

## Dessa à l'écoute de la couleur

Au fil de l'histoire, et d'une manière générale, c'est la peinture qui a inspiré les musiciens. Les exemples sont bien connus : *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski qui a essayé d'exprimer musicalement l'impression ressentie à la vue des tableaux de son ami Victor Hartmann, les Poèmes symphoniques de Max Reger d'après Böcklin ou la Symphonie *Mathis der Maler* de Paul Hindemith réalisée à partir du célèbre retable d'Isenheim de Mathias Grünewald. De tous les éléments communs à l'art et à la musique, c'est la couleur qui fascine le plus. Scriabine s'est laissé séduire par la théorie alors en vogue des correspondances entre la musique et les couleurs. Dans *Prométhée* ou *Poème du feu*, il a tenté de mettre en pratique une synthèse des arts en adjoignant à sa partition musicale un « clavier de lumières », dont chaque touche allumait une lumière dont la couleur devait correspondre aux harmonies et aux timbres musicaux. A elle seule, l'aquarelle de Paul Klee, *Die Zwitschermaschine* (La machine à gazouiller – MOMA), a conduit plusieurs compositeurs à imaginer ce que pourrait être la musique pour elle et comment elle sonnerait. Le compositeur et chef d'orchestre de l'Ensemble intercontemporain, Matthias Pintscher, est obsédé par les arts graphiques. Son idéal serait de transposer dans un art du son un phénomène comme celui du dessin, et plus particulièrement celui de la calligraphie japonaise : des années de préparation et de concentration, puis l'action d'un seul geste iconique qui se produit en deux secondes et ne peut plus être modifié. Un geste inimaginable, une illusion pour celui qui compose.

Le processus inverse (l'action de la musique sur la peinture) est plus rare, mais il témoigne également des affinités par lesquelles l'art et la musique sont liés. Pour Klee, la peinture devient parfois la transcription graphique d'un rythme musical comme le révèle par exemple son tableau intitulé « Dans le style de Bach » (1919). Frantisek Kupka, marqué par Pacific 231 d'Arthur Honegger, a été fasciné par le jazz. Mondrian et Sonia Delaunay aussi. L'objectif de Kupka sera de conjuguer le mouvement et les formes de la musique dans ses toiles. D'autres peintres ont tenté ce genre de traduction plastique de la musique : Matisse, par exemple, a réalisé quelques dessins d'après le Scherzo de la 5<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven. En outre, il y a des parallèles symptomatiques qui apparaissent dans l'histoire de l'art : on ne peut dénier une profonde similitude dans la trajectoire de Stravinski et celle de Picasso, la communauté de démarche existant entre Schönberg et Kandinsky. Comme Scriabine pour la musique, Kandinsky associait aux couleurs des propriétés spirituelles. Il existe aussi des romanciers de la peinture, des écrivains qui ont peint (Friedrich Dürrenmatt, Henri Michaux qui disait qu'il écrivait « pour se parcourir »), des compositeurs qui ont une vocation pour le dessin ou la peinture (Felix Mendelssohn, Arnold Schönberg et plus près de nous Jean Apothéloz) et des peintres qui ont composé (Lyonel Feininger).

Qu'en est-il de la démarche de Dessa ? Elle est un peu différente en ce sens que son approche de l'œuvre musicale, comme on le verra par la suite, est liée au contexte qui a donné naissance à la musique. Dessa est née à Bulawayo au Zimbabwe. Son père, juif

hongrois, après des études de médecine à Padoue, fuit l'Italie en 1938 pour la Rhodésie du Sud, où il travaillera comme médecin dans les mines avant d'ouvrir à Bulawayo la première clinique multiraciale privée. Dessa fait ses études secondaires dans un système scolaire ségrégationniste, prend des leçons de musique et de ballet tout en faisant partie d'un mouvement sioniste. Concernée par les événements sociaux et politiques, elle renonce à poursuivre ses études en Afrique du Sud, émigre en Israël afin d'apprendre l'hébreu et suivre une formation d'ergothérapeute. Après son mariage, elle accompagne son mari à Paris où elle est tout autant requise par la sculpture, l'étude du français et la psychothérapie. En 1981, Dessa s'établit en Suisse avec ses deux enfants ; elle travaille comme ergothérapeute et prend des cours de dessin tout en peignant chez elle. Suite à son remariage, elle acquiert la nationalité suisse. Elle expose pour la première fois en 1987 et deux ans plus tard un coup de foudre pour la musique de Mahler lui donne envie de peindre *Le Chant de la terre*. Dès lors, chaque exposition va être consacrée à une suite de peintures inspirées d'une composition musicale : ce sera dans l'ordre la 2<sup>ème</sup> Symphonie de Leonard Bernstein *The Age of anxiety*, le Concerto pour orchestre de Béla Bartók, le Concerto pour cordes de Nino Rota, la 7<sup>ème</sup> Sonate pour piano de Viktor Uhlmann ainsi que des œuvres de Erich Wolfgang Korngold, Unsuk Chin, Detlef Glanert et enfin Benjamin Britten qui constitue avec Viktor Uhlmann le cadre de cette exposition. Et puis il y a cette forme de happening que Dessa réalise en collaboration avec des musiciens et qui donne naissance à des œuvres comme *Flying Colors* pour brass ensemble de Dominique Gessenay-Rappo.

Ce n'est pas un hasard si Dessa, dans cette exposition, a choisi de mettre en parallèle les tableaux qu'elle a réalisés à partir de la musique de Viktor Uhlmann et de Benjamin Britten. Bien que les deux compositeurs n'aient jamais eu la possibilité de se rencontrer, ils ont l'un et l'autre souffert. Rien de comparable certes dans leur parcours - tragique pour l'un, douloureux pour l'autre -, mais les événements qu'ils ont affrontés constituent dans les deux cas une atteinte à la dignité humaine.

Né en 1898 à la frontière entre la Pologne et la Tchécoslovaquie, Victor Uhlmann étudie le piano avec Eduard Steuermann et la composition avec Arnold Schönberg à Vienne. Après avoir fait ses débuts de chef d'orchestre au Deutsches Theater à Prague, il devient directeur musical du Schauspielhaus à Zurich de 1929 à 1931. Ce n'est pas seulement un pianiste et un compositeur de talent, mais également un journaliste musical. Déporté à Theresienstadt (Terezin) en 1942, il est chargé d'organiser la vie musicale du camp. Terezin a un statut très particulier dans l'échiquier nazi : l'art et la musique y sont encouragés, même exploités, car le camp sert de vitrine lors des opérations de propagande du régime. Parmi les prisonniers se trouvent de nombreux artistes qui poursuivent leur activité dans des conditions effroyables - Pavel Haas (1899-1944), Hans Krása (1899-1944), Gideon Klein (1919-1945) et le chef d'orchestre Karel Ancerl (1908-1973). Pendant ses deux années de détention, Uhlmann réussit à composer une vingtaine d'œuvres, notamment ses trois dernières sonates pour piano et l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* (L'Empereur d'Atlantide ou le refus de mourir), une allégorie dénonçant la guerre et la dictature [création à Amsterdam en 1975]. Lorsqu'il

apprend sa déportation à Auschwitz, il emballe d'abord ses partitions avec ses affaires. Et ce n'est qu'à la dernière minute qu'il confie sa musique à un prisonnier qui la préservera de la destruction.

A la même époque, Britten s'est exilé aux Etats-Unis. Son homosexualité et son attitude pacifiste (objecteur de conscience) font scandale dans le milieu bourgeois dont il est issu. Il déserte au moment où l'Angleterre allait au combat avec Churchill. De quoi en faire un hors-la-loi, un marginal, un outsider qui portera le poids de l'opprobre le front haut.

C'est un poème de George Crabbe, un chantre de la vie des paysans et pêcheurs anglais, intitulé *The Borough* (Le Bourg), qui l'incite à la composition de son opéra *Peter Grimes*, dont il confie l'écriture du livret à l'écrivain communiste Montagu Slater. Et dans une large mesure, Britten va s'identifier à son héros. Pour ses tableaux, Dessa s'inspire des quatre Interludes et de la Passacaille qui font partie de l'opéra ainsi que de notes manuscrites qu'elle a consultées dans la maison de Benjamin Britten à Aldeburgh, The Red House. C'est la raison pour laquelle on trouve des textes, mais aussi des signes musicaux dans ses peintures. Dessa n'est pas seulement fascinée par la musique, elle l'est aussi par l'écriture. Elle est pareille à une graphologue qui décrit les hiéroglyphes et les reproduit sur la toile : « I hear those voices that will not be drowned » (j'entends ces voix qui ne seront jamais noyées) qui évoquent la sensibilité d'un écorché-vif en quête de respectabilité ; « Clouds of human grief » (nuages de douleur humaine). En contrepoint la rumeur du bourg, l'obsession de l'argent : « They listen to money, only to money » (ils n'obéissent qu'à l'argent, seulement à l'argent). Dessa est aussi à l'aise pour peindre des éclats de coloration sur une toile de grande dimension que pour faire éclore des notes de musique avec quelques touches noires, parfois en relief. Dessa a également repris le titre des interludes que leur a donné Britten dans sa partition et des correspondances se dessinent : *Dawn, Sunday Morning, Moonlight, Storm*. *Dawn*, c'est l'aurore, les premiers rayons du soleil, les vagues qui touchent gentiment la rive, les oiseaux évoluant au-dessus de l'eau. *Storm*, l'orage, la tempête. Toute l'ambivalence de la mer, chère à Britten, trouve ici son expression : elle peut être calme, mais aussi sauvage et dangereuse comme la société monstrueuse à laquelle Grimes doit faire face. Comme Dessa aime l'eau, elle va charger sa palette d'une gamme de bleus, des chauds et des froids, des violacés et des turquoises, des sombres et des lumineux.

A la frontière de la tonalité, la dernière sonate de Uhlmann évoque Schönberg, sans lui ressembler. C'est une œuvre en cinq mouvements qui fait succéder au burlesque sarcastique d'un Alla Marcia un fantôme de Scherzo, assez étrange, et des Variations et fugue sur un chant traditionnel hébraïque qu'Uhlmann a peut-être entendu chanter dans le camp. La fugue est un appel à la lutte et à la rébellion ; elle tire son formidable élan combatif de toute une série de citations où on reconnaît, à part le chant sioniste, le credo artistique du compositeur symbolisé par les lettres B-A-C-H et un air populaire, datant de l'époque des guerres hussites, empreint d'audace, d'espoir et de foi. Bernard Wulff décrit cette sonate comme « l'émouvant document d'une volonté de survivre, d'une situation où la musique devient un facteur de la survie ». Une sorte de résistance spirituelle dans le cauchemar.

Dessa a découvert Viktor Uhlmann par hasard, en 1995, à la phonothèque de la BCU. Ses grands-parents ayant disparu à Auschwitz, elle est profondément touchée par cette musique qui acquiert alors une dimension supplémentaire et lui évoque des images violentes, des émotions intenses : « des forces qui se détachent et qui se heurtent, des étincelles et des éclairs, des longs mouvements, l'obscurité et la lumière, la gaieté et la tristesse ». Ces émotions, les peintures de Dessa nous les transmettent par le biais des couleurs, indéniablement, de leur intensité, de leur valeur, de la dynamique du contraste de la lumière. La lumière est un instrument de musique et lorsque le Tristan de Wagner s'exclame : « Wie, hör' ich das Licht ? » Comment, j'entends la lumière ?, Dessa lui répond : si les yeux peuvent entendre, alors tout devient autre.

Faut-il en déduire que Dessa fait apparaître sur la toile ce qu'elle entend et qu'elle rend visible le processus de perception aux yeux de celui qui regarde ? Ce qu'il faut comprendre va plus loin. C'est que Uhlmann et la peinture de Dessa vont se superposer. Pas trace de parallélisme pour autant. Il ne s'agit pas pour elle d'essayer de donner une figuration abstraite à une construction thématique musicale, mais de peindre (dépeindre) le ressenti. Elle écoute, elle s'imprègne. L'esthétique de l'inspiration débouche ainsi sur une sorte de mimétisme. Dessa compare le geste du pinceau à l'archet de la violoniste, elle voit une analogie entre la baguette du chef d'orchestre et le pinceau, l'un et l'autre donnant la couleur par le rythme de la main. Mais Dessa ne suscite pas le son. Si elle l'entend dans son relief physique, sa plasticité, son modelé, elle ne fait que le transposer avec des formes et des couleurs. Face à ce genre de peinture, le sentiment de la matière est tout autre, parce que l'émotion vient de l'intérieur, des profondeurs de l'âme. On est dans un symbole d'existence mais pas dans un descriptif de quelque chose.

La peinture de Dessa ne se livre pas facilement. Elle déroute à cause des jets de couleur, des déchirures et des fulgurances qui s'étalent sur la toile auxquelles l'œil doit s'adapter. Elle fabrique ce qu'on appelle en musique des contretemps, cela donne un contre-espace sur la toile. Elle court-circuite le narratif musical comme dans l'écriture automatique. C'est une peinture en va-et-vient. Elle ne sait pas ce qu'elle va faire, alors que le compositeur le sait, il sait comment y arriver. Le peintre, ce n'est pas du tout cela. Il ne sait pas ce qu'il va faire ni ce qui va se faire. Il attend l'inattendu. Il regarde ce qui se passe. Soudain, quelque chose apparaît, qui est d'autant plus significatif qu'on ne s'y attend pas. A un moment donné, il y a quelque chose qui s'est passé. Ce moment initiatique, Dessa l'a vécu très souvent. Là est la vraie patrie de cette artiste aux racines multiples qui communique avec la musique de l'intérieur, dans le besoin d'être soi-même tout en écoutant un autre.

Jean-François Monnard  
25 avril 2015

Convergence  
communion

Il ne s'agit pourtant pas d'une improvisation pure sans intention de résultat. La tâche matérielle oblige au contraire

C'est dans le besoin d'être soi-même tout en écoutant un autre que Dessa a choisi sa mission. Ce qui marque surtout, c'est le sentiment d'immédiateté que procure sa peinture. Elle a choisi l'épreuve d'être soi-même tout en écoutant un autre, puis être soi-même parce qu'on est un autre