du dimanche. Dès l'âge de 15 ans, Braque suit les cours du soir de l'école des Beaux Arts du Havre où sa famille s'est installée. A 17 ans, il quitte le lycée pour entrer en apprentissage chez un peintre décorateur. A 20 ans, il décide, en fréquentant l'académie Humbert, de devenir artiste peintre à Paris et dès 1906, commence à exposer au fil de ses rencontres avec Matisse, Derain, Vlaminck et Picasso au Bateau-Lavoir. Il s'éloigne du fauvisme pour sa première exposition personnelle à Paris, en 1908, dans laquelle la critique y vit les « cubes » de ce qui deviendra le Cubisme. Son père meurt en 1911, année où il rencontre sa future femme. Certaines de ses œuvres sont déjà exposées à New York mais il est mobilisé l'année suivante en 1914, envoyé au Front et grièvement blessé à la bataille de la Somme en 1915. Démobilisé en 1917, il revient à la peinture. Il expose et conçoit deux décors pour les Ballets Russes. Sa peinture est de plus en plus reconnue en France et en Europe. La Kunsthalle de Bâle propose une première rétrospective de son œuvre. L'architecte Auguste Perret conçoit et construit sa maison-atelier à Montparnasse en 1925. L'architecte Paul Nelson en fera de même pour sa maison-atelier d'été en Normandie à Varengeville en 1928. Sa renommée grandit avec les cycles *Femmes au chevalet* ou *Femmes à la palette*. Il consacre désormais une partie de sa recherche à la sculpture où il trouve un nouveau point d'appui sans s'éloigner cependant du chevalet. Puis survint la seconde guerre mondiale. Georges Braque a 58 ans. Son épouse et lui se refugient avec l'exode à Varengeville puis après diverses pérégrinations, réintègrent Paris pendant que l'occupant allemand confisque une grande partie de ses œuvres en dépôt à Libourne. À la fin de la guerre, il réintègre Varengeville. Les expositions itératives à la Galerie Maeght[3] [4] commencent dès 1947 et son succès s'internationalise la même

[3] Fondation Maeght. L'œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet.1989

© aln.editions

année avec l'exposition de ses peintures et sculptures au MOMA de New York. Puis, ce furent les illustrations des poésies de Guillaume Apollinaire et de Saint John Perse et de René Char[5].

Les *Oiseaux* prirent leur envol dans l'œuvre de Braque, en 1955, avec la commande de trois panneaux du plafond de la salle Henri II du Louvre. Depuis, ces oiseaux noirs cernés de blanc sur fond bleu survolent les statues étrusques de cette salle et depuis 2010, ils volent dans le voisinage du bleu et des sphères de *The Ceiling,* la toile-plafond de 400 m^2 de Cy Trombly. Parti de ses visions de vols d'oiseaux en Camargue, Georges Braque ajoute qu'il lui faut enfouir dans sa mémoire la fonction naturelle de ces oiseaux. Après « le choc de l'inspiration qui les a fait se lever dans mon esprit, ce concept même doit s'effacer, s'abolir pour mieux dire, pour me rapprocher de ce qui me préoccupe essentiellement : la construction d'un fait pictural ». Dans cette mémoire Georges Braque y entendait « l'écho répondant à l'écho en se répercutant à l'infini ». Avec les *Oiseaux*, Braque, en refusant « à la routine de s'installer », veut rester ouvert à la nouveauté, à la surprise époustouflante de ce gigantesque *Oiseau noir et l'oiseau banc* de 1960 volant sur la façade du Grand Palais lors de l'exposition de 2013-14, tel une flèche lumineuse dans la peinture du mouvement et de l'espace. Et puis Braque n'aurait certainement pas été choqué par les créations d'Yves Saint Laurent de 1988 avec ses robes ornées d'oiseaux blancs en hommage à son génie. Véritables œuvres que l'on peut retrouver au Musée Yves Saint Laurent de Marrakech et de Paris.

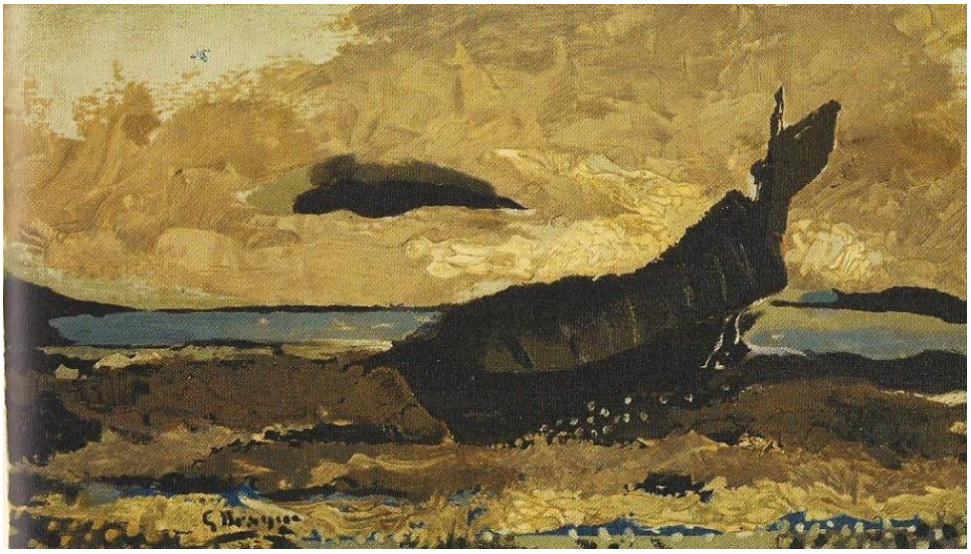
Braque

À quoi pensait-il
À quoi songeait-il devant la mer
Ce modèle nu

Sombres nuages salés
Grèves ensoleillées
Squelette de charrue
Épave de la terre
Et carcasses de barques
Décombres de la mer

Et marine à la mouette
Et oiseaux dans les blés

Chaque petite toile est un grand tableau
La mer entière est dedans
Proche lointaine
Toujours très loin
Si près tout le temps…



Varangeville , ***Barque sur la grève*, 1962-1962. *Huile sur toile. 33,5 x41cm***
Exposition, Grand Palais *©jmandre*

La mer comme la peinture
Est une société secrète qui n'annonce
Jamais ses couleurs
Jacques Prévert. *Couleurs.* Maeght Editeur

---

[4] Fondation Maeght. Georges Braque. Rétrospective. 1994
[5] Georges Braque. Exposition, Grand Palais et le Catalogue. Paris. 2013-2014

© aln.editions

La Plaine 1. 1955-56. *Huile sur toile. 21x73cm.* Exposition, Grand Palais ©jmandre

À l'âge de 72 ans, malade, Georges Braque met un terme à ce que fut son œuvre. Peintre de la « sensibilité fauve » du début du XXe siècle, il fut l'initiateur du Cubisme quelques années plus tard en privilégiant les volumes simples des natures mortes, des paysages, des corps et portraits, semblables pour ses détracteurs à des cubes ! L'auteur des compositions savamment encombrées d'objets hétéroclites retrouvées dans les séries, *Les Billards* et *Les Ateliers,* va abandonner définitivement l'atelier pour aller vers le ciel et la terre de Normandie et de Varengeville battue par la mer et les vents avec ses paysages de bord de mer, ses falaises, ses oiseaux qui « poignardent le ciel » comme le rappelait le poète Saint-John Perse. Les œuvres ultimes de Georges Braque seront à la fois un retour aux origines des premiers essais et une rupture privilégiant la matière. Ce furent toutes ces huiles sur toile de 1955 à 1963 : *Paysage au ciel sombre 1*, *Paysage au ciel sombre 2*, *Marine*, *La Plaine 1*, *Barque sur la grève*, *Paysage, les champs ciel bas, Le Champ de colza*, *Paysage*, *La Charrue* et enfin, sa dernière œuvre en 1963 : *La Sarcleuse*. Ce sont alors de grands panoramas où l'on ne voit, à perte de vue, que la terre et le ciel traversés de signes noirs ou blancs, noirs comme les oiseaux, blancs comme les nuages. Un ciel se confond à la terre des champs, au sable du rivage. Des champs mordorés se confrontent à des ciels d'orage noirs et menaçants. Ici un nuage, là la masse d'une embarcation abandonnée sur la grève. Ici encore, un vol d'oiseaux noirs, là dans sa toute dernière toile, une sarcleuse rongée par la rouille et abandonnée dans un champ. Une ligne colorée incertaine joue les lignes d'horizon en milieu de tableau créant un diptyque cinémascopique ! La construction de ces huiles sur toile est là, à nu, matérialisée par deux bandes de peinture épaisse et croûteuse comme il a toujours aimé le faire. Pâte comme labourée par le couteau auquel il était revenu. Ces ultimes tableaux de Braque sont l'abstraction même qui reste l'extraction du réel. Alberto Giacometti, dans *Derrière le miroir* ajouta, à la mort de Georges Braque en 1963, que « de toute cette œuvre je regarde avec le plus grand intérêt, de curiosité, et d'émotion les petits paysages […] Je regarde cette peinture presque timide, impondérable, cette peinture nue, d'une toute autre audace, d'une bien plus grande audace que celle des années lointaines ; peinture qui se situe pour moi à la pointe même de l'art d'aujourd'hui avec tous ces conflits ».

Paysage 1959. Huile sur toile. 21x73cm. Exposition, Grand Palais ©jmandre

© aln.editions

Le style tardif des œuvres ultimes de Benjamin Britten

Pour Britten, la composition a été le carburant qui, dès l'âge de cinq ans, l'a fait avancer sa vie durant. Une formation musicale rigoureuse auprès de Franck Bridge et un imaginaire structuré feront de Benjamin Britten le seul compositeur anglais du XXe siècle à occuper régulièrement les scènes d'opéra internationales, le seul dont l'œuvre opératique puisse être comparée à celle de Richard Strauss ou de Verdi qu'il vénérait, le seul à avoir suscité autant d'enregistrements CD ou DVD de toutes ses compositions musicales, le seul aussi à avoir réussi la synthèse du langage classique et moderne sans jamais prétendre être un artiste iconoclaste. La musique de chambre et ses *Quatuors à cordes*, la musique symphonique et son *Concerto pour violon*, la musique sacrée et son *War Requiem*[6], ont été les champs où la cohérence de son imaginaire s'est le mieux exprimée avec ses seize opéras. Mais recenser la totalité des œuvres écrites par Britten nécessiterait l'écriture d'un nouveau *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude.* Mais ce livre aussi parfait que complet a déjà été écrit par Xavier de Gaulle et publié aux éditions Actes Sud en 1996[7]. Livre auquel je renvoie les lecteurs attirés par le monde fascinant de la musique de Benjamin Britten. Il fut aussi un pianiste virtuose qui ne composa jamais pour le piano seul mais toujours pour le piano accompagné ! Il fut de plus un brillant chef d'orchestre dont les enregistrements des concertos de Mozart pour piano restent des incunables. Organisateur il le devint, après les « difficultés » rencontrées à Glyndebourne, pour la création de son opéra *The Rape of Lucretia* ou *le Viol de Lucrèce.* En 1948, il créa le festival d'Aldeburgh où l'on jouera et enregistrera ses œuvres comme il l'entend, mais aussi celles de ses compositeurs favoris et les créations des jeunes compositeurs du monde entier.

Pour Britten être compositeur supposait être apte à proposer à l'auditeur un monde sonore nouveau ne ressemblant à aucun autre. Mais il ne s'est pas contenté de cela, il voulait faire vivre sa musique en se mettant à son service tout en la faisant reposer sur un imaginaire structuré autour de quatre axes « visités par la grâce, le lyrisme et l'émotion » : la mer, la pureté menacée par le mal, l'esprit de l'enfance et l'intégrité et la liberté de l'homme.

La mer est le premier élément fondateur de cet imaginaire. Elle est envahissante et fascinante, repoussante et attirante. Tumultueuse et meurtrière dans *Peter Grimes*, étouffante dans *Billy Budd*, glauque, oppressante et maladive dans *Death in Venice.* Elle est, dans son œuvre, symbole d'engloutissement et de reviviscence, d'enfermement et d'infinie liberté, de faute et de rédemption dans son flux et reflux.

La hantise de la pureté menacée voire souillée par le mal est le second élément fondateur de son imaginaire. Obsession habitant ses personnages les plus noirs comme les plus purs. Les plus noirs comme Peter Quint dans *Le Tour d'Écrou* ou comme Claggart, le maître d'armes de *Billy Budd*. Les plus purs comme Miles dans *Le Tour d'Écrou,* ou Billy Budd, seront contaminés malgré eux par le regard-juge des autres et déclarés coupables. L'individu face à la foule, à la société en générale, à la famille, devenant victime et bouc-émissaire, est un des thèmes quasi constant de ses œuvres chantées ou non. La mort de Miles dans les bras de la gouvernante du *Tour d'Écrou*, la chasse à l'homme dans le brouillard marin du Suffolk de *Peter Grimes*, le chant des mouettes à l'aube par un chœur d'enfants précédant la pendaison de Billy Budd sont autant d'images fortes et sublimes.

[6] Benjamin Britten. War Requiem. Andris Nelsons. Symphony Orchestra. City of Birmingham. Erin Wall, Soprano, Mark Padmore, ténor, Hanno Mülller-Brachman, Baryton. DVD Arthaus Musik

[7] Xavier de Gaulle. Benjamin Britten ou l'impossible quiétude. Acte Sud 1996, pp369-377

© aln.editions

L'esprit de l'enfance, enfin, est au centre de son œuvre et de chacun de ses ouvrages. Qu'il soit réduit au silence comme l'apprenti de *Peter Grimes*, ou pervers et volubile comme le Miles du *Tour d'Écrou,* ou bavard et gouailleur mais exclu du chant comme le Puck du *Midsummer Night's Dream*, ou idéal dansant de la beauté comme le Tadzio de *Mort à Venise*, qu'il soit tout cela certes, mais l'enfant est innocent. Mais, toujours souffrant il est « l'insondable fonds mystérieux dont nous sommes [adultes] les produits déracinés ». « Comme nous ne pouvons jamais revenir en arrière », l'enfant s'y présente comme « le spectacle de notre déchéance, sans que jamais nous soit donnée la clef de cette parade sauvage ». Entre cruauté et compassion, affection chaste ou désirante, entre démonisme et angélisme, l'enfant [...] est balloté ou menacé par les adultes.

L'intégrité et la liberté de l'homme. N'ayant jamais défendu ni soutenu quelque école que ce soit, il est toujours resté attaché à dénoncer tout ce qui agressait l'homme : les préjugés, l'exclusion, la violence à travers ses opéras *Peter Grimes* et *Billy Budd* déjà cités et à travers son *War Requiem.*

I am the enemy you killed, my friend…Let us sleep now…

Britten, comme le fit Brahms en son temps, tint à donner à son *War Requiem* une spécificité, en insérant dans le texte latin traditionnel les poèmes pacifistes du poète anglais Wilfrid Owen abattu à l'âge de 25 ans lors de la tentative de franchissement du canal de la Sambre à Ors en Thiérache, le 4 novembre 1918. L'armistice fut signé, une semaine plus tard, le 11 novembre, jour où ses parents reçurent le télégramme leur annonçant la mort de leur fils qui repose dans le quartier militaire du cimetière communal d'Ors avec quarante autres soldats britanniques du Manchester Regiment.

Ce *War Requiem*, dédié en 1961, à la mémoire de plusieurs de ses amis morts au combat, était dans les projets de l'objecteur de conscience que fut Britten. Et ce, depuis l'Holocauste, Hiroshima et l'assassinat de Gandhi. Le poids dérisoire de l'humanisme dans tout cet océan de violence l'amena à penser que le message d'Owen et de tous ceux qui avaient vécu l'enfer des tranchées, conservait une brûlante actualité car pour Britten, il n'y avait pas de guerre juste.

Britten avait souhaité que ces poèmes soient chantés par l'anglais Peter Pears et l'allemand Dietrich Fischer-Dieskau qu'il sollicita en ces termes. « Ces poèmes magnifiques, pleins de haine pour toute destruction, sont une sorte de commentaire de la Messe. Ils sont bien sûr en anglais [et] ils seront mis en musique pour un ténor et un baryton et accompagnées par un orchestre de chambre placé au milieu des autres forces de l'orchestre. Ils doivent être chantés avec la plus grande beauté, la plus grande intensité et sincérité ». Peter Pears accepta de chanter la partie du ténor et Dietrich Fischer-Dieskau celle du baryton. De tous les poèmes d'Owen, insérés dans ce *War Requiem* en cette création le 30 mai 1962 dans la Cathédrale de Coventry Meredith Davies reconstruite après sa destruction dans les bombardements allemands, ce fut *Strange Meeting* dans le *Libera me*. Chanté *a capella* par le baryton puis par le duo baryton/ténor, ce poème nous conte la vision d'un soldat rencontrant le fantôme d'un soldat ennemi qui l'a tué.

I am the enemy you killed, my friend.

© aln.editions

I knew you in this dark: for so you frowned

Yesterday through me as you jabbed and killed

I parried: but my hands were loath and cold

Let us sleep now…[8]

Je suis l'ennemi que tu as tué, mon ami

Je t'ai reconnu dans cette noirceur: hier tu m'as regardé avec colère

Quand tu me transperças et me tuas

Je tentai d'esquiver mais mes mains étaient gourdes et froides

Laissez nous dormir maintenant…

Pour beaucoup, le *War Requiem* fut considéré comme étant le testament de Benjamin Britten**.** Bien que très affaibli par sa maladie cardiaque, il continua à composer. Il n'accepta l'intervention chirurgicale devenue indispensable, qu'après avoir achevé en mars 1973, *Death in Venice*, son dernier opéra. Opéré en mai, il a gardé de cette intervention une paralysie de l' hémicorps droit, tout en continuant obstinément à composer. La Cantate *Phaedra* fut créée au festival d'Aldeburgh d'août 1976 par Janet Baker. « Le public avait de quoi s'étonner de ce que, affecté par cette grave maladie, il eût pu écrire une telle œuvre. Ce fut un grand moment d'émotion lorsqu'il se leva pour accueillir les applaudissements ». C'était l'été de la grande canicule qui s'est abattue sur l'Europe. Dimitri Chostakovitch, qui lui avait promis une œuvre pour Aldeburgh, venait de mourir en achevant son *Quatuor à cordes N°15*. Britten a voulu impérativement composer une nouvelle œuvre de remplacement : « Je dois l'écrire deux fois : une fois pour moi, une fois pour notre Dimitri ». Il n'a pu en écrire que quatorze pages sur les soixante-dix prévues. Le jour de ses soixante-trois ans, le 22 novembre 1976, Britten a reçu, un à un, ses amis auxquels il a souhaité dire un dernier adieu. « Sais-tu que nous ne pouvons continuer sans toi ? » lui a dit sa sœur. « Il le faudra bien pourtant, c'est moi qui ne puis continuer » lui a t-il répondu. Il s'est éteint dans la nuit du 3 décembre 1976. Le 9 décembre Benjamin Britten, Lord d'Aldeburgh, nommé « Pair à vie » en juin 1976 par la Reine, a été porté en terre dans le cimetière d'Aldeburgh. Il y sera rejoint, dix ans plus tard, par Peter Pears son compagnon de vie devenu compagnon d'éternité. Qu'ajouter de plus pour ce génie qui a été l'*alter ego* de Purcell dans l'histoire de la musique anglaise et peut-être aussi le nouveau Mozart ? *Cantus in memory of Benjamin Britten*, composé huit ans plus tard par le musicien estonien Arvo Pärt qui lui portait une admiration sans limites, sera la fleur à déposer sur sa tombe.

Le style tardif des œuvres ultimes de Roberto Rossellini

Roberto Rossellini naît le 8 mai 1906 à Rome dans une famille des plus fortunées. Grand-père entrepreneur de travaux publiques, père architecte renommé et constructeur entre autres, dans les années vingt, du premier grand cinéma de Rome. Dans ce contexte, le jeune Rossellini qui s'ennuyait profondément en classe devint, sans bourse déliée, un spectateur quotidien et attentif du *Le Corso*. Il y vit toutes les gloires de l'époque et notamment son cinéaste préféré Charlie Chaplin. Mais la deuxième jambe de son éducation reposa sur les réunions du *Cénacle.* Son père passionné par tous les sujets de l'époque y tenait table ouverte aux cinéastes, aux musiciens, aux peintres, aux sculpteurs, aux romanciers, aux poètes, aux philosophes. Rossellini, comme nous le rappelle Hélène Frappat[9], en parlera dans ses mémoires : « Tout ce monde discutait éperdument de littérature, de politique, du sport, de femmes, de la vie et de la mort avec une merveilleuse liberté. Aucun sujet

[8] Wilfrid Owen. *Et chaque lent crépuscule,* Xavier Hanotte. Le Castor Astral*,* 2012

[9] Hélène Frappat. Roberto Rossellini. Les Cahiers du cinéma. Le Monde 2007. Ouvrage essentiel.

© aln.editions

n'était tabou, aucune opinion n'était interdite. C'étaient des conversations enflammées qui allaient rarement au bout sans exploser en gigantesques disputes où tonnaient les voix romaines. Et moi, dès que j'ai eu treize ou quatorze ans, j'ai été admis dans ce cercle où j'avais le droit de dire n'importe quoi pour rivaliser d'intelligence avec les vieux. Ce genre d'escrime vous procure pour la vie entière une ferveur intellectuelle, une soif de savoir, un besoin de comprendre ».

Les enfants, souvenez-vous toujours que le noir cache très bien la saleté

Il a 16 ans quand Mussolini investit Rome. Les Rossellini, habitant juste en face de l'Hôtel investi par les fascistes purent assister à cet événement. « C'était le noir, les projecteurs […] illuminaient toute la rue, il y avait les Chemises noires en liesse et Mussolini annonça la formation du premier gouvernement fasciste. Nous les enfants, étions à la fenêtre, réjouis et tout excités. Mon père rentra, mit la clé dans la serrure, ouvrit la porte, ne jeta même pas un coup d'œil à ce qui se passait dehors et nous dit ce que la légende confirmera : Les enfants, souvenez-vous toujours que le noir cache très bien la saleté ».

La construction de la *Statue Intérieure* de Rossellini était en cours... A l'âge de 18 ans, il hérite de la moitié de la fortune de son grand père, fortune qu'il s'empresse de dilapider en accomplissant « tout le catalogue de bêtises […] je manquais la fac, je courais les filles, j'étais amoureux fou en permanence, je disputais des compétitions à moto et en auto […] en prenant tous les risques, animé d'une fureur de vivre qui n'avait de relâche ni jour ni nuit ». Quant l'héritage fut dilapidé, il se mit à faire des dettes que son père épongeait. A l'âge de 26 ans, à la mort de celui-ci, il va dilapider au même rythme sa part d'héritage. Il avait un don pour dépenser d'énormes sommes d'argent, don qu'il exprimait dans sa vie quotidienne comme dans les productions de ses films et qu'il associait à une capacité de persuasion et de séduction irrésistible pour convaincre les incrédules et les réticents à le suivre dans ses aventures les plus extravagantes.

La trilogie de la guerre: 1941-1943

Pour Rossellini, l'avenir passait, sans la moindre hésitation, par le cinéma et comme tout le cinéma italien, il va cohabiter pendant quinze ans avec le fascisme qui avait infiltré toutes les couches du cinéma italien et du pays : « le cinéma italien était fasciste des pieds à la tête » dira-t-il plus tard. Il lui a ainsi fallu en faire des contorsions extraordinaires pour devenir « aussi fort, souple et insaisissable qu'une anguille ». Dans son autobiographie, Rossellini ajoutera que « par fidélité à mon père, à mon grand-père, je me suis tenu à l'écart du fascisme dont l'aile aurait pu m'effleurer comme d'autres. L'aile du fascisme ne l'ayant apparemment pas qu'effleuré, il produira et réalisera, avec le soutien du fils de Mussolini, et sous le pseudonyme de Tito Silvio Mursino, sa trilogie de guerre dont le premier film, *Le Navire blanc* en 1941, traitait de la marine. Le second, *Un pilote revient* en 1942 traitait de l'aviation et *L'homme à la croix*, le troisième en 1943, des armées de terre italiennes. Il fut sauvé par le gong parce que « ses premiers longs métrages étaient des films mécaniques [d'un] jeune homme qui jouait avec le cinéma et imitait Eisenstein, Renoir et Hollywood. Ils n'étaient pas encore des films d'un artiste » pour Tag Gallagher, un de ses exégètes.

La trilogie des villes en ruine : 1945-1947

Après la chute de Mussolini en 1943, le point de vue Rossellini sur le cinéma va radicalement changer au contact du scénariste Sergio Amidei, proche du parti communiste. Avec lui et leurs amis, renaissent les longues discussions nocturnes du *Cénacle* entre artistes, écrivains, cinéastes, militants communistes, tous recherchés par les fascistes. Avec un objectif, celui de préparer le programme culturel humaniste de la Résistance pour l'après Libération de l'Italie. Dès 1943, il commence à construire avec Sergio Amidei, dans une âpre confrontation dialectique, le scénario de *Rome ville ouverte* en arrachant de la réalité romaine le voile de mensonges sous lequel le régime de Mussolini

© aln.editions

avait essayé de masquer les réalités de la vie quotidienne. Ce film sortira en 1945 et deviendra le film fondateur du Néoréalisme. Rossellini en 1954 écrira que « l'on a dit et répété sur tous les tons que j'ai découvert […] le néoréalisme. C'est sans doute vrai, puisque sur ce point, tous les critiques sont d'accord, et qu'on n'a jamais raison contre l'avis général. Mais j'arrive difficilement à me laisser convaincre […] Je ne suis pas bien sûr qu'on ait très bien compris mes intentions. […] Je ne me sens pas du tout solidaire des films qu'on a fait dans mon pays […] chacun possède son propre réalisme et estime qu'il est le meilleur… Mon « néoréalisme » personnel n'est pas autre chose qu'une position morale ». Rossellini ajouta qu'il aurait pu faire un film de propagande mais qu'il a préféré essayer de comprendre pourquoi « nous étions, nous tous responsables de ce qui s'était passé ». Il s'est donc donné deux objectifs. Le premier était moral. Il voulait regarder le monde au microscope sans mystification, sans idéologie nouvelle, en renouvelant notre regard sur le monde et en éveillant notre responsabilité. Le néoréalisme de cette approche microscopique consistait à suivre « un être, avec amour, dans toutes ces découvertes, toutes ses impressions ». « Il est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le domine et qui d'un coup, le frappera inexorablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoique ce soit ». La course d'Anna Magnani abattue par les balles nazies, au terme de *Rome ville ouverte* en est le tragique exemple d'une approche morale devenue un fait esthétique. Le deuxième objectif sous entendait une liberté d'expérimenter sans condition, à commencer par filmer dans la rue. Pour Rossellini, dès que ces deux objectifs étaient atteints, les problèmes de style étaient résolus. « Le langage, le style du néoréalisme sont là : c'est le résultat d'une position morale et d'un regard critique porté sur l'évident ».

Il y eut ensuite *Paisa* en 1946, chef d'œuvre parmi les chefs d'œuvre du cinéma depuis son invention et *Allemagne année zéro* en 1947. Ce film est né dans le drame personnel de Rossellini avec la mort de Romano, son fils adoré, le 14 août 1946 à l'âge de 9 ans d'une péritonite appendiculaire fulminante à la fin du tournage de *Paisa*. Les enfants jouaient dans les deux premiers opus un rôle important mais dans le dernier, l'approche microscopique est celle d'Edmund, un enfant au sein d'une famille allemande avec un père malade incurable devenu insupportable dans la famine ambiante, un fils ancien SS, une fille qui se prostitue au milieu des décombres du secteur français de Berlin. Edmund navigue à vue dans le marché noir local et se laisse impressionné par l'idéologie nazie de son ancien professeur, pédophile et plus ou moins entremetteur, qui lui conseille brutalement de mettre fin à la vie de son père devenue « une bouche inutile » indigne de vivre. Il finit par empoisonner son père. La caméra-microscope qui le suivait dans sa déambulation permanente pour survivre, continue de le faire dans les ruines berlinoises jusqu'à ce qu'il se jette dans la lumière du vide. Rossellini, en dédiant ce film à son fils Romano, avait eu le courage, alors qu'il était « détruit et au fond du tombeau », d'adopter le point de vue le plus radical en se plaçant du côté des enfants innocents souillés par le mal. Il nous donne la vision la plus sombre de l'humanité à travers une des œuvres les plus noires jamais tournées dans l'histoire du cinéma. Il ajoutera dans *Dix ans de cinéma* que « les Allemands étaient des êtres humains comme les autres ; [mais] qu'est-ce qui avait pu les amener à un tel désastre ? La fausse morale du nazisme, l'abandon de l'humilité pour le culte de l'héroïsme, l'exaltation de la force plutôt que celle de la faiblesse, l'orgueil contre la simplicité »

Les Bergman films: 1950-1954

Quelque mois après avoir tourné *L'Amore* avec Anna Magnani, Rossellini reçoit en mai 1948 une lettre d'une star hollywoodienne, Ingrid Bergman. « J'ai vu vos films *Rome, ville ouverte* et *Paisa*, et je les ai beaucoup aimés. Si vous avez besoin d'une actrice suédoise qui parle très bien l'anglais, qui n'a pas oublié l'allemand, qui n'est pas très compréhensible en français et qui, en italien, ne sait dire que " *Ti amo*", je suis prête à faire un film avec vous ». La lettre fera scandale car mariés, l'un et l'autre, ils devinrent le « couple adultère » pour la presse américaine et italienne. Ils feront cinq films et trois enfants. *Stromboli* en 1850, *Europe 51* en 1951, *Voyage en Italie* en 1952, *Jeanne au bûcher* en 1954 et *La peur* en 1954.

© aln.editions

India: 1958

Surgit alors son projet d'aller en Inde et d'y tourner un film auquel Ingrid Bergman refuse de participer. En décembre 1957, deux ans après le périple de Jean Renoir pour tourner *Le Fleuve,* il part pendant 13 mois avec une équipe restreinte, un minimum de matériel et cent kilos de spaghettis ! Il va sillonner ce pays du nord au sud et d'est en ouest, séjournant chez l'habitant. Il en ramène un long métrage *India* et *L'Inde vue par Rossellini*, une série en dix épisodes pout la RAI et une nouvelle épouse, indienne et déjà mariée qui va générer un nouveau scandale !

La fracture…. Le cinéma est mort

Ce voyage fractura la vision du cinéma qu'en avait Roberto Rossellini. Avant de tourner définitivement la page du cinéma « commercial », de la « fiction dérisoire » d'une « société du spectacle », il mettra en scène deux films. *Le Général della Rovere* en 1959 avec Vittorio de Sica, en imposteur noyé dans les faux semblants, fut le chef d'œuvre unanimement couronné par le monde du cinéma. En 1962 *Anima nera* fut le deuxième et dernier film de ce cycle. Film noir et désespéré avec Vittorio Gassman et Annette Stroyberg nous contant l'histoire de deux rescapés de la seconde Guerre mondiale ayant survécu en vendant leur âme au fascisme. Ces deux survivants dans la société de consommation qui a suivi cette guerre, sont sans espoir car incapables d'oublier leur statut de survivant lié à l'abjection de leur complicité. Rossellini déclara après ce film : « Il est temps de passer à l'action […] Il faut repartir à zéro, se refaire entièrement et se faire une technique et un langage ».

Le nouveau langage cinématographique

Rossellini décide « d'éliminer » la caméra en tournant les scènes de ses films en « plan-séquence » d'un seul plan avec cadrages de courte durée. Il utilise beaucoup le zoom pour passer en un temps infime du plan général au gros plan. Tout cela lui permet de diminuer le temps du montage qui est pour lui « l'instant du détournement et de la supercherie » du cinéma traditionnel. Le zoom pour Rossellini parachève sa « définition de la mise en scène néo-réaliste considérée comme une exploration au microscope ». Il utilisera cette technique pour ses analyses allant de l'étoile à l'atome ou du microcosme au macrocosme. Tout en y associant sa « réflexion sur le jeu d'acteurs professionnels et non-professionnels ».

C'est ainsi qu'à partir de 1965, *L'Âge du fer*, en fut l'alpha avec *La Prise du pouvoir par Louis XIV* en 1966, *Socrate* en 1970, *Pascal* en 1971, *Saint Augustin* et *Côme de Médicis* en 1972, *Descartes* en 1974 et la même année *Anno Uno* sur Alcide De Gasperi*, Le Messie* sur la vie de Jésus en 1975. En 1977, il y eut *Concerto per Michelangelo* et *Beaubourg, Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou*. En construisant ce nouveau langage, sur le modèle des encyclopédistes du XVIIIe siècle, Rossellini voulait récapituler l'ensemble du savoir humain dans le but unique de faire comprendre à l'homme son histoire et la genèse de celle-ci dans le contexte historique réellement vécu en leur temps par ces hommes. Pour Rossellini, l'exigence était de « montrer sans jamais démontrer », « d'informer et d'éduquer globalement ». Projet que Rossellini souhaitait réaliser à l'aide de « l'utopie » de son époque : la télévision… qui remplacerait le vieux cinéma défunt. Il explicita tout cela, quelques mois avant sa mort brutale le 3 juin 1977, dans un livre fondateur, passionnant et méconnu **:** *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*[10].

Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave

Rossellini pense que la télévision, comme moyen de communication par l'image, devancera le cinéma. Le cinéma a été magique et reste toujours magique quand le noir envahit la salle et que

[10] Roberto Rossellini. Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave. Artheme Fayard, 1977

© aln.editions

l'écran s'allume avec la projection de 24 images/seconde nous donnant l'illusion du mouvement. Nous regardons une illusion et pourtant cette fascinante illusion est définitivement liée à la magie du cinéma. La télévision en améliorant la qualité de ses récepteurs s'est implantée dans notre vie quotidienne tout en s'adressant à des millions de spectateurs en leur proposant, entre autres, ses séries de qualité et pour certaines chaines des séries culturelles passionnantes. Pendant ce temps, le cinéma agrandissait ses écrans, généralisait la couleur, abandonnait la pellicule pour le numérique et la parabole sur le toit pour la diffusion d'opéras et de représentations théâtrales, tout n'oubliant pas la vente de pop-corn, sans omettre honnêtement qu'à la maison la consommation de chips, de boissons sucrées n'est pas en reste et en gros !

Mais Rossellini n'est pas dupe quand il évoque le nerf de la guerre, celui du financement. La télévision, sous monopole d'État dans de nombreux pays, cohabite le plus souvent avec des télévisions commerciales. L'information peut être mise sous tutelle pour la première. Pour les secondes, leur moteur ne fonctionne qu'à l'audience et à la publicité venant couper les films à deux voire maintenant à trois reprises pour certaine(s), sans beaucoup se soucier de la diffusion saucissonnée d'émissions culturelles. Quant au cinéma, ses financements restent la recherche perpétuelle d'un financement minimum garanti sous quelque forme que ce soit : coproduction, prévente, avance sur recette, cautions qui restent toujours insuffisantes pour éliminer les risques. Rossellini ajoute que « le cinéma est condamné au supplice de Sisyphe : il est prisonnier d'un système qui l'oblige à toujours repartir à zéro, à prendre toujours le risque nouveau de deviner quels sont les thèmes qui plairont, quels filons il faut exploiter, et cela toujours pour des périodes extrêmement brèves »… Il lui reste quand même la prévente aux chaînes télévisées pour que la boucle soit bouclée !

Rossellini nous y suggère de représenter, en termes nouveaux, rationnellement et sans passion, la culture et l'éducation. Mais de quelle éducation parlons-nous ? Il y a, ajoute-t-il, la nôtre qui a pour but de nous formater et de faire de nous des spécialistes de plus en plus pointus d'objets disparates dont nous sommes incapables d'avoir une vision d'ensemble et d'en faire, de ces connaissances, la synthèse. Les modes d'éducation traditionnelle ont pour finalité de nous intégrer et de nous adapter aux structures sociales que nous avons forgées de générations en générations. Rossellini pense qu'une éducation « intégrale » pourrait y remédier en nous permettant de synthétiser grand nombre des déterminations dont nous dépendons. Chaque être humain est unique au sens génétique du terme et pour aller plus avant, il cite Dante « ce qu'un homme ignore, un autre le connaît. Ce qui n'est pas connu dans un pays, l'est dans un autre ».

Rossellini nous rappelle qu'à l'époque où il ne faisait que balbutier, l'homme a commencé à regarder **Jacques Prévert. *Couleurs.* Maeght Editeur** **Jacques Prévert. *Couleurs.* Maeght Editeur** et pour se remémorer ce qu'il avait vu, dessina sur les parois des grottes de Lascaux, les animaux qu'il avait chassés pour sa subsistance. La « vision directe » lui « montrait » et cet homme a appris en regardant, en touchant, en sentant mais pour comprendre toutes ces images, et ces sensations, se les remémorer, en dire quelque chose, il lui a fallu pour les communiquer inventer des symboles, des mots, un langage et la parole. Durant plusieurs millénaires, l'espèce humaine s'est perfectionnée dans l'usage de la parole tout en constatant que l'image d'un animal se fixe plus aisément et plus durablement dans son esprit qu'un long discours même répété à l'infini. La vue est le plus essentiel de nos sens car nous commençons à voir, à sentir, à entendre, à toucher puis seulement ensuite à parler. Depuis, la parole est devenue l'illustration de l'image servant de support à la parole qui, de par sa nature, ne montre pas mais « démontre ». Elle est aussi celle des 24 images/seconde engendrant l'illusion et la magie du cinéma. Il nous reste à concilier les deux en restant muets d'émotion face au gros de plan de la mort de Marie Dubois au terme d'une longue course dans la blancheur neigeuse de *Tirez sur le*

© aln.editions

pianiste de François Truffaut. Final nous ramenant à la mort d'Anna Magnani dans *Rome ville ouverte* de Rossellini. Le Disciple et le Maître[11].

Le style tardif… mais pourquoi…Braque, Britten et Rossellini ?

Ce fut la question qui me fut posée de manière réitérée. Passionné par les images et la musique, je me suis tourné vers des artistes dont je fus, un moment, contemporain et dont la disparition fut pour moi vécue comme un deuil. « Certaines œuvres de la fin, comme le rappela Gaëtan Picon, suggèrent un sentiment de naissance et la naissance est nudité, comme si la fin était l'éclosion de quelque chose qui n'a pas encore vu le temps » à l'image de cet *Homme Oiseau* de Robert Conte.

Braque fut un peintre génial et modeste qui a su résister à Picasso son contemporain et son ogre quand il venait lui rendre visite dans son atelier car son regard photographiait tout à la vitesse de l'éclair pour le réaliser ensuite au plus vite. Une salle du MOMA de New York est consacrée au Cubisme avec côte à côte les œuvres de l'un et de l'autre. Hallucinant ! Les rapports de Braque et de Picasso restèrent « cordiaux » mais les visites d'ateliers furent supprimées ! Les œuvres ultimes de Georges Braque seront à la fois un retour aux origines privilégiant la nature, la matière et les panoramas à perte de vue. Un format disproportionné façon cinémascope où la terre, la mer et le ciel se confondent, traversés par le vol d'oiseaux noirs entre les tâches blanches des nuages. Une ligne colorée incertaine joue la ligne d'horizon sur laquelle Braque appuie ses compositions panoramiques en deux bandes de peinture épaisse et croûteuse comme il a toujours aimé le faire avec une pâte comme labourée par le couteau auquel il était revenu tout en les entourant d'un cadre peint, à la recherche du réel de la réalité.

[11] Youtube. Roberto Rossellini. De nombreux extraits de ses films y sont programmés. Ils vous aideront à faire un choix dans tous les films de Rossellini proposés en DVD.

© aln.editions

Britten a su lui aussi résister. Il s'irritait quand on voulait trouver un fil conducteur à son œuvre. Il considérait cette recherche comme un viol de son imaginaire méthodiquement organisé autour d'une quête « visitée par la grâce, le lyrisme et l'émotion ». Entre Shakespeare et Purcell, entre mer et nuit déversant leurs sortilèges en des scènes éblouissantes d'émotion, l'opéra pour Britten était un lieu sublimé où les exclus, les parias, les gueux trouvaient la parole pour dire et sortir vainqueurs fussent-ils perdants, suicidés ou assassinés. Dans *Peter Grimes*, ce fut une chasse à l'homme au milieu d'un brouillard marin du Suffolk, zébré par les angoissants « Peter Grimes ! Peter Grimes » d'une foule déchaînée. Ce fut l'enfance réduite au silence de l'apprenti du même *Peter Grimes*. Ce fut l'enfance menacée et maltraitée de Miles dans *Turn of Screw.* Ce fut aussi la pureté souillée de *Billy Budd* qui, face aux sévices et insultes de John Claggart, le maître d'équipage, finit par le tuer d'un violent uppercut, en présence d'Edward Fairfax Vere, le capitaine du navire. Effondré par cette injustice et cette violence, Vere répète, hébété, à huit reprises « Ce n'est pas lui qui doit être jugé… C'est moi, moi, moi »... « C'est moi que le démon guette et c'est lui qui va être pendu ». Britten fut aussi objecteur de conscience et quitta l'Angleterre pour les Etats-Unis avant la seconde guerre mondiale. Considéré comme lâche, il revint après la guerre dans son pays pour aller donner des concerts dans l'Allemagne sinistrée avec les mêmes mots prononcés par Rossellini quand il tournait *Allemagne année zéro* à Berlin. Homosexuel, il vécut 31 ans avec le ténor Peter Pears dans une Angleterre encore très sourcilleuse. Oscar Wilde en avait attesté un demi-siècle plutôt !

Rossellini, lui, est né dans le cinéma construit par son père, cinéma où il fit aussi ses humanités ! A treize ans, il eut le droit de participer aux réunions dominicales organisées par son père. Réunions où l'on parlait de tout, de littérature, de peinture, de sculpture, de cinéma, de politique, de sport, de femmes, de la vie et de la mort avec une totale liberté. « Aucun sujet n'était tabou, aucune opinion n'était interdite. C'étaient des conversations enflammées qui allaient rarement au bout sans exploser en gigantesques disputes où tonnaient les voix romaines. Et moi, dès que j'ai eu treize ou quatorze ans, j'ai été admis dans ce cercle où j'avais le droit de dire n'importe quoi pour rivaliser d'intelligence avec les vieux. Ce genre d'escrime vous procure pour la vie entière une ferveur intellectuelle, une soif de savoir, un besoin de comprendre ». Et puis à seize ans, face à la liesse populaire fasciste, son père eu des paroles prophétiques : « Les enfants, souvenez-vous toujours que le noir cache très bien la saleté ». Puis ce fut le cinéma et la magie du cinéma. Ce furent alors la trilogie de la guerre puis celle des villes en ruine. Il y eut les années Bergman et enfin la fracture, *India,* la mort du cinéma et la naissance d'un nouveau langage cinématographique pour terminer par un aphorisme que son père aurait pu lui chuchoter :

Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave

© aln.editions