Yekhan Pınarlıgil à propos de l'exposition « Une génération hors d'elle » aux Beaux-Arts de Paris et du programme de mondialisation du Centre Pompidou

Entretien avec Deniz Erbas

Deniz Erbas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/268>

DOI : 10.4000/marges.268

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2013

Pagination : 114-119

ISBN : 978-2-84292-366-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Deniz Erbas, « Yekhan Pınarlıgil à propos de l'exposition « Une génération hors d'elle » aux Beaux-Arts de Paris et du programme de mondialisation du Centre Pompidou », *Marges* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/268> ; DOI : 10.4000/marges.268

Yekhan Pınarlıgil à propos de l'exposition « Une génération hors d'elle » aux Beaux-Arts de Paris et du programme de mondialisation du Centre Pompidou

Entretien avec Deniz Erbas

Le 12 février 2012 à Paris

Deniz Erbas : *On va commencer par le cadre institutionnel, c'est-à-dire cette coopération entre les Beaux-Arts, la Saison de la Turquie (organisée par l'IKSV : la Fondation d'art et de culture d'Istanbul est une fondation qui organise les festivals d'Istanbul depuis 1975, la biennale d'Istanbul depuis 1987 et la biennale de design d'Istanbul depuis 2012).*

Yekhan Pınarlıgil : Les Beaux-Arts avaient déposé un projet auprès du commissariat de la Saison de la Turquie en France. Ils avaient déjà commencé à faire des recherches par

le biais d'un de leurs responsables. Celui-ci avait déjà fait quelques allers-retours entre la Turquie et la France, mais il avait du mal à intégrer la scène artistique de la Turquie. Ce n'est pas très évident et en plus il se plaignait à chaque fois qu'il allait en Turquie, d'être pris en charge par l'IKSV et qu'il ne pouvait pas déborder de ce cadre. Il ne voulait pas entièrement assumer le commissariat et il avait raison. Par la suite, il avait voulu travailler avec quelqu'un de renommé, une personnalité de Turquie, soit dans la littérature, soit dans la culture. Il était à la recherche d'une personnalité qui pourrait soutenir la

communication. Mais cette formule n'a pas marché. On devait prendre une décision dans le peu de temps qui restait : annuler le projet ou trouver un commissaire qui connaîtrait le contexte. Le directeur des Beaux-Arts, Henry-Claude Cousseau, est ami avec Christine Van Assche avec qui j'avais préparé un autre projet pour la Saison de la Turquie et avec qui j'avais déjà travaillé au Centre Pompidou pour la présentation de la scène artistique de Turquie. Par hasard, elle a découvert qu'il cherchait un commissaire. Elle a proposé mon nom et fait le lien. Après une série de réunions on s'est bien entendu.

DE : *Quelle était la réaction des Beaux-Arts à ta proposition et celle de la Saison de la Turquie face à ce changement de contexte ?*

YP : Les Beaux-Arts étaient ravis de travailler avec moi. Dès le départ on s'est très bien entendu ; ils ont compris et partagé mes ambitions et intentions. Alors que l'organisateur turc de la Saison de la Turquie, c'est-à-dire l'IKSV, était plutôt resté sur l'idée de travailler avec une personnalité. Du coup il était réticent jusqu'au dernier moment.

DE : *Je pose cette question surtout pour connaître leur réaction au contenu que tu as proposé ?*

YP : Il y a deux choses. La première c'est qu'ils me considéraient comme un commissaire d'art vidéo, donc a priori incapable d'assurer le commissariat d'une exposition pluridisciplinaire. La deuxième, et c'est mon opinion, ils ont bien vu que ce que je proposais était anti-mécanisme de contrôle, anti-normalisation, anti-représentation nationale. Je ne voulais pas à tout prix détruire la représentation de la Turquie, mais ma conception de l'art repose sur une capacité supposée de l'art qui élargirait le cadre vital des individus au sein même de la société. La société contrôle, nor-

malise les individus pour le bon fonctionnement de la société, et l'art est la seule chose qui puisse élargir ce cadre. En Turquie, les mécanismes de normalisation et de contrôle sont très puissants. C'est une bonne occasion pour montrer et tester cette capacité de l'art à créer de nouveaux espaces publics.

DE : *Dans ton texte du catalogue, tu commences par poser des questions primordiales sur la représentation nationale dans l'art contemporain. Tu critiques cette approche et tu proposes une autre démarche pour présenter, comprendre la production artistique de Turquie. Je suppose que toutes ces expositions à l'extérieur de la Turquie sont une sorte de réponse à cette question de la représentation nationale. Alors quelle était ta réponse ?*

YP : Il est clair que la saison de Turquie était faite pour représenter la Turquie d'une manière positive. La valeur absolue de la saison était plutôt positive puisqu'il s'agissait de faire la promotion de la Turquie en France à des fins économiques ou touristiques, ce qui est en soi un mécanisme de contrôle. La Saison de la Turquie a été contrôlée bien évidemment. Les autres grandes expositions d'art contemporain de la saison, par exemple celle qui a eu lieu à Lille, allaient complètement dans ce sens-là. Des œuvres grandioses, très spectaculaires, très belles. Et on nous montrait très bien que l'art contemporain en Turquie n'avait rien de différent, rien de moins ou de plus que l'art produit en France. Puisqu'on ne craignait la Turquie, alors on pouvait l'intégrer. Cela me dérangeait un peu que ce soit si positif et que la transformation soit aussi facile. Je connais très bien la Turquie ; le contexte politique et social de ce pays est très difficile, rude pour les individus qui ne se tiennent pas dans le cadre de l'identité. Je m'intéressais plutôt aux représentations de l'individu qui ne tiendraient pas dans ce cadre.

DE : *C'est une question que je me pose aussi. Je classerais ton exposition parmi celles qui construisent l'identité turque par sa déconstruction et sa critique, c'est-à-dire par des éléments qui sont exclus de cette identité. Je voudrais savoir comment tu définirais la perception qu'a le public de la création artistique en Turquie et plus précisément des œuvres que tu as exposées ?*

YP : Si on s'intéressait à la perception, si on s'inquiétait pour la perception qu'on a, on finirait par devenir comme les médias. On essaierait d'atteindre un nombre maximum de gens. Pour cela, il faut utiliser un langage accessible par tout le monde et pour avoir ce langage-là, il faut faire des concessions. Je crois que l'art a ce luxe-là de ne pas se préoccuper de la perception. C'est peut-être erroné, ma conception ne reflète peut-être pas la réalité, mais c'est mon idée de l'art. La médiation est une autre question. En France, au moment de l'exposition, on parlait beaucoup d'identité nationale. Quelques mois avant l'exposition, Nicolas Sarkozy avait décidé de parler de l'identité nationale parce qu'il visait les voix du Front national. La question de l'identité nationale était apparue. Avant, on entendait très souvent parler du fait d'être Français, mais on n'avait pas abordé cette question très spécifique, qui existe en Turquie au moins depuis la fondation de la République. Cette question canalise les individus et définit une voie qu'il faut bien suivre. Ici, c'est la même chose : Sarkozy définit peut-être un axe pour les élections, mais c'est aussi pour dire aux individus où aller. À partir du moment où on commence à parler de l'identité nationale, tous les individus en France doivent se positionner par rapport à cette question. Ce que je voulais – et le travail de Memed Erdener servait surtout à cela – c'est montrer aux visiteurs que toutes les réflexions des artistes, tous les questionnements mis en avant, pouvaient tout à fait se

refléter dans d'autres sociétés, surtout dans la société française. Pour symboliser cela, Memed Erdener a conçu une affiche pour l'entrée de l'exposition. Toutes ces critiques que les artistes formulaient vis-à-vis de l'identité nationale étaient effectivement transposables, applicables au contexte français.

Sil'on n'avait pas pratiqué l'art à l'occidentale, on ne pourrait pas aujourd'hui porter un regard critique sur la société. Bien sûr dans l'Empire ottoman il y avait Nef'i [poète satyrique du 17^e siècle] par exemple qui critiquait le sultan, mais il le critiquait dans son contexte. De toute façon, le kéralisme a imposé l'occidentalisation et la modernisation, le processus de « civilisation » de la société. À partir du moment où on a mis la société en mouvement dans ce sens-là, si on veut critiquer ce mouvement, il faut utiliser les armes de ce mécanisme-là. Ces armes sont cachées dans les subtilités de l'art occidental. On ne peut pas critiquer une société occidentalisée, même tardivement, avec les moyens de la société qui précédait cette phase de modernisation. C'est-à-dire qu'on ne peut pas continuer à faire de la miniature.

DE : *Tu dis que cette critique qui est portée sur la société et l'identité nationale, cette critique que tu montres dans ton exposition via les œuvres, est une critique qui est adoptée de l'Occident. Mais je dirais une deuxième chose. Ce qui est réussi dans ces œuvres, c'est le fait de combiner, de mélanger cette approche critique à l'occidentale avec les méthodes traditionnelles de l'Orient qui sont l'humour et l'ironie.*

YP : Je peux ajouter que dans tout cela, le médium artistique n'est pas critiqué, tandis qu'en Occident on avance en critiquant le médium. En Orient, il y a très peu d'œuvres de ce genre. Cette tradition critique se positionne au niveau du contenu et non du langage plastique.

À l'entrée, il y a le poster de Memed Erdener. Une image où sont représentées trois femmes françaises : une d'origine sénégalaise, une d'origine marocaine et une Française de souche. Trois Marianne avec leur drapeau dont les extrémités sont des balais. Donc, elles sont là pour balayer, pour faire le boulot le plus sale, mais en même temps ce sont des Marianne et cela s'appelle *Les Femmes de la croix*. Il avait fait aussi trois dessins sur le sang « propre » et le sang « sale ». Cela fait référence aux trois couleurs du drapeau français : rouge, c'est le sang « propre » et bleu le sang « sale ». Ces informations font référence aux schémas transmis à l'école primaire.

Deux artistes françaises ont conçu des bandes sonores et un audioguide pour les œuvres exposées. Elles ont parlé avec les artistes, ont fait des voyages en Turquie. Ces audioguides apportent un regard extérieur mais qui ne reproduit pas le regard orientaliste auquel on est tant habitué. Les gens pouvaient se balader avec l'audioguide. Pour la grande salle de l'entrée, elles avaient préparé une installation sonore. On y retrouvait des échos d'une messe orthodoxe à laquelle elles avaient assisté lorsqu'elles avaient visité la Turquie ensemble. Il y a une tonalité très orientale mais en même temps c'est chrétien.

Quand on monte à l'étage, il y a la vidéo *Dancer in the dark* de Berat Şık où on entend un homme répéter une même phrase en kurde. À côté, le « tractatus » de Şener Özmen, se référerait également à la problématique du langage. En arrivant à l'étage, on accédait à un dôme, où se trouvait l'installation de Tayfun Serttaş. Il avait installé un tombeau arménien, un petit dessin, la photo du jardin du lycée arménien et une vidéo où une voix énumère des prénoms arméniens. À l'entrée, on distribuait un petit livre produit par l'artiste ; dans ce livre on voit des mots qui sont barrés, censurés par l'IKSV, car l'artiste parle du génocide arménien.

En somme, avant même d'entrer dans la salle principale, on entendait le Grec, le Kurde et l'Arménien, donc des voix qui sont exclues de l'identité turque. Et quand on entrait dans la salle, à gauche, on retrouvait davantage la macrostructure, la société, les gros événements et à droite on allait de plus en plus vers l'individu.

DE : *Je voudrais connaître ton opinion sur les programmes développés par les grands musées au sujet de la mondialisation. Je voudrais savoir comment la question de la représentation nationale est positionnée par rapport à l'art occidental au sein de ces programmes ?*

YP : Il faut bien l'avouer ; aujourd'hui les grands musées internationaux, que ce soit aux États-Unis, en Angleterre ou en France, sont en concurrence pour établir des relations avec les nouvelles scènes émergentes. La nouvelle configuration de la carte mondiale dans les domaines de la culture et les rapides transformations sur la scène artistique globale les affectent directement. Si une institution muséale d'envergure, ayant une vocation internationale n'arrive pas à intégrer ou rendre compte de la réflexion sur la réalité des scènes artistiques contemporaines émergentes, elle perd de son prestige et quelques places dans la hiérarchie internationale. Elles s'intéressent aux scènes émergentes essentiellement pour cette raison-là, mais en parallèle, cet approche les amène à réfléchir sur la modernité, la manière dont elle est perçue dans les sociétés extra-occidentales et les processus de modernisation qui s'y développent. L'écriture de l'histoire de la période moderne a été finalement une écriture uniquement occidentale (comme le dit Edward Saïd, par exemple). Alors, essayer de réécrire, de donner d'autres visions de cette écriture et démocratiser l'écriture de

l'histoire de l'art représente une grande ambition. Aujourd'hui, en nous connectant à ces nouvelles scènes émergentes, nous prenons conscience que ces pays ont leur identité, leur spécificité, leur contexte. Ils n'ont pas vécu la modernité avec la même temporalité. Parfois, ils l'ont vécue beaucoup plus tard, parfois jamais. Parfois, d'une manière très condensée, parfois très lente. Il faut essayer de tenir compte de leur réalité, tout en étant conscients que nous sommes quand même en Occident. Il ne faut pas que nous ayons l'ambition d'apprendre à ces nouvelles scènes comment écrire leur histoire.

DE: *Au risque de dramatiser, je peux dire d'une part que c'est une nouvelle phase dans la muséologie, une nouvelle approche des fonctions du musée, mais d'autre part on saisit toujours l'ambition qu'a l'Occident de cataloguer, d'enregistrer, de collectionner, de catégoriser « l'autre », comme c'est le cas depuis l'ère coloniale.*

YP: Je pense quand même qu'il y a une différence maintenant. On n'essaie pas de contrôler ces scènes artistiques et on n'essaie pas non plus d'y imposer des règles. Le marché est là pour imposer ses règles. Je pense que la colonisation vient avec le marché, ça c'est clair, mais ce que nous essayons de faire est vraiment de tenter de comprendre les contextes.

DE: *D'après ton expérience, quelle est ton impression sur la façon dont sont construites ces expositions? Peux-tu donner des exemples concrets d'après ce que tu as vu et vécu?*

YP: Un des problèmes en Turquie est que l'art est une sorte d'indicateur du degré de modernisation, de civilisation de la société. C'est le projet kémaliste qui dit qu'il faut absolument s'occidentaliser, se moderniser, qu'il faut atteindre le niveau des nations les

plus avancées, etc. Dans ce projet, qui est lui-même très critiquable, l'art sert malheureusement d'indicateur. J'ai l'impression que dans cette représentation nationale il y a toujours un peu de cela, il y a toujours des gens qui essaient de montrer que ce qui est fait à Istanbul est tout aussi bien qu'à Berlin ou Paris. Je pense qu'il faut être critique envers l'art qui s'attache d'une manière directe ou indirecte à ce projet-là. Il faut que l'art ne soit pas instrumentalisé par le projet de modernisation.

DE: *Mais dire que la production artistique en Turquie est comparable à celle de l'Occident est une thèse. Et cette thèse peut être dite avec des œuvres qui elles-mêmes contredisent ce projet kémaliste. Ces créations artistiques sont souvent faites malgré le projet kémaliste.*

YP: Oui. Ce que les artistes produisent est vraiment différent de la monstration de leurs créations. L'œuvre est comme chaque chose tout à fait instrumentalisable. Il y a beaucoup de gens, de discours, d'institutions, qui essaient de promouvoir un discours soutenant ce projet. C'est ce qui me gênait par exemple dans l'exposition qui a eu lieu à Lille. C'était une magnifique exposition qui était très bien pensée, très bien faite, sauf qu'on était là pour voir que la Turquie faisait comme l'Europe. Elle faisait partie de cette communauté de nations. C'est pour moi un discours dérangeant. Ce que j'ai essayé de faire était de me positionner par rapport à ça, de ne pas reproduire ce schéma mais de montrer que si l'art en Turquie a une certaine valeur, c'est parce qu'il est critique envers la société dans laquelle il a été produit.

DE: *Cette idée de l'autocritique qu'on a adoptée de l'Occident peut servir aussi à renforcer cette thèse que tu critiques. Par exemple, dire que ces artistes sont critiques envers leur pays, qu'ils ont intériorisé cette capacité*

purement occidentale, donc que le projet de modernisation a bien marché...

YP : Ce que je critique ce n'est pas la part d'Occident dans tout cela mais plutôt le fait de faire un concours de degré de civilisation. Oui, l'autocritique appartient à l'Occident et de toute façon, quand on parle d'art, on est complètement dans un registre occidental. Ce que je propose c'est de prendre une distance par rapport à cet état d'indicateur de l'art et d'essayer de montrer que finalement l'art s'en fiche de devenir un indicateur. L'art est fait pour autre chose et il est après récupéré bien sûr par de grands discours kémalistes ou occidentalistes où on nous dit que l'art prouve que les Turcs sont tout aussi civilisés que nous.

Yekhan Pınarlıgil est historien de l'art et commissaire d'exposition indépendant. De 2004 à 2008, il a organisé des séances de projections de cinéma et de vidéo (INHA) et a conçu des expositions d'art contemporain dans de nombreux lieux (ENSBA, Centre Pompidou...). Il soutiendra au printemps prochain sa thèse de doctorat sur « l'émergence d'une culture visuelle critique en Turquie 1997-2010 » à l'Université Paris 1.