

JOSEPH TARRAB

Jamil MOLAEB

XYLOGRAPHIES
WOODCUTS

1980-2014



Galerie Janine Rubeiz

Les éditions
L'Orient
LE JOUR

Une vie digne d'être vécue

Dès le début, Jamil Molaeb, les pieds bien enracinés dans le sol de son village natal Baysour, petite bourgade paysanne non loin d'Aley, fait montre d'une ampleur et d'une profondeur de vision plutôt rares chez les peintres vernaculaires. Son ambition évidente, à partir d'un point d'appui si particulariste, est d'universellement embrasser, d'un regard à la fois empathique et critique, tous les domaines de la nature et de la culture : le vide et le plein, dont il jouera à merveille dans ses gravures sur bois en taille d'épargne (en relief) à partir de 1980, le cosmos et la pierre, le jour et la nuit, la montagne et la mer, la vie rurale et la vie urbaine, la guerre et la paix, le privé et le public, l'histoire et l'actualité, la sagesse et la folie, la tradition et la modernité, le voile et la nudité, le mythe et la réalité. Et, cela va de soi, les hommes, les femmes, les enfants, les animaux et les plantes.

La liste pourrait s'allonger, mais la démarche est claire : il s'agit de conjuguer les contraires et les complémentaires dans un continuum d'images où le temps devient espace et l'espace temps, le lointain proche et le proche lointain par juxtaposition et superposition de signes, de figures et d'images dont la simultanéité et la succession sur un même support bidimensionnel (feuille de papier, toile, ou, en l'occurrence, planche de bois gravé) simulent à la fois la concordance et le décalage d'actions diverses de multiples personnages dans une composition dont l'hétérogénéité même finit par engendrer un sentiment d'unité et d'harmonie.

Deux images voisines peuvent signifier deux moments différents dans la scansion d'une même journée. Molaeb ne livre pas des instantanés mais, dans une apparente promiscuité, un récit sur plusieurs plans qu'il s'agit de reconstituer. Il peut même s'agir d'un récit de type cinématographique, telles ces colonnes de vignettes superposées où une voiture entre dans le premier cadre en gros plan pour obliquement s'éloigner jusqu'à sortir complètement du dernier cadre. Les planches à colonnes (de trois à neuf) peuvent être ainsi comparées à des rubans de films en celluloid avec leurs défilés d'images répétitives.

Le découpage de la planche en colonnes ou en rangées permet aussi à Molaeb de combiner des séries d'images qui ne semblent évoquées que par associations libres ou, sans associations du tout, par souveraine décision : autos, serpents, ânes, têtes de face ou de profil, revolvers, salamandres, coqs, moutons, écritures, oiseaux, nus, enfants, maternités, chars, et ainsi de suite. Bien que ces effigies soient en elles-mêmes parfaitement signifiantes dans le contexte global de l'œuvre, elles semblent parfois énigmatiquement hétéroclites, comme si Molaeb, au lieu d'expliquer sa pensée, la condensait en rébus.

Les xylographies de Molaeb sont d'un véritable ethnographe autochtone qui, loin d'adopter le « regard éloigné » et sec d'un ethnographe étranger, se penche avec une évidente tendresse et une active sympathie sur son univers familial menacé par la guerre, la globalisation galopante, la mécanisation, l'informatisation et la spéculation immobilière et financière, pour en perpétuer le souvenir à travers une approche graphique empreinte de hiératisme et parfois de solennité qui ennoblit et idéalise les moindres aspects de la vie paysanne, malgré l'apparent désordre d'une sorte de collage de scènes vues et remémorées.

Une vie où les hommes, les femmes et les enfants sont perpétuellement accompagnés, aidés, guettés par les animaux familiers et sauvages dont le comportement évoque souvent allégoriquement la guerre et ses séquelles qui battent leur plein au moment où la plupart des planches sont gravées et tirées à deux ou trois exemplaires uniquement par l'artiste lui-même entre 1980 et 1984.



«La guerre de la Montagne» oblige ce fils du pays druze à se replier avec sa famille sur la plaine de la Bekaa où, désœuvré, il s'attelle à la création de la plupart des planches sur des matrices de bois de fortune, billes de pin, battants de portes et autres bois de récupération qu'il lui faut apprêter et graver à l'aide d'outils improvisés, ciseau, couteau, gouge, tournevis, et tout ce qui sert à tailler et entailler. Ne disposant pas d'une presse, même bricolée, il s'astreint à enduire, non pas d'encre mais de peinture à l'huile noire, des pans réduits de la surface de ces gravures de grand format (50x70 cm, parfois plus), de poser dessus une feuille suffisamment épaisse et de la presser de toutes ses forces avec un rouleau de cinq centimètres de longueur. Un rouleau plus grand exigerait une pression dépassant ses capacités physiques.

Imprimer une épreuve prend plusieurs séances exténuantes puisqu'il faut, en outre, assurer la continuité de l'impression et l'uniformité de l'imprégnation, ce qui n'est guère aisé avec cette démarche de tortue. D'où le tirage d'exemplaires réduits, des épreuves d'artiste en quelque sorte. Les planches polychromes datées de 1991, 1993 et 2013 sont des reprises des planches des années 80, à de rares exceptions près. Elles sont tirées selon le même procédé, chaque couleur à l'huile étant étalée sur une petite portion de la gravure en relief, parfois à plusieurs reprises

pour assurer la saturation désirée, travail encore plus pénible et plus délicat que celui du noir et blanc. Ces épreuves, à l'instar des gravures elles-mêmes, sont donc une production hautement insolite, hors normes dans le monde de la xylographie où l'on utilise des matrices de bois idoines et des presses professionnelles.

Lorsque la gravure est réalisée sur un support de grand format, tel un battant de porte, Molaeb divise le plan en plusieurs registres à thèmes apparentés ou dissemblables, de manière à pouvoir tirer une planche par registre. Un battant polychrome est spectaculaire, mais il est impossible

d'en tirer une planche unique ; même les presses n'en sont pas capables. En somme, chaque épreuve tirée est un exploit quasi sportif, et son appréciation doit tenir compte de ce facteur.

La gravure se fait nécessairement, pour ces grandes surfaces, dans le sens du fil du bois (bois de fil). Les petites dimensions se gravent bois debout, perpendiculairement au fil, ce qui est beaucoup plus aisé et permet d'obtenir des effets plus fins. La xylographie, par la nature de son support, par ses instruments, par la procédure d'évidage sur bois de fil, convient parfaitement au caractère rustique du monde de Molaeb. Elle exige une gestuelle saccadée, des attaques heurtées, un dessin synthétique angulaire, concis, d'une simplicité presque maladroite, d'autant plus puissant qu'il est plus sommaire. Seul, il permet l'effet d'hiératisme recherché.

Ce style était d'ailleurs plus proche de son cœur que le graphisme fluide qu'il maîtrise également : dès 1976, il avait publié un cahier de dessins sur la guerre dite de « deux ans » utilisant cette même approche primitiviste de la ligne, sans doute en raison de la sauvagerie des affrontements, des enlèvements, des liquidations, des massacres et des destructions.

Graver est pour Molaeb une sorte de défoulement, de rage extériorisée, de dépense d'énergie physique et créative. Il travaille souvent en improvisant, un peu comme dans le rêve une image en appelle une autre dans une apparence de désordre et d'arbitraire ressortissant aux mécanismes de déplacement et de condensation, et dont la cohérence sous-jacente n'émerge que lors de l'interprétation.

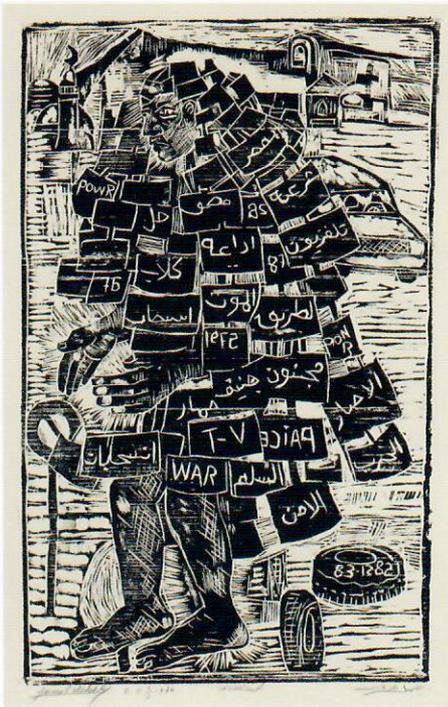
Chaque planche est donc comme la projection d'images mentales, d'observations très précises de la vie paysanne, domestique et champêtre, images qui, pour Molaeb, définissent son identité et sa nature profondes : c'est un rural druze profondément attaché à sa maison familiale, son village, les paysages, les hommes, les femmes, les enfants, les plantes, les animaux, surtout les oiseaux, rapaces y compris, les pratiques telles que les épouvantails dans les champs hantés par des volatiles effrontés, la prise des oiseaux à la glu, belle métaphore des Libanais englués dans la guerre, les empilements de pierres marquant une limite ou commémorant un événement, qui sont peut-être à l'origine des empilements de vignettes dans les planches de trois à neuf colonnes.

Ce regard inquisiteur, à la fois au ras du sol et à hauteur de ciel, n'empêche pas Molaeb de s'identifier à l'histoire druze générale, telle la planche « *Sultan el Attrache* » avec ses onze cases irrégulières composant comme un collage autour du portrait du héros en gros plan et allant jusqu'au plan panoramique en passant par des plans intermédiaires pleins de personnages, de chevaux, d'oiseaux, de motifs multiples qui composent un récit épique non linéaire, complexe comme le sont la plupart des compositions de l'artiste.



Sultan El Attrash

Après les premières planches de 1981 peuplées de femmes nues, partiellement drapées ou pas, dans l'intimité du foyer, les suivantes, à partir de 1982, semblent d'emblée, sciemment ou pas, pointer la situation libanaise où le plus fort impose sa loi, transformant la vie en une perpétuelle rapine: les oiseaux affolés collés à l'arbre où ils seront cueillis comme des fruits mûrs, l'aigle serrant dans son bec un petit oiseau, le renard dévorant une poule, les buissons de figuiers de Barbarie, le bouquet de ronces, les moulinets, le combat de coqs entourés d'une constellation d'yeux écarquillés dans le noir, le combat nocturne de deux hommes qui évoque étrangement le combat de Jacob et de l'ange, avec des animaux symboliques autour, bœuf, âne, hibou, chien, rapaces en attente, sur fond de ville sous la lune et les étoiles. Comme si Molaeb avait horreur du vide (pourtant c'est le vide qui, au cœur de la gravure, produit les blancs et donc la lisibilité même de l'œuvre), il n'y a guère un centimètre carré qui soit dépourvu d'un motif quelconque, comme dans la plupart des planches.



Lebanon's Job

D'autres gravures sont plus explicites, tel cet homme qui avance péniblement grevé d'une multitude de mots (et de maux) qui décrivent la situation de 1976 et qui sont encore d'une brûlante actualité en 2013. Et, d'une manière plus directement visuelle, les planches de files de voitures aux barrages, les autos détruites, les tanks, les hélicoptères, les réfugiés désemparés, perdus sans ressources dans la grande ville, et d'autres encore.

Pour rafraîchir son regard, Molaeb n'oublie jamais d'observer la nature, du soleil aux scarabées, de la lune aux fleurs. Ses scènes pacifiques préférées restent les scènes villageoises, à l'intérieur et à l'extérieur des maisons, comme s'il tenait, devant la possibilité d'une disparition de ce patrimoine, à réactiver jusqu'aux souvenirs les plus ténus des choses vues et entendues pour sauver ce qui peut encore l'être. C'est bien, dans tous ses aspects, une entreprise de préservation de la mémoire rurale dans un contexte spécifiquement druze, mais qui le dépasse vers l'universel par son humanisme et sa bienveillance, dans une approche qui en fait un hommage élogique à un mode de vie où les hommes et les animaux entretiennent, dans un cadre naturel qui participe activement à leurs échanges, des rapports mutuels de confiance et de méfiance, d'hostilité et d'amitié, d'antagonisme et de complémentarité dans la grande roue de l'existence universelle, de la vie et de la mort.

Le lien de l'homme avec la nature et les autres créatures se perd de plus en plus, malgré les campagnes désespérées des défenseurs de l'environnement et de ses écosystèmes pour assurer, si jamais il peut l'être d'une manière volontariste et artificielle, un équilibre qui était spontanément engendré dans les villages et les campagnes du Liban (et du reste du monde) immortalisés par les écrivains ruraux, les géographes et les peintres paysagistes. Molaeb est le chantre d'une sorte de paradis perdu, et il le fait dans un style et des procédés de composition bidimensionnelle qui évoquent les sources les plus anciennes de l'art du Proche-Orient ancien, loin des préceptes académiques.

À l'instar de ce paysan qui offre ou achète un bouquet de fleurs à un enfant qui en tient un autre sur une route de la Békaa, Molaeb propose un bouquet d'œuvres empreintes de la nostalgie et de l'espoir d'une vie conviviale apaisée, d'une vie vivable, en dépit de l'air belliqueux du temps. Pure utopie, idéalisation d'un état présumé n'ayant jamais existé ? Peut-être.

En attendant, il prodigue un enseignement immémorial de la sagesse des nations : s'abstenir de voir, d'entendre et de parler. S'il l'avait suivi, il n'aurait ni dessiné, ni gravé, ni sculpté, ni peint. Les préceptes sont faits pour être transgressés. La liberté et la créativité sont à ce prix.

Joseph Tarrab



Celebrations, woodcut and print, 2013. 33 x 90 cm