

L'épopée de **Zad Moultaka**

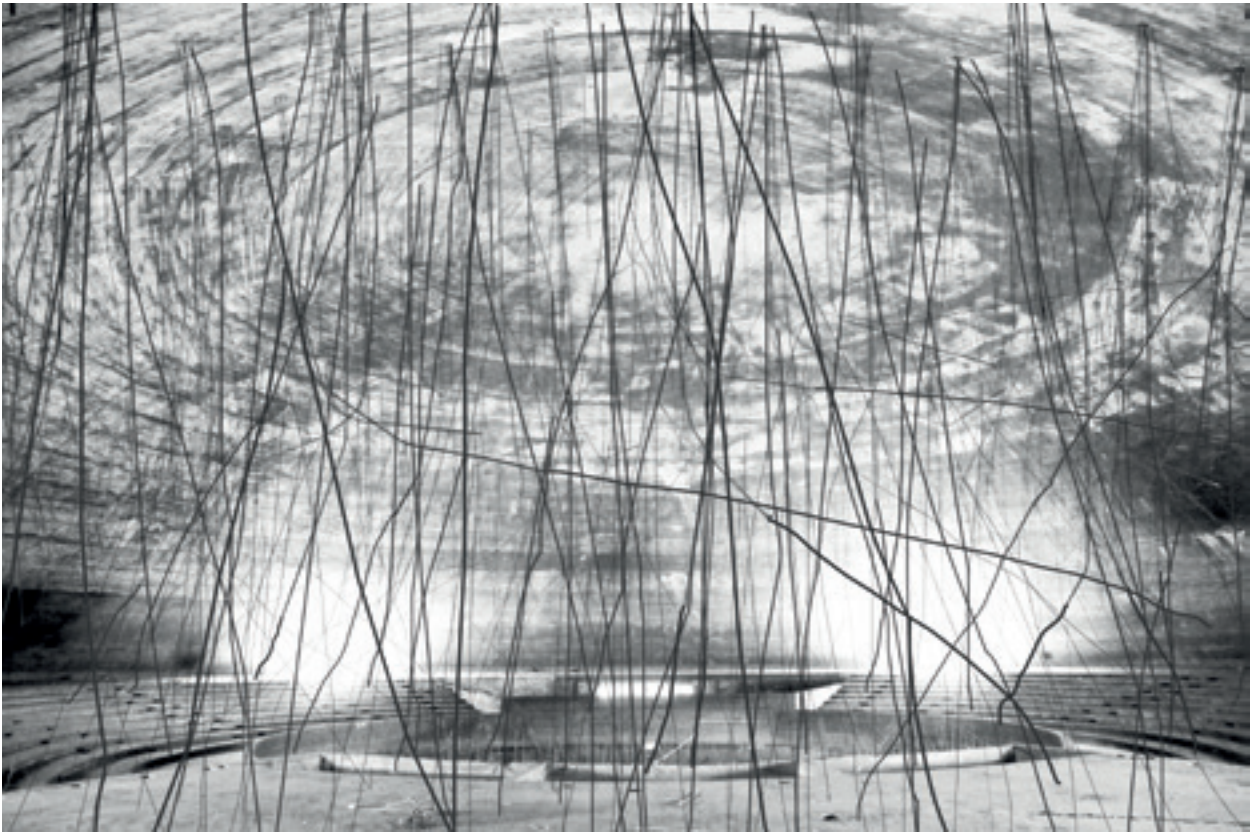


Frappant le spectateur d'une stupeur primitive proche de l'abandon de l'esprit à la chair, les rituels de mort et de résurrection de Zad Moultaka chantent l'avenir incertain de l'homme, réveillant notre inconscient perdu dans les replis d'un oubli millénaire. Après la reprise de *Šamaš* à Helsinki et les créations de *Don't fall* à Tripoli, de *Premières Nuits du temps* à Nuit Blanche ou de *Gilgamesh* à Metz et Athènes, le moteur archaïque se métamorphose en électronique du futur. Ainsi parlait Zad Moultaka.

■ PAR EMMANUEL DAYDÉ



Vue de *Šamaš – Soleil Noir Soleil*, Suomenlinna, Helsinki, 2018.



Simulation pour *Don't fall – because whoever fell will fall for good*, installation immersive pour *Cycles of Collapsing Progress*, Rashid Karami International Fair, Tripoli (Liban), 2018.

Comme Gilgamesh, le héros mésopotamien de la première épopée jamais écrite, Zad Moulataka pourrait être l'homme qui ne veut pas mourir. À l'instar du légendaire roi d'Uruk parti « explorer l'univers entier en quête de la vue sans fin » pour trouver l'immortalité après le décès brutal de son ami et son double Enkidu, les créations de ce demiurge franco-libanais, qui voit des sons et entend des images, refusent le scandale de la mort. Ayant dû fuir la guerre civile, Moulataka n'a jamais oublié les cieux qui s'ouvraient sur des pluies d'obus, dans un Liban multiconfessionnel livré à la rage du frère contre le frère. Lorsqu'il débarque à Paris à l'âge de 17 ans, le jeune Zad pourrait ressembler à l'Enkidu animal et chevelu de *L'Épopée*. « Non, je ne t'en raconterai rien ! Je ne t'en raconterai rien ! dit le fantôme d'Enkidu mort à Gilgamesh. Car si je te racontais les usages de l'Enfer, tu t'écroulerais en larmes. » Tel Enkidu, bête sauvage venue à la civilisation après avoir déserté la steppe pour la ville, le jeune homme a néanmoins fini par céder aux « souvenirs lancinants de métaux explosés au bord des trottoirs après une nuit de bombardements ». L'interminable guerre de Syrie ayant pris la suite de la longue guerre du Liban,

l'artiste s'est servi de sa haine de la mort pour élaborer, lors de la dernière Biennale de Venise, un pavillon de Justice dédié au dieu du carnage. Reprenant ce monument plastique et musical élevé pour Šamaš, dieu du soleil et de l'[(in)justice des Babyloniens, en Finlande à Suomenlinna, une forteresse militaire répartie sur six îles en rade d'Helsinki, l'artiste fait chanter tout au nord de l'Europe la violence millénaire des enfants d'Abraham, qui ne semble avoir ni fin ni frontière. Šamaš érige sa toute-puissance dans l'obscurité d'un bastion défensif, au bout d'une allée triomphale de haut-parleurs psalmodiant des litanies enivrantes et chuchotant des lamentations brisées dans une langue inventée, devant le sombre moteur d'un bombardier des années 1950, dressé telle une stèle et adossé à l'étréscillant mur d'or de 150 000 pièces de monnaie – évocation de la puissance du Veau d'Or. Le dieu caché surgit à la manière du code d'Hammourabi, cette haute pierre noire conservée au Louvre, gravée il y a près de 4 000 ans et aujourd'hui considérée comme la première table de lois, en tremblant devant le mirage des torpilles phalliques, des compresseurs, des soufflantes et des chambres de combustion d'un Rolls-Royce Avon Mk209.

Tripoli, cosa mentale du Proche-Orient

Préférant « la discipline constructive » à la traditionnelle juxtaposition de pavillons indépendants, l'architecte de Brasilia, débarqué au Liban en 1962, imagine construire face à la mer une immense couverture en forme de boomerang, de 750 m de long et de 70 m de large, pour installer les espaces d'exposition des différents pays. En contrepoint, Niemeyer dessine des architectures ouvertes, reliées par des jardins et posées sur des plans d'eau, tels le Pavillon du Liban, le Théâtre expérimental, l'Amphithéâtre en plein air et l'héliport. Lorsqu'éclate la guerre civile en 1975, les bâtiments de la Foire, presque achevés, sont occupés par les différentes milices qui contrôlent la ville, avant de servir d'entrepôt de munitions pour l'armée syrienne. Alors que le site a été nettoyé dans les années 1990 et que la structure des édifices de béton est restée pratiquement intacte, l'exposition *Cycles of Collapsing Progress* ambitionne de lancer une réflexion nouvelle sur la notion de cycles de destruction et de reconstruction, telles qu'en ont connu – et qu'en connaissent encore – l'histoire et la nature. Alors que notre compréhension contemporaine du temps apparaît linéaire, les sociétés anciennes – notamment précolombiennes – concevaient le temps comme une suite de morts et de renaissances. Invitant onze artistes du Liban et du Mexique, en hommage au génie latino de l'architecte brésilien, l'exposition de Tripoli marie ainsi les déconstructions ironiques d'objets de consommation suspendus dans les airs par le Mexicain Damian Ortega aux carottages archéologiques de

mémoire, extraits des sols d'Athènes, Beyrouth ou Paris et placés dans des tubes de verre attachés au plafond, par le duo libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. « On veut rendre visible ce que l'on ne peut plus voir, rendre sensible ce que l'on ne peut plus percevoir », explique Hadjithomas. « Je recherche le sas, lui répond Ortega, l'instant où l'objet devient image au travers du filtre de l'œil, avant d'intégrer l'espace subjectif de l'esprit et de transformer la réalité en souvenir, idée ou image mentale. » Léonard de Vinci l'avait annoncé : « *La pittura e cosa mentale*. » En échappant aux courbes du temps pour se faire *cosa mentale*, les vestiges du rêve utopique blessé mais toujours debout de Niemeyer rendent notre futur possible. ■ ED



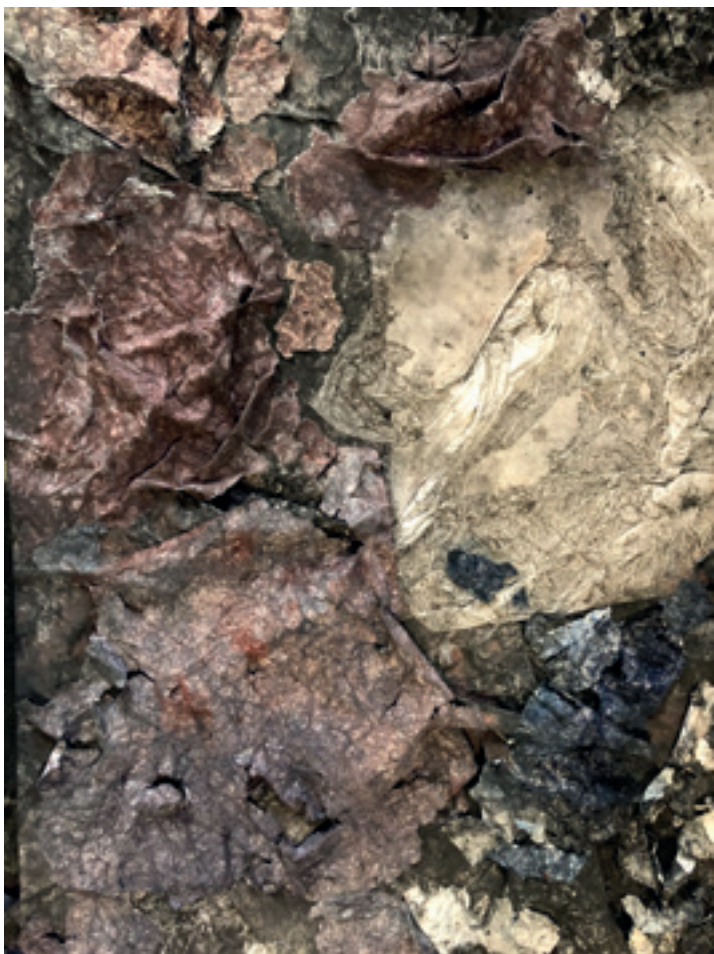
Le dôme du Théâtre expérimental d'Oscar Niemeyer, Foire internationale Rashid Karami, Tripoli.

***Cycles of Collapsing Progress*. Rashid Karami International Fair, Tripoli. Du 22 septembre au 23 octobre 2018**
Commissariat : Karina El Helou (STUDIOCUR/ART), en collaboration avec Anissa Touati

Au terme de la millénaire *Lamentation d'Ur* qui clôt ce rituel solaire et sacrificiel, une voix d'enfant s'élève du réacteur pour murmurer : « Puisse ce désastre être entièrement anéanti ! Comme la grande grille de la nuit, puisse la porte être refermée sur lui ! » Cette apocalyptique grande grille de la nuit, Moultaqa la restitue dans une nouvelle installation plastique et sonore, commandée par le BeMA de Beyrouth, pour l'incroyable exposition imaginée dans les ruines de la Foire internationale construite par

Niemeyer à Tripoli, la capitale du Liban-nord (où afflue à ce jour une grande partie du million de réfugiés syriens). Investissant le dôme du Théâtre expérimental sonore, Zad Moultaqa en prolonge jusqu'au sol les fers à béton qui explosent sa coupole en une étouffante forêt de tiges et de lianes. Grille de la nuit autant qu'araignée vivante, ces lignes sans fuite emprisonnent le visiteur sous une voûte céleste qui s'effondre. Reprenant la légende des soleils aztèques, qui prophétisait la réanimation de

la Terre et la création d'un ultime Soleil après la chute du ciel et la mort du quatrième Soleil, l'artiste poursuit dans cette toile arachnéenne le cycle infini de naissance et de mort des civilisations. En contrepoint de son labyrinthe de fer, Moultaqa fait résonner les coups de canon qu'on entend sur la banquise, quand la glace craque et se brise au moment de la fonte, en ralentissant les battements de son cœur. Dans l'ancienne Mésopotamie, une cohorte de démons invisibles semait de la même façon la mort et la douleur en sifflant dans les courants d'air. Poison des dieux, le son grave et profond provoqué par le passage du vent dans le briquetage des maisons devenait la lamentation psalmodiée par les pleureuses qui voulaient apaiser la fureur divine. « Si dans la maison d'un homme, des démons crient sans cesse – la main de Šamaš (est sur eux) –, cette maison craint la maladie », est-il écrit dans les tablettes du *Šumma Alu*. Protocole compassionnel pour une architecture, *Don't fall* fonctionne à la façon d'un exorcisme pour les temps à venir.



Tout à sa réactivation du mythe de la caverne, et voulant agir sur la matière comme le ferait la nature dans l'Apocalypse (au sens de « révélation »), Moultaqa réalise en septembre pour Beirut Art Fair une immense fresque en papiers déchirés, ravinant le papier comme l'eau le rocher, éclatant des états de choc à la surface de terres brûlées, créant une géographie pariétale de lourdes feuilles chtoniennes, impossibles à saisir dans leur entier. Obnubilé par le secret des artistes du Paléolithique, il conçoit aussi pour le Planétarium du Palais de la Découverte, à l'occasion de Nuit Blanche à Paris, deux modules astraux qui reconstituent deux ciels étoilés immémoriaux. Remontant aux origines de Sapiens, le premier module évoque la Première Nuit du Temps humain il y a 300 000 ans, quand l'homme regardait le ciel avec frayeur sans le comprendre. Ouvrant l'espace d'une grotte préhistorique, ce chant primordial, qui emprunte au clapotis de l'eau comme au bruissement du vent ou aux feulements d'animaux, lance son appel interstellaire vers l'espace où nul ne nous entend crier. Partant de l'astronomie des Sumériens, qui observaient les planètes à l'œil nu il y a 3 000 ans afin de prédire l'avenir, le second rituel nocturne pourrait avoir été composé lors de la Première Nuit de l'Histoire des hommes, sous le ciel d'Ur ou d'Uruk. Les premières étoiles et constellations identifiées au 3^e millénaire avant J.-C. composaient déjà une cartographie céleste qui annonçait le zodiaque des Signes. Se fondant notamment sur la position apparente de Vénus et de Mars dans le ciel, planètes associées respectivement à Ishtar, déesse de l'amour et de la guerre, et à Nergal, dieu de la guerre et des enfers, les astronomes sumériens inventent les constellations les plus anciennes, comme le lion, le taureau, le scorpion et le capricorne. Ce chant « matri-ciel » aux confins de notre humanité déploie ses résonances cosmiques en projetant sur le ciel les ombres animales du Zodiaque, qu'animent les chanteurs chamaniques de Musicatreize.

Frappé par l'économie et l'efficacité qui sous-tendent le déploiement des écrits anciens, tout comme par leur énergie qui nous plonge de manière directe dans les profondeurs abyssales de notre conscience, Zad Moultaqa a voulu remonter le temps jusqu'à la rédaction de *L'Épopée de Gilgamesh*, avec laquelle naît notre littérature. Le goût pour les langues mortes (qui sont aussi la langue des morts)

Apocalypse (détail).
2018, pigments et liants acryliques, papiers, 230 x 600 cm.
Courtesy de l'artiste et galerie Janine Rubeiz.

et le primitivisme mathématique de Iannis Xenakis – ses *Nuits* se crient sur des phonèmes incompréhensibles, censés être « sumériens, assyriens et achéens » – fascinent le compositeur, qui aime, comme le Grec, à s’inspirer de textes archaïques remontant à la nuit des temps. Pour son opéra instrumental, électronique et vidéographique *Gilgamesh Épopée*, qui sera créé à l’Arsenal de Metz en novembre (avant d’être repris à Athènes en 2019), il a rassemblé des joueurs d’instruments méditerranéens – comme la lyra crétoise, le ney turc ou la viole de gambe espagnole –, qui projettent leurs ombres derrière un impressionnant dispositif vidéo d’aspect ninivite. Centrés autour du refus de la mort d’Enkidu, qui apparaît comme un leitmotiv insupportable, les mots de *L’Épopée* – tels que rassemblés en douze tablettes par le scribe Sîn-leqi-unninni, l’Homère sumérien – se cognent à un mur d’images et de lamentations, tracés dans l’argile de la terre sumérienne ou écrits en blanc sur un écran noir. Brisant cette uniformité liturgique du multi-écrans, des éclats de visions de désert ou de déluge, mystérieusement filmés non pas dans la sauvagerie de sites inviolés mais dans l’espace mental de la propre chambre de l’artiste, interrompent et émiettent le cours du récit. Retrouvées à Ninive dans la bibliothèque d’Assurbanipal – plus connu sous le nom de Sardanapale –, les tablettes du *Gilgamesh* comme celles d’autres textes divinatoires étaient censées protéger le roi assyrien des forces surnaturelles. Pour Zad Moutaka, « questionner l’imaginaire plastique et musical d’un temps reculé, c’est relier le destin de l’homme à quelque chose qui va au-delà des apparences. Loin d’une quelconque reconstruction historique, il s’agit de chercher en soi des débris d’un archaïsme salutaire, permettant de se recentrer sur une intériorité, violentée par



Simulation pour *Gilgamesh Épopée*, opéra pour 8 instrumentistes et vidéo, création par l’ensemble Mezwej, 2018.

un trop-plein de l’apparent.» Le compositeur canadien Claude Vivier, « *lonely child* » assassiné en 1983 et auquel le Festival d’Automne rend cette année un vibrant hommage, avait adopté un point de vue sensiblement égal : « Dans la musique, disait-il, passé et avenir sont équivalents, et seule la mélancolie peut nous relier à l’un et à l’autre. » La troublante et sensuelle mélancolie de Zad Moutaka nous relie à la terre.

Zad Moutaka en quelques dates

Né en 1967 à Wadi Chahrour (Liban).

Vit et travaille à Paris et au Liban.

À voir

Šamaš. Opéra-rituel, Suomenlinna, Helsinki (Finlande). Du 13 août au 7 octobre 2018

Apocalypse (Terra Incognita). Peinture pour Beirut Art Fair, Seaside Arena, Beyrouth (Liban). Du 20 au 23 septembre 2018

Premières Nuits du Temps. Performance visuelle et musicale, Palais de la Découverte, dans le cadre de Nuit Blanche à Paris. Le 6 octobre 2018

Don’t fall – because whoever fell will fall for good. Installation immersive pour *Cycles of Collapsing Progress*, Rashid Karami International Fair, Tripoli (Liban). Jusqu’au 23 octobre 2018

Gilgamesh Épopée. Opéra pour 8 instrumentistes et vidéo, création par l’ensemble Mezwej, Arsenal de Metz. Le 30 novembre 2018 / Reprise à Nantes le 6 avril, à Vitry-sur-Seine le 8 avril et à Athènes les 19 et 20 avril 2019