

# Coskun, la ligne et la matière

Entretien avec Pascal Amel

Rencontre avec un artiste qui, à travers la sculpture et le dessin, la mise en scène et l'*in situ*, ne craint pas de produire des "effets" sur le spectateur.

**Pascal Amel** | Tu es né dans un petit village en Turquie ?

**Coskun** | Je suis né au pied de la montagne Ararat. J'ai grandi à Iznik, j'ai vécu à Bursa et à Istanbul. Ces villes m'ont chacune apporté une culture comme elles ont formé mon regard à l'art. Au plus loin que je me souviens, je découvrais enfant la faïence d'Iznik comme on découvre un trésor. J'en ressentais la richesse et la beauté sans qu'on m'en ait expliqué la rareté. Ma fascination était identique pour les vestiges grecs et romains qui faisaient partie de mon quotidien. J'en observais partout autour de moi comme la fois où je surpris, dans une cour, un buste de marbre retourné utilisé comme marchepied pour monter à cheval...

**PA** | Quelles sont les raisons qui t'ont poussé à quitter ton pays pour venir en France ? Par ailleurs, comment t'est venu le désir de dessiner, de peindre, de sculpter ?

**Coskun** | L'art ancien faisait partie de mon quotidien et c'est à travers la lecture des magazines et des livres que j'ai été attentif aux artistes modernes. À l'époque (les années 1960), même avec des reproductions en noir et blanc de Matisse, Picasso, Gauguin, Van Gogh et Toulouse-Lautrec, je ressentais une complète et fusionnelle compréhension de leur langage. Ils me confortaient dans ce que j'aimais faire : peindre, sculpter, dessiner. Ce qui n'était pas évident à imposer à mon entourage.

Je suis donc parti dans les années 1970 pour Istanbul, une ville cosmopolite, plus ouverte. Bien avant le coup d'État, il était devenu impossible d'exister en tant qu'artiste. Peintre ou comédien d'ailleurs, ce que j'étais devenu à l'époque. Je peux dire que le coup d'État de 1980 fut décisif. Il me fallait partir et venir à Paris s'est avéré pour moi plus qu'une évidence, la fin d'une longue attente !

**PA** | Tu évoques ton intérêt pour les sites archéologiques et la Grèce antique ; l'on sait que la fameuse ville de Troie était située en Turquie. Est-ce à dire que tu aimais déjà, si l'on peut l'exprimer ainsi, "récupérer" les ruines pour leur restituer une forme de vie ? Par ailleurs, penses-tu, ainsi que Malraux l'a théorisé dans un célèbre texte, que le fragment peut, par sa suggestion, être parfois plus "beau" que la totalité ?

**Coskun** | En fait, je n'ai pas eu l'occasion durant mon enfance de voir une sculpture grecque ou romaine intacte et bien conservée. Chez moi, en Turquie, pour les plus entières, il leur manquait soit la tête, les mains ou les bras, soit les parties génitales pour la bienséance du regard. Ce qui fait fonctionner l'imaginaire ! J'ai naturellement accepté les fragments, sans hiérarchie et sans préférence. J'avais 10 ans et j'exposais tous ces morceaux que je trouvais en fouillant la terre, dans la cave parentale. Je les offrais aux touristes qui passaient. C'était pour moi un jeu ! Aujourd'hui, je sais que suggérer →

## ACTU

### *Coskun in situ.*

Sculptures monumentales dans le centre-ville de Boulogne-Billancourt : Grand-Place, parc Rothschild et espace Landowski. Du 20 septembre au 23 novembre 2008.

Ci-contre :

*Me voici.*

2005, bois polychrome, 292 x 70 x 82 cm.

*Au fil de Marcoussis, Marcoussis, 2007.*



c'est imaginer. Et l'imagination permet de compléter l'œuvre, quelle qu'elle soit. Pour quelle raison est-on si actif devant une œuvre abstraite ? Parce que, selon moi, on devient un élément de l'œuvre. C'est la même chose devant le fragment, figuratif qui plus est. À partir du moment où nous le complétons, nous devenons acteur de l'ensemble. C'est une des raisons pour lesquelles je tente dans mon travail de ne pas tout montrer et de laisser de l'espace pour que le spectateur puisse y créer ses propres images. J'essaie même de ne pas trop suggérer par le titre de l'œuvre.

**PA** | C'est-à-dire que tu préfères une œuvre ouverte ?

**Coskun** | Certainement, je cherche à offrir un "potentiel" à celui qui regarde. Je ne pense pas vraiment en termes d'œuvre, mais davantage en termes de "porteur" ou de "porteur". Je réalise communément certes une "œuvre" mais selon moi, elle ne le devient qu'à partir du moment où elle fonctionne pour autrui, qu'elle lui parle, qu'elle existe à travers des sensations que j'ignore, que je ne soupçonnais pas encore. En ça, oui, je préfère une œuvre ouverte.

**PA** | Précisément : est-ce que, pour toi, la "mise en scène", la manière de mettre les sculptures, les peintures, les dessins les uns par rapport aux autres, les relations – par exemple – de telle sculpture monumentale par rapport à telle autre importent tout autant que l'autonomie de chacune d'entre elles ?

**Coskun** | Dans un sens, mon travail s'organise autour d'une même énergie, d'un même besoin. J'aborde le dessin, la peinture et la sculpture de manière homogène. Les techniques m'apportent des possibilités pour m'adapter aux lieux. Même parfois de déjouer des limites techniques. Comme quand j'ai souhaité sortir mes dessins hors des murs, je les ai accrochés dans les rues aux côtés des sculptures en les imprimant sur calicots. Et quand il s'est avéré que j'exposais dans un lieu naturel, j'ai eu envie d'utiliser des "plaques" de bois sur lesquelles j'ai dessiné en gravant. Puis je les ai suspendues aux branches des arbres. En fait, je

considère que j'investis un lieu et que durant le temps de l'exposition, il est transformé. Chaque espace génère sa propre ambiance. Dessin et sculpture me servent à créer une théâtralité qui ne se joue jamais à l'identique.

**PA** | Peux-tu me parler de "la ligne" dans ta production, et le fait que, pour les sculptures, tu aies choisi un instrument aussi incisif et puissant que la tronçonneuse ?

**Coskun** | La ligne reste le fil d'Ariane. En tout cas, toute création part de la ligne, du trait. À regarder les fresques pariétales, je suis persuadé que le dessin s'avère exprimer une nécessité. Georges Bataille le dit admirablement bien d'ailleurs. Et je me retrouve, avec ma sensibilité d'homme du XXI<sup>e</sup> siècle, dans ce que me communiquent d'essentiel ces déesses de peu taillées dans le bois ou dans la pierre, et ces empreintes sur la roche. Même si je revendique à ma manière mon statut "d'homme premier", je vis avec mon époque. Et la tronçonneuse fait partie de mon quotidien. Elle a la qualité d'être rapide et puissante. Mais ce n'est pas sa force mécanique que je recherche ; c'est qu'elle ressemble à un gros crayon motorisé avec lequel je dessine dans la matière. L'engin me permet de faire la synthèse du dessin et de la sculpture.

**PA** | Lorsque l'on voit tes sculptures, en particulier les grandes, avec les tailles, les incises, les pénétrations de la tronçonneuse, on ne peut pas ne pas éprouver une sensation de "puissance". Mais, paradoxalement, cette "puissance" semble à la fois triomphante et pourtant toujours "menacée", comme en prise avec la précarité – voire la ruine. Qu'en penses-tu ?

**Coskun** | C'est à l'image de la vie. On naît et on passe... Paradoxalement, l'existence de l'homme oscille entre force et fragilité. Je ressens ce paradoxe et je tente de l'exprimer dans mon travail et de le communiquer aux autres. Se joint à ce sentiment notre culture d'intelligence supérieure, qui fait que l'homme ne se mesure qu'à ce qui l'entoure : la Nature. Ce qui est bien ridicule. Il ressemble à un chat qui se mange →

Ci-contre :

*Gargouille homme.*

1996, bois polychrome, 174 x 30 x 35 cm.

Parc de l'île Saint-Germain, Issy-les-Moulineaux, 2005.





Suat Bey.  
2007, bois polychrome, 64 x 40 x 34 cm.  
Au fil de Marcoussis, Marcoussis, 2007.



la queue, à Sisyphe qui porte sa charge. Mais à la fois, j'exprime, voire je louange la capacité de l'homme à être debout. C'est-à-dire qu'il est à la fois le point extrême de l'évolution de la nature et celui qui sait qu'il va mourir.

**PA** | Ce paradoxe entre force et fragilité nous renvoie peut-être à une tension entre le masculin et le féminin. Dans ton art, il y a cette dualité permanente entre l'hommage à la masculinité et à la féminité, à tel point que l'on imagine parfois que c'est un corps double. Il y a aussi une dimension érotique où les corps sont à la fois fusionnels et pourtant distincts – séparés.

**Coskun** | Je suis issu d'une culture où la femme n'est pas considérée à sa juste valeur. Quand je suis arrivé en France, j'ai trouvé un schéma certes différent mais toujours composé d'inégalités. Je n'ai jamais ressenti cette scission comme naturelle. Au contraire, il n'existe pas d'identité clairement masculine ou féminine. Il existe une part de féminité chez l'homme et de masculinité chez la femme. L'érotisme équilibre

ces pôles parce qu'il attise la sensualité. Dans mon travail, je cherche à exprimer ces rapports où les différences se gomment, où les corps existent dans leur pleine identité sans supériorité ni soumission. Juste l'amour des sens.

**PA** | Tu as fait une série de livres d'artiste avec Arrabal. Peux-tu en parler ?

**Coskun** | Il s'agit d'une série de quatre livres qui représentent des pages et des pages de dessins. J'utilise l'encre de chine au pinceau ou du bout de mes doigts. Chaque volume est un hommage à la sensibilité. Une fois la série achevée, je l'ai remise à Fernando Arrabal qui y a composé sa poésie, sans que je sache quoi que ce soit de son dessin avant de recevoir les livres finis entre les mains. Cette série, qu'il a nommée *Érosphère*, a été présentée entièrement ouverte sur les cimaises de l'Orangerie du Sénat. J'aime ses mots solides qui suggèrent une imagination directe et suggestive. Il amplifie l'érotisme dans une veine sadienne tandis que je me considère être par mon dessin du côté de l'alcôve.

**PA** | Est-ce qu'une partie de ton art se veut délibérément provocante, c'est-à-dire désireuse de transgresser pour transgresser ?

**Coskun** | Je ne pense pas, parce que je ne cherche pas la provocation. Je me souviens de l'anecdote qui s'est passée entre une journaliste et Salvador Dali à laquelle il répondit que s'il avait voulu choquer, il aurait montré son cul ! Selon moi, chercher l'homme, l'érotisme par les voies de la sensibilité, ce n'est pas provoquer. C'est naturel, même si pour certains je l'exprime de manière forte et brutale.

**PA** | Peut-être y a-t-il avant tout dans ton travail une dimension panthéiste, un hommage à ce qui, dans l'univers, fait que celui-ci perdure et que nous sommes des êtres vivants ? Est-ce que tu essaies de capter "cela" dans ton œuvre ?

**Coskun** | J'essaie d'apporter de l'espoir autour de moi à travers mon art. Je pense que mon existence doit servir quelque chose de l'ordre du bonheur, du positif. Et le plus fabuleux, c'est que j'ai trouvé en France des interlocuteurs qui apprécient ce que je fais.

**PA** | Parle-moi de cette notion d'inachèvement initiée par Michel-Ange dans les *Esclaves* et les *Pietà* de la fin de sa vie : penses-tu qu'une œuvre finie, polie, trop lisse "mente" ?

**Coskun** | Je considère la notion de non-fini de Michel-Ange comme la plus achevée de la sculpture. C'est-à-dire que "l'inachevé" est plus abouti que le fini. Quelque chose de fini est réducteur pour la pensée et le spectateur. Quand Michel-Ange sculpte, il enlève du bloc de marbre la matière qui est en trop. Il libère l'image de la masse. Il possède une réserve géniale. J'ai beaucoup appris en observant les *Esclaves* qui sont au Louvre. L'inachèvement permet le devenir d'autres possibles. On peut imaginer la figure, transformer la sculpture, la développer à l'infini. Sa sculpture possède l'essentiel : les proportions et l'histoire, puis chaque génération poursuit ce qu'il a initié. C'est une des raisons qui rendent Michel-Ange éternellement contemporain.

**PA** | Peux-tu me parler du choix du bois, qui est presque exclusif dans ta sculpture ? Et du fait que le seul outil que tu utilises soit la tronçonneuse ? Comment ce choix s'est-il opéré ?



Série des *Suspendus*.  
2005, bois polychrome, 127 x 49 x 10 cm.  
Parc de l'île Saint-Germain, Issy-les-Moulineaux, 2005.

**Coskun** | Alors que j'étais comédien et scénographe au théâtre. Pour une pièce, j'ai sculpté ma première œuvre dans le bois à la gouge. L'histoire abordait les souffrances d'une femme anatolienne, Sultan Gelin. Pour

le foyer du théâtre, j'ai taillé son buste car je voulais que les spectateurs soient immédiatement en contact avec elle. Sans jamais cesser de peindre et de sculpter, quand je suis entré à la Monnaie d'Istanbul, j'y ai appris le métier de graveur de médaille. Puis, après mon départ de Turquie en raison du coup d'État, j'ai effectué un stage à la Monnaie de Paris. C'est à cette occasion que j'ai appris la technique de la taille-douce et de la gravure sur métal. Pour moi, Paris représentait une école et c'est toujours le cas aujourd'hui... Goya, à plus de 80 ans, en se dessinant en vieillard, a noté sur la feuille : "J'apprends encore."

À Paris, mon travail de graveur de monnaie et de médaille m'a amené à tailler dans la masse, c'est-à-dire à adapter la technique de la gravure à la troisième dimension. J'ai d'abord taillé des blocs de bronze, puis je me suis confronté au plexiglas, au marbre et au bois.

Avec le bois, j'ai troqué les outils en partie manuels pour la tronçonneuse. Je m'aide de sa force mécanique mais ça ne change pas l'essentiel : l'outil accompagne mon geste et non l'inverse. Je ne veux pas dépendre de la technique, je fais attention à ne pas tomber dans une exécution artisanale. D'ailleurs, je dessine parfois sur de grands rouleaux de papier. La surface vaut d'une certaine manière une grume de bois. Je n'ai pas de vue d'ensemble du dessin puisque je l'enroule au fur et à mesure, à la manière de la sculpture où je ne vois jamais tous les côtés à la fois. J'utilise la mine de plomb dans une gestuelle large et corporelle. Ces dessins, que je n'ai jamais encore montrés, représentent pour moi une discipline pour rester en contact avec l'essentiel.

**PA** | Tu acceptes, en fait, d'avoir les yeux ouverts devant un espace délimité mais tu ne veux pas – ou en tout cas, tu sais que tu ne peux pas – avoir la vision totale de ce que tu fais. Le bois a évidemment des nœuds, des résistances ; il y a quelque chose de non su qui se révèle au fur et à mesure que tu le fais. Est-ce que tu penses que le bois, le tronc que tu ramasses, est le "coauteur" de ta sculpture ?

**Coskun** | Je prends un tronc de bois comme je prends un rouleau de papier. Peu m'importe l'essence. Au départ il n'y a que la matière et dès le premier coup de tronçonneuse, commence le dessin. L'histoire que j'inscris dans le bois est là avant de commencer. S'il y a un nœud, un défaut, soit je l'accentue, soit je le détruis. C'est selon.

**PA** | Tu as fait des sculptures de diverses dimensions, des plus petites à des formats moyens, et tout à coup, tu as pris la décision de faire quelque chose de monumental... Pour quelle raison ?

**Coskun** | Les œuvres exposées à Boulogne sont monumentales parce que l'espace amène une confrontation d'échelle. Elles sont plus importantes afin de trouver leur place dans la nature et dans la ville. C'est un juste retour aux sources que de les confronter à notre environnement. Je suis contre la monumentalité et l'accent totalitaire qui l'accompagne. Je suis davantage dans la réflexion de la place de l'homme dans son espace. La sculpture installée dans le parc de l'île Saint-Germain, l'année 2000, a été nommée par le conseil général *L'Homme sorti du cèdre*. Je lui préfère le titre initial que j'avais proposé et qui évoque davantage mon point de vue : *Animal en tenue civile* !

**PA** | Dans ce que tu appelles *Les Suspendus*, tu crées la figure inverse : non plus l'homme qui émerge de l'élémentaire, de l'univers, qui est sans doute la créature la plus sophistiquée de la Création, mais une "chose", quelque chose tout à coup réduit à la carcasse, à presque rien. Peux-tu me parler de cette figure inversée ?

**Coskun** | Notre petite différence avec l'animal, c'est quand même le fait que le singe se soit mis à marcher sur deux jambes, libérant ses mains et donc son cerveau, devenant ainsi progressivement un *Homo sapiens*. Pour créer un lien plus fort avec la nature, il fallait supprimer le socle, évincer toute allusion au monumental qui partirait du sol. La série des *Suspendus* s'apparente à des feuilles. Elle possède la fragilité et la force de résister en extérieur. La série évoque des présences humaines plus proches d'un retour à la source qu'incarnées. Ce qui suscite parfois des réactions violentes de la part du public... Parce que mes sculptures naissent de l'élémentaire : cela passe par le végétal évidemment puisque c'est du bois, mais il y a aussi la dimension animale, et bien entendu celle de l'homme, en tout cas de la représentation humaine, et parfois même une tension vers le céleste. Comme un passage du dur, de la matière, au doux du signe. ■

Ci-contre :

*L'Homme de théâtre* (détail).

2000, bois polychrome, 294 x 103 x 105 cm.

Au fil de Marcoussis, Marcoussis, 2007. © Luc Ewen

