

L'art contemporain kurde et sa perspective décoloniale

Engin Sustam

Studia Kurdica, n°18, 2025, pages 61 à 105.

Citer ce document / Cite this document :

Sustam, Engin. 2025. « L'art contemporain kurde et sa perspective décoloniale ». *Studia Kurdica* (18): 61-105

<https://www.etudeskurdes.org/article/lart-contemporain-kurde-et-sa-perspective-decoloniale/>

Engin Sustam

Université Paris 8 | Vincennes Saint-Denis

LiAgE : Laboratoire Interculturalités, Apprentissages, marGes, Expériences

L'Art contemporain kurde et sa perspective décoloniale

RÉSUMÉ :

L'argumentation de cet article vise à analyser l'ensemble de l'œuvre artistique contemporaine apparue dans les espaces kurdes au Moyen-Orient (Turquie, Iran, Irak et Syrie) depuis les années 1990. Les pratiques artistiques apparues à la suite du récit de guerre d'une région marquée par l'intensification de la lutte armée depuis 1984 en Turquie ne se limitaient pas à une mémoire traumatique dans ce milieu. De la même manière, à certaines périodes, les œuvres d'art des espaces kurdes ont trouvé leur place au sein de la diaspora occidentale, découlant des mécanismes répressifs étatiques créés par la visibilité de la question kurde. Cet article se penche précisément sur la brève histoire de l'art contemporain kurde 'décolonial', qui tente de trouver son souffle et de se construire autour de la micro-mémoire. Il questionne notamment sous quelles formes les perspectives décoloniales des artistes kurdes s'articulent autour d'une esthétique politique, de la relation bifurquée ou de la mémoire. Il tient à souligner la nécessité de mener une réflexion sur les liens, organiques ou inorganiques, qui unissent les œuvres d'art des espaces kurdes au contexte politique et décolonial. Dans ce contexte, bien que l'article ait pour objectif d'aborder l'historicité, la mémoire et les mécanismes de création des formes de résistance artistique kurde, il souligne, tout en expliquant pourquoi l'art contemporain kurde n'est pas reconnu sur la scène internationale, que cette question ne peut être dissociée des formes de répression politique et coloniale auxquelles sont

soumis les Kurdes. Cependant après avoir longtemps été invisibles, les artistes kurdes commencent désormais à se faire remarquer sur la scène artistique internationale grâce à la mobilité transfrontalière de la diaspora occidentale. C'est pourquoi certaines questions peuvent nous aider à comprendre le contexte kurde : de quelle manière les œuvres d'art des espaces kurdes parviennent-elles à se frayer un chemin dans des domaines spécifiques (par la médiation, la réception, etc.), et comment le récit du traumatisme, de la violence et de la colonialité lié à ces domaines est-il abordé dans un contexte de perspective artistique décoloniale ? Comment se fabriquent-elles les œuvres d'art dans une approche de micro-mémoire de résistance et de décolonialité ?

MOTS CLÉS : art contemporain kurde, perspective décolonial, espaces kurdes, micro-mémoire, ontologie subalterne

ABSTRACT

This article's argumentation aims to analyze the entirety of contemporary artistic production that has emerged in Kurdish spaces across the Middle East (Turkey, Iran, Iraq, and Syria) since the 1990s. Artistic practices arising in the wake of a region's war narrative, marked by intensified armed struggle since 1984 in Turkey, extend beyond mere traumatic memory in that context. Similarly, at certain periods, artworks from Kurdish spaces have found a place within Western diasporas, stemming from state repressive mechanisms triggered by the visibility of the Kurdish question. The article specifically examines the brief history of «decolonial» contemporary Kurdish art, which seeks to find its voice and coalesce around micro-memory. It interrogates the forms through which Kurdish artists' decolonial perspectives articulate around a political aesthetic, bifurcated relations, or memory. It emphasizes the need to reflect on the organic or inorganic links binding artworks from Kurdish spaces to their political and decolonial contexts. While addressing the historicity, memory, and creative mechanisms of Kurdish artistic resistance forms, the article explains why contemporary Kurdish art remains unrecognized on the international stage—a phenomenon inseparable from the political and colonial repression endured by Kurds. After long invisibility, Kurdish artists are now gaining notice internationally through the Western diaspora's cross-border mobility. Key questions illuminate the Kurdish context: How do artworks from Kurdish spaces navigate specific domains (via mediation, reception, etc.), and how is the narrative of trauma, violence, and coloniality engaged within a decolonial artistic perspective? How are these artworks crafted through a micro-memory approach to resistance and decoloniality?

KEYWORDS : Contemporary Kurdish art, decolonial perspective, Kurdish spaces, micro-memory, subaltern ontology

Introduction : *Un art contemporain kurde !*

à Timur Çelik

Cet article a pour objet de problématiser les façons dont les activités institutionnelles créatives sont constituées et instrumentalisées dans les espaces kurdes. Cela concerne en particulier le Kurdistan du Sud (Souleymani, Erbil, Duhok), la Turquie (Istanbul, puis l'espace kurde : Diyarbakir, Mardin, Van, Dersim, Batman, etc.), le Rojava en Syrie et la diaspora occidentale, en lien avec l'historicité, la mémoire et les mécanismes créatifs des formes artistiques kurdes de résistance. Afin de saisir la complexité différente des espaces kurdes entre quatre pays et autour des lieux de la production, il faut bien réarticuler l'espace vécu, le lieu mémoriel de la création, et le lieu artistique conçu par les artistes. Par conséquent, les activités créatives dans les espaces kurdes ne peuvent bien sûr être dissociées de la mémoire de la résistance, des conflits et des soulèvements dans ces lieux de mobilisation intraétatique, ni des dynamiques de lutte collective de la société. L'article, qui aborde les œuvres artistiques comme un espace de mémoire décoloniale, ne peut être dissociée de la géopolitique de l'espace collectif kurde et des relations de pouvoir coloniales. Ainsi, notre analyse artistique vise à fournir une analyse micropolitique des différentes tensions et situations conflictuelles au sein des territoires kurdes à travers les perspectives des œuvres d'art.

Pour définir les espaces territoriaux du champ artistique kurde, il faut d'abord préciser comment nous questionnons les espaces kurdes. Dans cet article, nous définissons les espaces kurdes¹ comme une constellation de perception artistique, de soulèvements, de conflit, de violence et de modes de résistance, entre deux régimes de valeur : le micro-langage du champ colonisé et le macrolangage du champ dominant. L'article souhaite à questionner les œuvres d'art issue de l'art contemporain kurde en mettant un accent sur une articulation singulière de la mémoire politique de ces espaces politiques territoriaux colonisés. Dans cet article, nous adoptons une approche décoloniale pour la création des œuvres d'art (voir, Mignolo et Vázquez, 2013 ; Vázquez et Rolando, 2020 ; Elberfeld, 2023 et Murphy, 2022) en fonction des formes de subjectivation créative produites par la position de la subalternité dans le contexte kurde au Moyen-Orient (Turquie, Iran, Irak et Syrie). En raison des

¹ Pour une analyse d'espaces kurdes, voir : Engin Sustam, *La Culture Subalterne kurde et l'art contemporain en Turquie*, Thèse de doctorat, 23 Mars 2012, EHESS Paris, pp.25-78, et ainsi E. Sustam, *Art et subalternité kurde*, Harmattan, Paris, 2016, pp. 19-68. De plus, nous pouvons voir la discussion avec H. Bozarslan dans la Revue *Herodote*, "Entretien avec Bozarslan, H." (Mars, 2013). *L'espace kurde entre unité et diversité*. *Hérodote*, n° 148(1), 23-32.

<https://doi.org/10.3917/her.148.0023>, ainsi que, H. Bozarslan (dir.). *Histoire des Kurdes. Des origines à nos jours*, les Éditions du Cerf, 2025.

utilisations conceptuelles spécifiques mentionnées dans cet article et, bien sûr, du manque de connaissances dans ce domaine, tout d'abord nous allons préciser les axes de recherche en commençant par un topo général sur la production artistique et leur espace. Nous aborderons ensuite les raisons pour lesquelles une telle définition s'impose ici (un art contemporain kurde), la topographie des activités artistiques et, bien sûr, l'analyse microsociologique des œuvres d'art. Il vise d'abord à identifier en quoi l'espace kurde participe de la création artistique établie dans les lieux imaginaires politiques, c'est-à-dire à analyser la politique esthétique du contexte kurde également en tant qu'une pratique artistique de société sans état. De quoi parle ce concept et pourquoi les pratiques artistiques contemporaines en Turquie et dans d'autres domaines ignorent-elles les Kurdes en tant que porteurs d'une pratique conceptuelle à part ?

Pourquoi faut-il définir proprement l'art contemporain kurde ?

Tout d'abord, il est utile de définir ce concept « Art contemporain kurde ». Pourquoi préférons-nous le concept d'art contemporain kurde ? Bien que la relation des artistes kurdes avec l'art contemporain ait commencé il y a longtemps (dans les années 1970), leur situation d'« apatridie » (une société sans État) ne leur permet pas de définir leur identité ethnique de manière institutionnelle dans le champ de l'art. D'autre part, dans la région où ils vivent (Turquie, Irak, Syrie ou Iran), ils étaient généralement définis par l'identité « dominante » de leur pays plutôt que par leur propre identité. Cependant, après les années 2000, les acquis institutionnels des Kurdes dans de nombreux domaines et leur visibilité dans la sphère publique à l'échelle mondiale ont contribué à la définition des artistes kurdes (Imago Mundi, 2017). Cette situation s'est manifestée non pas dans les pays où ils se trouvent (à l'exception du Kurdistan du Sud), mais dans la diaspora occidentale. La définition de l'art contemporain kurde ici dévoile une perspective d'« *esthétique décoloniale* » (Mignolo, Vazquez, 2013) de micro-culture en résistance au sein d'une société sans État (un concept de « Bê Welat », « sans patrie » en kurde : voir, Sustam, 2012 et 2016), qui implique le rejet de l'identité sémiotique au profit de l'identité dominante dans le milieu de l'art. Cette définition peut être interprétée comme signifiant qu'elle ne concerne pas seulement la visibilité des Kurdes à l'échelle mondiale, mais qu'elle a également été abordée dans un contexte décolonial, en tant qu'une perspective artistique distincte, en raison de la nécessité de le définir différemment du domaine artistique colonial. Cette définition, basée précisément sur cette affirmation, souligne désormais l'existence décolonisée de l'art contemporain kurde. Notre hypothèse est que la nécessité d'une définition artistique a joué un rôle déterminant dans le succès

de la visibilité collective créée par les artistes kurdes dans le milieu de l'art contemporain. Il s'agit d'une argumentation qui place l'espace politique kurde au centre des mouvements artistiques et, en contrepartie, fait de la création une source décoloniale de mémoire (Sustam, 2025b) pour sa propre subjectivité, et une source pour la reproduction d'une force de dénonciation collective parmi l'art contemporain kurde.



Images² : Rushdi Anwar, 'Hoshyar Byawelaiy', 2023 et Jujin, 'Sere Mehê' (Règles), réalisée en 1998 lors du salon des livres de TUYAP d'Istanbul

Un trait partagé par nombre d'artistes kurdes est une passion pour les archives, la mémoire mutilée et leurs traces populaires dans la société actuelle³. Ils proposent, à travers leurs œuvres, des images mémorielles des vécus, de la réalité géopolitique. Leur pratique s'articule autour d'événements actuels ou historiques spécifiques, en mettant en lumière une histoire singulière plus large, marquée par une violence récurrente et qui devient politique, de mémoire collective, non seulement dans les espaces kurdes, mais aussi dans la sphère mondiale, de par les innombrables migrant.es forcé.es, victimes de conflits et de guerre, à travers le monde. Les espaces kurdes, pour les artistes, dessinent un paysage marqué par la colonisation, la violence militaire étatique, la propagande raciste, des déplacements massifs et la destruction gentrifiée. Ce paysage continue d'être ravagé par des guerres et des conflits régionaux par

² Les images utilisées dans cet article proviennent des sites web des artistes et ont été utilisées avec leur autorisation, Voir : <https://www.rushdi.com.au> . Pour l'image de la performance Jujin, consultez les actualités concernant l'artiste sur BIANET : https://bianet.org/haber/aybasi-performansiyla-taninan-jujin-ortaya-cikti-271775#google_vignette

³ Il est évident que la densité des images de la mémoire dans le domaine artistique kurde est liée au passé traumatisant, vécu et aux différentes strates de violence. À cet égard, il est utile de se référer aux travaux et aux études de Boltanski sur la mémoire : Boltanski, 1990 et 1998, et puis le livre sur Boltanski, 2015, Buenos Aires (livre collectif), Edition bilingue français / espagnol, Buenos Aires : Université Nationale de Tres de Febrero (Eduntref).

procuration et par l'extrémisme religieux et ethnique. C'est justement à travers ces thèmes que l'artiste Rushdi Anwar s'intéresse au Moyen-Orient et à la culture du conflit qui y règne, et explore les traces de la guerre. Son installation 'Hoshyar Byawelaïy' (2023) (matériaux : menuiserie coloniale, gravures retouchées à la main, ustensiles en métal fondu, documentaire cinématographique, propagande radiophonique historique, etc.) n'est pas seulement le témoignage d'une personne ayant vécu la guerre, mais elle se penche sur la vie quotidienne d'une subjectivité kurde contrainte de porter les traces de la guerre tout au long de son existence (pieds perdus et jambe de bois). Ou encore Gasha Kamal, qui, comme dans son œuvre « This Is Not Me »⁴, utilise son propre corps de femme comme un moyen de critiquer le système patriarcal de l'intérieur. Cela nous rappelle la première et dernière performance de Jujin, l'une des artistes de la première génération, intitulée « Sere Mehê » (Règles), réalisée en 1998 lors du salon des livres de TUYAP d'Istanbul. La relation qu'elle établit face à la domination masculine dans le monde de l'art inclut également une lecture critique de la sphère sociale kurde, qui fonctionne de la même manière que le patriarcat. Les œuvres de l'art contemporain kurde ou les artistes, bien qu'ils soient ignorés ou rendus invisibles dans les domaines artistiques en Turquie et en Iran, se font une place remarquable grâce à leur visibilité politique au sein de la diaspora, participent des stratégies de contestation créative, ironique de l'ordre des champs de l'art dans les espaces coloniaux. L'art contemporain kurde devient donc visible dans le milieu global de l'art, d'abord grâce à sa diaspora occidentale active, puis à travers les événements culturels et artistiques en diaspora, ensuite par sa présence dans les expositions internationales, dans les archives des musées ou des centres d'art reconnus (Tate Modern, Georges Pompidou, Art Basel, Biennale de Venise, Biennale d'Istanbul, Documenta de Kassel, etc.), ainsi que par les résidences artistiques. Dans l'espace kurde en Irak (le Kurdistan du Sud), les activités artistiques ont pris une ampleur institutionnelle incroyable depuis les années 2000. Les villes de Souleymani et Duhok, en particulier, sont devenues des centres artistiques. Il est évident que cette situation a également influencé en général l'activité artistique des Kurdes. En ce qui concerne la Syrie, malgré toutes les attaques, la violence et les menaces de guerre, l'espace kurde du Rojava a accéléré ses activités artistiques après la révolution de 2012, en particulier à Qamichli et Kobané. Les institutions artistiques y sont protégées par le gouvernement « autonome ». Les artistes au Rojava s'impliquent dans le

⁴ Voir l'article "Landscapes of War: Women and Art Making in South Kurdistan" d'Isabel Käser and Houzan Mahmoud publié en ligne 27.09.2024 :

<https://awarewomenartists.com/en/magazine/paysages-de-guerre-les-femmes-et-la-creation-artistique-dans-le-kurdistan-du-sud/> Article réalisé dans le cadre du réseau académique international TEAM : Enseignement, apprentissage en ligne, autonomie et mentorat.

milieu de l'art en collaborant avec des artistes du Kurdistan du Sud, de la diaspora occidentale et de la région kurde de Turquie, ou en utilisant les moyens numériques, la médiation institutionnelle, les réseaux artistiques.

La visibilité et l'intersubjectivité des Kurdes dans la culture subalterne tiennent à la décomposition de l'oppression exercée par les identités dominantes en Turquie, en Irak, en Iran et en Syrie. De ce point de vue, le champ artistique des espaces kurdes au Moyen-Orient, avec ses productions culturelles et artistiques, ne marque pas seulement un intervalle micropolitique de visibilité. Il exprime aussi l'ensemble du positionnement politique produit par la résistance culturelle et politique de l'identité « subalterne » kurde, qui doit également être lue comme une décolonisation de la micro-culture face à la matrice de la culture dominante. On peut y voir une résistance de contre-pouvoir ou de contre-mémoire (même parfois 'une contre-culture') qui déconstruit le discours de l'ethos dominant et le pouvoir racial colonial, mais cela implique aussi une résistance épistémique dans le milieu de l'art contemporain (voir pour le concept 'résistance' en art, García, Márquez, Marušić, Hauth, 2024). L'approche politique des artistes kurdes s'appuie sur la mémoire sociale, historique et traumatique. La relation critique décoloniale, plutôt que la politique de l'industrie culturelle, accompagne la dynamique politique transfrontalière des espaces kurdes entre la Turquie, l'Iran, l'Irak et la Syrie. Les œuvres d'art kurdes produites au Moyen-Orient embrassent la mémoire mutilée de sa société sans État (Sustam, 2025b). Elles articulent en quelque sorte leur propre histoire de l'art à travers les relations institutionnelles civiles, en l'absence d'institutions étatiques kurdes, circulent à l'échelle globale et proposent une perspective d'art contemporain kurde. Il convient ici encore de distinguer la pratique autonome du Kurdistan du Sud en Irak, où le soutien institutionnel et les activités artistiques institutionnelles sont désormais très largement reconnus. Les musées, centres culturels, galeries d'art et festivals de cinéma occupent une place particulièrement importante dans cet espace kurde autonome.

L'espace kurde comme espace d'altérité de l'expression micro-artistique

Au croisement des analyses des œuvres d'art contemporaine kurde et des travaux archivés sur la dimension micropolitique de la mémoire et des vécus collectifs du contexte kurde, ce chapitre est une contribution tant à l'analyse des dynamiques esthétiques de l'épistémè kurde. De nombreuses œuvres de la pratique artistique kurde, comme nous le verrons plus loin, permettent de questionner les valeurs artistiques coloniales et les mécanismes d'« anomalie » ou de 'altermoderne' (Bourriaud, 1990). Cela vaut non seulement pour l'art

contemporain, mais aussi pour le cinéma, la musique, le théâtre, la vidéo ou la performance. En ce sens, l'anomalie de la subalternité kurde se transforme positivement en une discontinuité politique contre l'esthétique coloniale de l'espace dominant, autour d'une résistance épistémique qui prend la forme d'un motif de zombie gothique. Ici, la figure du « zombie »⁵ désigne une transgression propre aux minorités, qui dépassent la répression et le rejet imposés par la culture dominante et instaurent une hégémonie sous-culturelle contre les coefficients de normalisation raciale (Hebdige, 1979). La figure du « zombie » désigne ainsi les « autres » vivants, exclus de la sphère politique par la culture coloniale dominante. Elle rend également visible une mémoire décoloniale des « morts-vivants » face à la culture blanche « vivante ». Avec cette figure du « zombie », nous dessinons le lieu de vie de l'*outsider* (Becker, 2024) social et des « morts imminentes », des « barbares », des « natifs, bandits ou sauvages » du champ de l'art (une esthétique décoloniale opposée à l'esthétique dominante de la culture blanche)⁶, exclus en tant qu'approche micro-identitaire et marginalisés dans le milieu artistique. De manière ironique, la figure du zombie (comme bouc émissaire ou corps cannibale)⁷ garde en général un sens négatif de subjectivation dans la littérature et le cinéma, mais, du fait de la position des Kurdes, elle prend ici un sens positif dans la subjectivation des outsiders. Elle permet une transformation psychique, linguistique et imaginaire du contexte kurde, entre domination coloniale, rejet, altérité, racisme et discrimination. De ce point de vue, l'espace kurde, à travers ses productions confrontées à la culture « gouvernante », se développe comme une résistance semi-périphérique de contre-pouvoir (comme une perception artistique qui constitue 'la pensée du *dehors*', voir Foucault, 2018), qui décontextualise le discours de la culture et de la vision coloniale (Galip, 2024). Certains récits de l'histoire d'en bas permettent de comprendre comment les valeurs de la société dominante identifient les « autres » comme une anomalie de société. Cette « anomalie » est la subalternité kurde, qui exprime une discontinuité politique décoloniale, un motif gothique de « zombie » dans une

⁵ Voir pour l'analyse ontologique du concept 'zombie' Deleuze, Guattari, 1972, 401 et 405, et 1988 ; Sustam, 2016 ; Coulombe, 2012 ; McIntosh, Leverette (Éditeurs), 2008 et Adkins, 2007, 119-124.

⁶ Voir pour une discussion sur le concept d'esthétique décoloniale et la pratique dans cette perspective en Amérique Latine autour de l'art et de l'esthétique, Walter Mignolo and Rolando Vazquez, *Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings*, voir le lien : https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/ et The Decolonial AestheSis Dossier : https://socialtextjournal.org/periscope_article/the-decolonial-aestheSis-dossier/ ; et puis Oloko, Ott, Simatei, Vierke, 2023.

⁷ Voir pour la discussion sur la figure de zombie, Nadine Boudou, « Le zombie. Un imaginaire de l'effondrement », IRIS [En ligne], 42 | 2022, mis en ligne le 19 décembre 2022, consulté le 21 mars 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3010>

continuité de la résistance, et incarne une forme de production contre-culturelle (« zombie » comme une figure de répression politique : voir, Moreman, Rushton, 2011). À travers des œuvres d'art, cet article cherche à rendre visibles la micropolitique des artistes kurdes et les images d'une esthétique relationnelle, en développant un art mineur dans le champ de l'art à l'échelle mondiale. Maudits et sauvages, les artistes de l'espace minoritaire invisible incarnent ici des figures de « zombies » (Brent, 2007 ; Maxime, 2012 et Nadine, 2022), des formes de monstrosité qui déconstruisent les esprits rationnels de la domination et les normes imposées par les valeurs de la société coloniale et de la violence institutionnelle. Les formes d'appartenance pastorales et mythiques dans la performance, l'image, la vidéo, la création et le son coexistent déjà dans la culture orale kurde de Dengbêj (bardes, troubadours en kurde, voir Korangy, 2020), qui sont des conteurs, des « opprimé.es » de la mémoire dans l'histoire coloniale. Ils franchissent la frontière politique comme la mémoire orale de Griot, Kevel, Djéli, Jali, Bambâdo en Afrique (Sustam, 2021a, 775-805).



Images : Cengiz Tekin, 'Normalisation', 2009 et Nejbir Erkol, 'Inside the fairy tale', 2020⁸

Le « Bê Welat » est une perception qui construit et fabrique la possibilité de la création décoloniale chez les artistes kurdes, avec des valeurs, une potentialité créative et des idées politiques engagées dans différents modes d'expression artistique. Il veut relier la mémoire, le présent, la politique et la création. Il s'agit de dire une impossibilité de ne pas faire autrement, au cœur d'une recreation esthétique et politique (pour une analyse sur le concept 'création', Deleuze, 1977 et 1981), comme de nouvelles tentatives d'un peuple invisible dans le champ de l'art. À ce propos, la perception des artistes kurdes a, par exemple, la possibilité de créer l'œuvre d'art à partir du vécu traumatique qui devient le langage transgressif comme celui du travail du cahier artistique « Sizo-Defter » (*Cahier-Schizo*, 1998) de Şener Özmen qui demeure dans un langage irréductible de micro-résistance politique de schizo-analyse de son

⁸ Les images ont été utilisées avec l'aimable autorisation des artistes. Voir le site web de l'artiste Nejbir Erkol : <https://www.nejbirerkol.com>

temps à l'espace kurde en Turquie (dans la ville Diyarbakir, voir la schizo-analyse, Deleuze et Guattari, 1972)⁹, une persistance déchirée de l'entendement artistique et dans un renversement de l'hostilité artistique dans l'œuvre d'art face à la pathologie de la pratique coloniale. Ou encore, dans sa vidéo « Sûr » (2018) sur le quartier Suriçi à Diyarbakir, l'artiste Sarya Nurcan Kaya traite par une performance vidéographique le mémoricide de cet espace quartier central dont une grande partie a été détruite par l'armée turque en 2016, puis gentrifié par le gouvernement turc entre 2016 et 2020 pendant les manifestations urbaines autogérées (insurrection barricadée : « Hendek Direnislari » : voir ainsi, Tayfur, 2018 ; Ortona, 2019 et Loez, 2023). Tout comme pendant la période de guerre des années 1990, l'État, qui a mis fin au processus de paix avec le mouvement politique kurde en 2015, avait pris la décision d'entrer en conflit armé avec les Kurdes dans de nombreux domaines (y compris au Rojava en Syrie : pensons à l'occupation de la ville kurde Afrin entre 2016 et 2026). Cette décision s'était heurtée à une résistance autogestionnaire sous forme de barricades dans les villes kurdes. C'est ainsi que, dans le quartier de Suriçi à Diyarbakir, la décision de l'État d'en « raser » une grande partie a entraîné sa destruction. Par la suite, le quartier a été soumis à un processus de gentrification urbaine visant à effacer complètement la mémoire collective politico-urbaine, dans le cadre d'une biopolitique de dépeuplement menée par l'État (voir, Ortona, 2019). Le quartier Sur (ou Suriçi), (et surnommé « quartier des infidèles » à Diyarbakir), possédait en ce sens une mémoire collective de « non-musulmans » (Arméniens, Syriques et Chaldéens) : il a été entièrement dépeuplé de ses habitant.es après les génocides des Arméniens, des Syriques et des Chaldéens en 1915, et a subi cette fois-ci, avec cette nouvelle destruction sociopolitique, un double crime contre la mémoire (« du génocide au *mémoricide* », voir, Berleryan, 2023). Par la suite, la jeune artiste Sarya Nurcan Kaya, qui vit dans la diaspora, fait un récit politique du traumatisme kurde dans un tel contexte, soulignant la continuité de ce récit traumatique, et explore précisément les traces de la mémoire mutilée de cette nouvelle période de conflit ; elle se penche dans cette vidéo sur l'histoire contemporaine de la mémoire collective, aujourd'hui en ruines, et sur le « mémoricide » engendré par les projets de gentrification menés dans les ruelles de la ville.¹⁰ À l'instar

⁹ Pour les Kurdes, la ville de Diyarbakir en kurde 'Amed' a l'image de la capitale imaginaire du Kurdistan, mais elle fonctionne aujourd'hui comme un espace symbolique de conscience politique, de résistance, et de capital culturel des arts.

¹⁰ Une étude approfondie sur les démolitions dans le quartier de Sur a été réalisée et publiée par Zan Institute. Elle est accessible à l'adresse suivante : Serhat Arslan, Derya Aydın, Hakan Sandal, Güllistan Yarkın (2016), Sur'da yıkimin iki yüzü: Kentsel dönüşüm ve abluka, Diyarbakir'in Sur İlçesinde Kentsel Dönüşüm ve Abluka İlişkisi -Analiz Raporu, 30 Mart, Diyarbakir, en ligne : https://hakikatadaletahfiza.org/wp-content/uploads/2016/05/2016.03.30_ZANEnstitusu_Sur-Rapor.pdf

de l'œuvre d'Ates Alpar intitulée « Looking At The Ruins » (2022, voir ci-dessous), qui raconte la destruction de Hasankeyf et la construction d'un barrage à sa place, nous assistons à la manière dont un lieu de vie doté d'une mémoire collective de plusieurs millénaires, tel que Hasankeyf, subit une altération de cette mémoire en raison de la gentrification et de la construction d'une centrale hydroélectrique et d'un barrage dans la ville de Batman. En mettant l'accent sur l'histoire et la culture autochtone des populations déplacées ainsi que sur la biodiversité détruite, les deux artistes s'appuient sur la critique politique, et nous aident à prendre conscience de la destruction du patrimoine culturel et du mémoricide.



Images : Ihsan Oturmak, 'Alternative Resources' No:1, 2020, Oil on canvas, 40x60 et Sarya Nurcan Kaya, 'SÜR', l'image de la performance vidéographique sur la broderie¹¹

Il est important de mettre en avant que cela constitue une « contre-violence » épistémique dans le champ de l'art et dans la perception décoloniale, et prouve une dénonciation collective de l'impossibilité d'accéder à soi autrement qu'en s'opposant à la violence étatique et au racisme refusant la présence des Kurdes, c'est-à-dire l'impossibilité de ne pas se positionner autrement. Cette double injonction, ce *double bind*, est une machine de création décoloniale qui met en évidence le dysfonctionnement de la mémoire coloniale dans le contexte actuel kurde. Les formes de subjectivité issues de la création artistique dans les espaces kurdes combinent un percept de post-traumatisme, qui n'est pas ici une défense de l'inconscient, mais une micropolitique de résistance qui attaque les fondements de sociétés construites sur la capacité de domination. Le langage de la blessure n'est pas seulement celui du récit héroïque anticolonial, mais celui d'un renoncement ou d'une mise à nu de la double injonction à n'exister que par l'exclusion, à être exclu de l'intérieur, ainsi que d'une insurrection de ce savoir, une négativité qui devient force de création. En ce sens, le post-traumatisme aide à comprendre le lien établi entre ces ensembles de réflexions

¹¹ Les images proviennent de mes archives personnelles sur les artistes kurdes et ont été utilisées avec leur autorisation.

et de créations, qui devient ainsi une boîte à outils dans l'art contemporain kurde. Les artistes kurdes s'appuient sur le traumatisme dans des œuvres qui donnent à voir les réflexions et les perceptions de ces espaces bifurqués. De ce fait, il était nécessaire de distinguer le terme d'*espaces kurdes*, également produit par les acteurs, à travers plusieurs temporalités, processus, narrativités et rapports de force, qui caractérisent le contre-espace.¹²

L'art contemporain issu d'une géographie colonisée par la domination territoriale, le conflit ou la guerre n'est pas en lui-même représentatif, mais significatif. Il est une création collective et singulière qui se déploie dans l'espace politique pour le décentrer et y réinventer une imminence décoloniale. Dans cette perspective, où coexistent plusieurs visages, il est important de distinguer ceux qui, à l'échelle mondiale, utilisent les œuvres comme un fruit « post-exotique » (les artistes comme des fruits ou les restaurants multiculturels), de celles et ceux qui restent dans la production linéaire d'une culture dominante de l'art contemporain, et de celles et ceux qui refusent le discours identitaire de cette culture, qui fonde la domination et le régime de victimisation. L'artiste Şener Özmen, par exemple, a réalisé, en tant que curateur, l'exposition « Eye Contact » au Centre d'art de Diyarbakir en 2003, et publié l'article « Cefakâr Dogu ya da Welcome To Diyarbakir » (L'Orient tourmenté ou Bienvenue à Diyarbakir) dans « User's Manual : Contemporary Art in Turkey » (Özmen, 1999, 2000, 2005, 2007 et 2011). Ces deux éléments donnent des indices sur le changement du discours artistique dans l'espace kurde et sur les choix des artistes kurdes. Cet artiste identifie clairement l'existence de son espace de production artistique, qui donne un nouveau sens à sa créativité et à sa performativité intellectuelle. L'émergence de ces artistes a modifié le paysage de la ville et leur visibilité a changé le regard stigmatisant porté sur elle. Pendant longtemps (et encore aujourd'hui), la ville de Diyarbakir et le Kurdistan du Nord en Turquie ont été (et restent) associés à la violence, à la guerre et à la gentrification. Pourtant, depuis les années 2000, les intellectuels, curateurs et artistes turcs qui se rendaient à Diyarbakir étaient accueillis par les intellectuels et artistes avec une hospitalité difficile à imaginer, comparable à la découverte exotique de l'homme blanc dans l'espace tropical amazonien, transposée ici à la ville kurde. Nombre d'œuvres de Şener Özmen du début des années 2000 s'inscrivent précisément dans cette perspective, évoquant l'exploration de l'Orient par *l'homme blanc* et satirisant avec ironie cet

¹² Il convient de préciser que certaines analyses présentées dans cet article s'inspirent de la thèse de Sustam soutenue le 23 Mars 2012. Il est donc particulièrement utile de consulter cette thèse ainsi que son ouvrage publié en 2016 aux éditions L'Harmattan, qui constituent des références fondamentales. Voir, Engin Sustam, Ibid., Thèse de doctorat, 2012, et Art et Subalternité Kurde, L'Harmattan, Paris, 2016.

exotisme colonial. Aujourd'hui encore, par exemple, le travail de commissariat de la Biennale de Mardin reste imprégné de cette vision coloniale. L'œuvre « Welcome To Diyarbakir » de Şener Özmen, exemplaire à ce titre, s'appuie sur l'intérêt envers cet exotisme stigmatisé pour interroger la société post-exotique et l'invention culturelle de l'art contemporain de l'espace turc, face à l'inspiration venue de l'autre, celle des Kurdes¹³. Elle se fonde sur cette perception de la culture dominante, sur la colonisation culturelle et sur son invention de l'*exotique* dans le milieu de l'art contemporain en Turquie, dont elle propose une relecture décoloniale dans son contexte originel. Cette période, marquée par un apaisement relatif de la lutte armée par rapport aux années 1990, voit émerger une forme de « découverte » exotique des Kurdes — de leurs artistes, de leur langue et de leur territoire — dans une atmosphère presque touristique. Le nombre d'œuvres artistiques représentant, souvent avec ironie, les visites de curateurs occidentaux, de scientifiques ou de responsables politiques au Kurdistan du Nord (entre 2002 et 2015) est un point de vue fondamental qui s'appuie sur la pratique et l'expérience vécue. En ce sens, les vécues sont valorisées par les œuvres d'art. Ces dynamiques constituent précisément les thèmes explorés par la génération d'artistes des années 1990.



Images : Şener Özmen, 'Welcome to Diyarbakir' et 'Supermuslim', 2003¹⁴

Cette œuvre retranscrit le nouveau discours orientaliste dans l'imaginaire subjectif. Elle analyse l'innovation de l'espace de l'art comme lieu d'exposition, ainsi que le piège des clichés et des artistes « à la sauce locale ». L'installation photographique est présentée dans un ancien dépôt de « Sümerbank » (ancienne banque et usine nationale de l'État turc), dans le cadre de l'exposition « Force

¹³ Des travaux susceptibles de donner une idée de l'approche du concept d'exotisme et de la manière dont il est utilisé dans le contexte kurde, voir Busca, 2001 et sur l'exposition 'Magiciens de la terre', Cohen-Solal, 2014.

¹⁴ Les droits d'utilisation des images des œuvres de l'artiste Şener Özmen, comme ceux /celles de toutes les artistes, appartiennent à la publication publique. Ces images proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste, voir ainsi : <https://senerozmen.com/about>

du langage 1 » du curateur turc Ali Akay en 2003, à Diyarbakir¹⁵. Cette installation adopte une position de critique politique contre le regard culturaliste, l'invention identitaire, l'intérêt pour l'exotisme dans l'art contemporain en Turquie, la territorialité du pouvoir militaire et la production nationale. Elle se concentre ainsi sur la politique mineure de l'image kurde dans la perception artistique du milieu de l'art en Turquie. « Welcome to Diyarbakir » est une installation photographique qui rassemble différentes images : un dépôt en ruines, abandonné, fermé (ce lieu sert aussi d'espace d'exposition) et des femmes tahitiennes qui dansent et accueillent chaleureusement le visiteur dans cet espace insalubre, déconstruisant ainsi ce lieu (une usine et banque officielle, « Sümerbank » ; voir Sustam, 2012, pp. 387). L'exposition se tient dans une zone de guerre où la culture locale est désignée par une couche sociale différente. Cette installation photographique révèle une fêlure qui sépare le réel et la tonalité culturelle, sur la ligne de fuite de l'artiste : au premier plan, cinq femmes dansent et chantent « Welcome to Diyarbakir » comme dans un lieu exotique, tandis qu'à l'arrière-plan se tient un espace rongé et traumatisé (le dépôt de Sümerbank), comme marqué par la guerre, qui raconte le traumatisme du territoire, celui de Diyarbakir, ville soumise depuis trente ans au militarisme, à la violence, aux suicides et aux pathologies sociales. Conceptuellement, la critique de cette image suit le mouvement paradoxal de notre époque et fait naître une imagination post-exotique d'un orientalisme désorienté. Avec son approche et son sens de l'humour, l'artiste Şener Özmen, par une esthétique décoloniale et un style critique et même provocateur, s'interroge sur l'existence des Kurdes dans la cartographie du Monde, ainsi que sur les structures autoritaires de la cartographie géographique, et leur statut tabou qui concatènent l'espace mondial de frontières. Par exemple, dans l'œuvre « Heterotopia » (2015, qui fait référence à Michel Foucault), que se passerait-il si l'artiste transformait les États-Unis en Arabie saoudite, l'Espagne en Iran et la France en Afghanistan dans le contexte actuel de conflits et de guerres ? Et parallèlement, cette cartographie inversée du monde fait également allusion à l'absence kurde en son sein.

¹⁵ L'artiste Şener Özmen a travaillé comme co-commissaire à l'exposition *Power of Language-II : Becoming Minor* avec Ali Akay, "The Use of Language in Contemporary Art", from the exhibition catalogue of *Power of Language-I*. Voir ainsi, Şener Özmen, 2000 et 1999.



Image : Şener Özmen, 'Heterotopia', 2015, tapis de soie, 225x160 et 'Flag', 2010

Nous pouvons citer quelques artistes qui ont travaillé dans différents domaines depuis les années 1990 dans les espaces kurdes en diaspora, en Turquie, en Irak, en Iran et aujourd'hui en Syrie (le Rojava) : Remzi Rasa, Timur Celik, Walid Siti, Mahmut Celayir, Şener Özmen, Azad Nanakeli, Jala Wahid, Ismail Khayat, Halil Altindere, Jujin, Hiwa K., Parastoo Ahovan, Ahmet Ögüt, Malva (Omar Hamdi), Mehtap Baydu, Fatos Irwen, Shorsh Saleh, Erkan Özgen, Cengiz Tekin, Berat Isik, Ranji Hikmat, Baris Seyitvan, Niga Salam, Tishk Barzanji, Helin Sahin, Sherko Abbas, Serwan Baraan, Hayv Kahraman, Kani Kamil, Mariwan Jalal, Tara Abdullah, Khairy Adam, Nuveen Barwari, Jwan Khalaf, Serdar Mutlu, Rushdi Anwar, Zehra Dogan, Raz Xaidan, Savas Boyraz, Hamid Jamal, Bahram Hajou, Deniz Aktas, Bahar Kocabey, Ihsan Oturmak, Vian Hussein, Nejbir Erkol, Ates Alpar, Beizar Aradini, Luna Darwesh, Cemile Sahin, Khadija Baker, Naz Ali Ula, Rosida Koyuncu, Zinê Ehmed, Lareen Aram, Gasha Kamal, Rozhgar Mustafa, Chnar Ali, Gasha Kamal, Kizhan Khasraw, Sarya Nurcan Kaya, Rayan Yousif, Rooz Mohammed, Luna Darwesh, etc. (Sustam, 2021a, 2021b et 2025b). Comme il n'est pas possible d'analyser les œuvres de tous ces artistes ni de questionner leurs mémoires créatives dans cet article, nous nous concentrerons sur certains artistes et certaines périodes. Cet article présentera les œuvres d'artistes de générations, d'espaces, de genres et de formes différents (peinture, photographie, vidéo, art numérique, performance, installation), qui reflètent une esthétique décoloniale, un langage minoritaire, un corps bifurqué, le genre et la création micropolitique. Il convient bien sûr de préciser que l'art contemporain kurde et ses artistes ne se concentrent pas uniquement sur la mémoire de leur espace ou sur leurs problèmes sociopolitiques ; tout comme dans les œuvres « Supermuslim » (2013), ou « Energize Sur » (2019) de Şener Özmen, ils abordent également divers problèmes sociaux à travers le monde, en recourant au dialogue et à l'ironie.

Une mémoire inachevée dans l'histoire de l'art

L'expression artistique et culturelle kurde au Moyen-Orient, qui s'est développée à l'extérieur de son territoire dans les années 1970, au sein de la diaspora occidentale, est mise en dialogue dans les années 1990 avec la nouvelle génération des espaces kurdes. C'est pourquoi l'on peut sans doute dire que la diaspora, pour la production culturelle, linguistique, artistique et littéraire kurde, était, et est toujours, un foyer de création micropolitique et de reconstruction de l'appartenance. C'est aussi parce que la diaspora est source de nouvelles expériences sociopolitiques qu'elle permet la légitimation de la reconstruction d'un espace communautaire et identitaire. Il convient de noter que le terme de « colonialité, modernité de la culture dominante » est remis en question par la création artistique et la production culturelle, notamment incarnées par la culture de masse chez les Kurdes depuis les années 2000, avec la visibilité constituante des Kurdes au Moyen-Orient. On constate en effet une montée artistique de la production culturelle kurde par les réseaux transfrontaliers de la création, de la médiation, des événements et de la mobilité trans-étatique (stations de radio, festivals, foires, expositions, centres culturels, chaînes télévisées, médias alternatifs kurdes, etc.). Il est également intéressant de rendre compte de la capacité de la production culturelle kurde à se connecter à des formes autonomes associatives en diaspora et aux municipalités kurdes au Moyen-Orient. Comme nous venons de le rappeler, il existe une dynamique culturelle organisée par les mairies pro-Kurdes en Turquie, ou par des initiatives artistico-culturelles au Kurdistan d'Irak et au Rojava en Syrie, mises en place par le biais de festivals, foires, concerts, etc. La vie socio-économique des espaces kurdes s'impose, dans cette perspective, comme le reflet d'une cohérence politique propre, opposée à la domination de la culture majeure. En effet, pour les mairies kurdes en Turquie et la région autonome du Rojava, la culture, la production artistique et la langue sont devenues un vaste réservoir politique visant à glorifier la résistance et les acquis kurdes, légués par l'histoire et les représentations collectives de la mémoire. Dans la mesure où les espaces kurdes constituent une nouvelle approche politique, la dynamique organisationnelle et institutionnelle résulte d'un ensemble d'influences micropolitiques qui produisent une nouvelle subjectivité culturelle fondée sur la conscience décoloniale.



Images : Helin Sahin, 'Azadi', 2020 (Liberté) et Mehmet Ceper, 'Trampoline' (Frontière entre Mardin et le Rojava), 2012¹⁶

Les années 1990 constituent un tournant politique pour les Kurdes de Turquie et d'Irak. En Turquie, la question kurde se diffuse dans la sphère publique avec les « Serhildan » (« soulèvements » en kurde, voir l'analyse du concept, Sustam, 2012, 2016 et 2021a), tandis qu'en Irak, après la chute du régime totalitaire de Saddam Hussein, les Kurdes s'orientent vers une structure fédérative. Les années 1990 en Turquie ne doivent pas seulement être lues comme les années de la mémoire de la guerre, de la question kurde et d'une période d'inertie où la mémoire sociale kurde est traumatisée. Ces années-là, au Moyen-Orient, doivent aussi être relues comme un souvenir de la guerre, mais également comme une période d'émancipation et comme un moment où les efforts artistiques de la diaspora sont intégrés à leur propre sphère. Ces années peuvent en effet être considérées comme la nourriture et la mémoire des années 2000, que nous appellerons plus tard le printemps kurde de la pratique culturelle, artistique et politique. Bien que l'histoire de la production artistique et culturelle kurde remonte au début du 20^e siècle, et qu'il manque une lecture historique de l'art, elle commence plutôt à se structurer entre les années 1980 et 1990 sous l'influence des réflexions anticoloniales des années 1970 en diaspora, lorsque les créations de la nouvelle génération de la subjectivité kurde des espaces kurdes rencontrent l'exil.¹⁷

Depuis les années 2000, les productions culturelles et artistiques kurdes explorent de nouvelles formes d'inscriptions décoloniales et se réinventent dans leur existence contemporaine dans les espaces kurdes en Turquie, en Irak et en Syrie. L'espace kurde en Iran est complexe. En raison de la répression politique en Iran, une part croissante des activités artistiques se poursuit dans la diaspora.

¹⁶ Les œuvres de l'artiste sont publiées avec son autorisation.

¹⁷ Pour consulter les analyses conceptuelles sur l'espace kurde : Engin Sustam, 2012, pp. 30-78, 2016 et 2021, 775-802 ; Hérodote, 2013, 23-32 : <https://doi.org/10.3917/her.148.0023>, et Dryaz, 2017, 185-204.

Lorsque nous parlons de l'espace artistique kurde, nous devons, à contretemps, évoquer une situation politique découlant d'une identité sous oppression, avec une perspective politique décoloniale immédiate¹⁸. Même s'il est difficile de mettre en évidence un espace institutionnel de création artistique kurde en Turquie, on peut dire qu'il existe une potentialité constituante et une mobilité invisible des artistes kurdes, qui s'expriment plus librement dans le milieu de l'art de la diaspora occidentale (Europe, Canada, États-Unis). Comme les Kurdes n'ont pas eu de statut institutionnel pendant très longtemps (à l'exception de l'Irak et de la Syrie), il n'y avait pas de soutien institutionnel étatique pour leurs activités artistiques. Par conséquent, les activités artistiques kurdes existent soit par le biais d'initiatives personnelles, soit par le biais d'initiatives institutionnelles établies en diaspora occidentale (telles que l'Institut kurde à Paris, le New York Kurdish Cultural Center, le Kurdish Diaspora Center en Suède, la Fondation kurde de Stockholm, le Kurdish Community Centre London, le Mitani Cultural and Artistic Center of Berlin, etc.). Ce n'est que grâce aux institutions artistiques créées à la fin des années 1990 dans la structure fédérative du Kurdistan du Sud, en Irak, que les activités artistiques deviennent plus visibles dans la région kurde autonome en Irak. Il en va de même aujourd'hui en Syrie, au Rojava (région autonome en Syrie, actuellement nommée Administration autonome du Nord et de l'Est de la Syrie), et dans la région kurde en Turquie, grâce au soutien et aux efforts des municipalités kurdes, malgré toutes les pressions politiques.¹⁹ Il convient de noter que les événements artistiques dans la diaspora occidentale sont généralement étroitement liés à la visibilité politique kurde. Ainsi, les festivals culturels ou de cinéma se transforment également en événements artistiques contemporains. De même, les événements artistiques contemporains organisés par la diaspora (en particulier à Berlin, New York, Londres et Paris) se développent généralement à partir d'initiatives personnelles dans le cadre de projets curatoriaux.²⁰

¹⁸ Voir, 'çiroka Özman mêvanê Stuttgart' le journal 'Azadiya Welat' 23 Nisan 2011, p.11

¹⁹ Voir le lien qui explique la politique de sous-tutelle d'administration du gouvernement turc au sein des municipalités en Turquie (Centre kurde des droits de l'homme : <https://www.kurd-chr.ch/FR/wp-content/uploads/2024/11/Le-recours-aux-kayyim-en-Turquie.pdf>). Nous avons pu le consulter et voir qu'en 2014 95 municipalités sur 102, en 2019 59 sur 65, et en 2024, 3 sur 75, ont été placées sous administration du gouvernement turc -kayyim). Voir, ainsi, Yegen, M. (2022). Ethnopolitics to geopolitics: the Turkish State and the Kurdish question since 2015. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 50(4), 943–961. <https://doi.org/10.1080/13530194.2022.2043146>

²⁰ Voir l'exposition d'art contemporain kurde à NGBK Berlin : « bê welat - the unexpected storytellers »: <https://ngbk.de/en/archiv/be-welat-the-unexpected-storytellers>



Images : Ahmet Öğüt, « Bakunin's Barricade », 2015-2022 et 'Stones to throw 2', 2011²¹

Les Kurdes n'ayant pas de véritable statut institutionnel (à l'exception du gouvernement régional du Kurdistan du Sud en Irak et de l'administration autonome du Rojava en Syrie), les œuvres d'art kurdes sont visibles depuis une vingtaine d'années et circulent principalement grâce aux efforts des artistes kurdes eux-mêmes et des institutions diasporiques, via des bourses, des résidences et des événements culturels. On constate en effet l'émergence d'un espace de production subjective et créative à l'intersection de l'apatridie, de l'oppression, de l'invisibilité et de la résistance politico-culturelle (cinéma, art contemporain, musique, danse, théâtre, art numérique, art vidéo, etc. ; voir, Deleuze, 1983 et 1985). La reterritorialisation de la mémoire contre-culturelle des espaces kurdes a rendu possible une renaissance de la production culturelle kurde, qui doit aussi être considérée comme un foyer de perception décoloniale (Sustam, 2012, 25-47). Alors que les espaces kurdes connaissent une insurrection culturelle et sociale au début des années 2000, certaines villes telles que Diyarbakır, Mardin, Batman, Van et Dersim en Turquie sont devenues des lieux collectifs de travail culturel, malgré toutes les restrictions et les contrôles imposés par l'état turc. En effet, malgré sa politique coloniale, la Biennale de Mardin, organisée depuis 2014 avec la participation d'artistes internationaux, est devenue un pôle d'attraction important dans le domaine de l'art contemporain dans l'espace kurde en Turquie. Si les activités menées dans d'autres régions kurdes telles que l'Iran et la Syrie ne diffèrent pas beaucoup de celles menées en Turquie, celles menées en Irak et dans la diaspora se déroulent dans un environnement plus libre. Si l'on questionne les derniers développements au Rojava et en Iran, on constate que les régimes autoritaires théocratiques en Iran et en Syrie ne permettent pas aux Kurdes ou à d'autres minorités de s'exprimer dans cette voie artistique. Mais d'un autre côté, sans oublier les activités ou événements artistiques menés dans la région autonome du Rojava syrien (Kurdistan de l'Ouest en Syrie) entre la révolution du Rojava

²¹ **Je n'ai pas le texte de cette note**

en 2012 et le nouveau système du Rojava qui s'est intégré au gouvernement syrien actuel en 2026, il faut souligner combien cet espace, bien que marqué par le conflit et les menaces géopolitiques, a acquis une mémoire considérable dans le domaine de l'art. Les foires et les festivals réalisés permettent en quelque sorte à de nombreuses productions issues de cette région kurde d'entrer en contact les unes avec les autres.



Images : Sherko Abbas, *Encounters on the Tigris & Sound Lab*’, 2022 et ‘*Silence Along the River*’, 2021, Single-channel video 7:02 colour VHS Archive²²

Les productions culturelles et artistiques kurdes explorent effectivement de nouvelles formes d'inscriptions sociales et se réinventent dans les arts contemporains en Turquie, en Iran, en Irak, en Syrie et désormais dans les espaces diasporiques occidentaux. Il convient de mentionner ici quelques institutions artistiques basées à Diyarbakir, Mardin, Batman, Erbil, Duhok et Souleymani. Dans l'espace kurde en Turquie : Diyarbakir Sanat Merkezi, Merkezkaç Sanat Kolektifi, Loading, Amida Art, A4 Atölye, Mordem, Rıdvan Kудay Art Gallery, Sezai Karakoç Kültür Sanat Merkezi, BART, MişarArt ; dans l'espace kurde en Irak : Kurdistan Center for Arts & Culture, Kurdistan Museum Erbil, Sev Gallery, Shanidar Gallery Erbil, Amna Soraka Museum (Red Prison Museum), Sulaymaniyah Museum, Kurdish Heritage Institute, Zamwa Gallery, Duhok Art Gallery, Duhok Culture Museum ²³ ; dans l'espace

²² Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste. On peut toutefois consulter le site web de l'artiste, voir : <https://sherkoabbas.com/encounters-on-the-tigris-sound-lab/>

²³ Voir, l'analyse sur les institutions et ses artistes dans la région kurde en Irak par Cockrell-Abdullah, 2018, 65-91 ; Shilan Fuad Hussain, « Armed with Paintbrushes: Kurdish Female Artists Fighting for Equality » l'article en ligne : <https://www.washingtoninstitute.org/policy-analysis/armed-paintbrushes-kurdish-female-artists-fighting-equality> ; Isabel Käser et Houzan Mahmoud, « Landscapes of War: Women and Art Making in South Kurdistan » en ligne : <https://awarewomenartists.com/en/magazine/paysages-de-guerre-les-femmes-et-la-creation->

kurde en Syrie (le Rojava) : on y trouve plutôt des événements artistiques organisés sous l'égide des universités (du Rojava et de Kobani) ou dans le cadre d'initiatives politiques collectives, plutôt que de centres culturels ou de galeries d'art contemporain, comme la communauté artistique et culturelle Hunergeha Welat (foyer artistique, production musicale du Rojava et atelier d'artistes) ou le Mihrîcana Film a ROJAVA (Festival international du film de Rojava).²⁴

En tenant compte de la médiation, de la réception et de la position internationale des institutions artistiques et des expositions, soulignons la possibilité de produire des contre-langages artistiques pour faire émerger des perspectives contre-culturelles à partir de l'expérience kurde dans le domaine de l'art (Art Basel, Documenta, Biennale de Venise, etc.). La mémoire de la production culturelle et artistique kurde trouve de nouvelles formes d'inscription sociale et se réinvente sous l'influence des réflexions décoloniales, féministes et écologiques du XXI^e siècle dans le domaine de l'art au Moyen-Orient (Turquie, Iran, Irak et Syrie), puis dans la diaspora occidentale (exil). La résilience des œuvres d'art dans l'espace kurde est portée par l'extraordinaire dévouement des artistes et, malgré sa position d'apatridie, cet espace possède une esthétique créative, relationnelle et décoloniale (comme Bourriaud l'a souligné pour l'esthétique relationnelle, 1998). La création artistique kurde porte un aspect de « Bêwelat » (« sans patrie » ou « société apatride », Sustam, 2012 et 2026), de résistance et de décolonialité, caractérisé principalement par l'usage de langues mineures, la mémoire collective, les formes de soulèvement, les témoignages de traumatisme et de post-traumatisme, ainsi que par les conditions de la guerre, de l'exil et de la perte de la patrie. 'Bêwelat' est une approche qui vise à réimaginer les modes de résistance kurdes par le biais d'activités collectives et créatives, afin de déployer un tapis cartographique ontologique et utopique sur lequel on peut s'asseoir et converser, enregistrer et se souvenir. Nous considérons cette pratique artistique comme un exemple de pratique non institutionnalisée dans le contexte kurde. Il est remarquable que les artistes kurdes contemporains investissent dans une création carnavalesque et ironique tout en se référant à la mémoire commune d'une société exilée et décolonisée. Ces aspects se concentrent sur les interactions complexes entre la création et la subjectivité, les archives et les réseaux artistiques transnationaux, l'ère diasporique kurde et l'identité politique hybride. Nous nous intéressons (dans cet article et plus

artistique-dans-le-kurdistan-du-sud/ , et ainsi le journal Rudaw, « Zherzemin: Womanhood and its place in Kurdish culture and society », 27.06.2021 en ligne : <https://www.rudaw.net/english/world/27062021>

²⁴ Voir les articles qui parlent en effet de l'initiative Hunergeha Welat en ligne : <https://serhildan.org/actualites-musique-rojava/> et <https://kurdistan-au-feminin.fr/2025/01/01/musique-hunergeha-welat-salue-la-resistance-du-rojava/>

généralement) au rôle clé des artistes kurdes et des acteurs des processus d'invisibilité pour revitaliser les espaces culturels kurdes dans le champ international de l'art, ainsi qu'à la possibilité catalytique de réaliser un champ artistique contemporain.

De manière générale, les espaces kurdes présentent plusieurs formes de réflexion et de perception avant et après les années 2000. L'interprétation de ces différents aspects nous permet d'aborder l'attitude rhétorique du champ de l'art dans ces espaces, sur le plan de sa visibilité continue. Notre principal objectif dans cet article est d'analyser la résistance des artistes kurdes à travers leurs œuvres, leurs capacités culturelles et artistiques (biennales, foires du livre, espaces théâtraux, maisons d'édition), en les comparant aux vecteurs de la mémoire collective. L'argumentation autour de ces vecteurs porte les héritages de la culture orale vers une autonomie culturelle transfrontalière de la mémoire au sein de la société kurde. C'est pourquoi, lorsque l'on problématise les espaces kurdes comme « constellation hétéroclite » (Sustam, 2016, 47-53 ; pour le concept 'constellation' voir Benjamin, 1989 et 1998), il s'agit de voir le corpus autogéré de l'*énonciation collective* (pour le concept voir Deleuze et Guattari, 1972). Le langage des artistes kurdes, par exemple, est dérangement, transgressif, politique et agressif au sens artistique. Leur position exprime une subconscience subalterne projetée à la face de l'histoire coloniale ou des effets traumatiques de la guerre dans la région. Un nouveau langage dérivatif se forme alors dans la langue : elle prend la forme d'une morsure de serpent venimeux (langue bifurquée comme un serpent). Ce langage subversif distingue les artistes kurdes dans le champ de l'art au Moyen-Orient. Un artiste qui parle seulement de la terre maudite, du village incendié, des vécus traumatiques et de la guérilla ne suffit plus. Il faut aujourd'hui considérer la production artistique des espaces kurdes en deux temps ou deux périodes : celle qui précède la guerre et celle qui la suit, au cours du temps de la transformation sociopolitique des espaces kurdes actuels.



Images : Cengiz Tekin, « Portrait du soi-disant artiste » et « Sans titre (Couettes) », 2003²⁵

²⁵ Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste.

L'artiste Halil Altindere est connu pour ses œuvres depuis les années 1990, qui sont considérées comme le « Fluxus » en art visuel dans le milieu de l'art contemporain avec ses matériaux et ses ready-made. L'humour et la dérision politique sont les approches qui s'installent dans ses œuvres d'art en développant les happenings politiques. À travers deux œuvres consacrées aux opposants kurdes disparus dans les années 1990 en détention (à partir de photographies de Hasan Ocak et Ayşe Malkaç), réalisées sous la forme d'une série de timbres officiels, l'artiste critique les mécanismes de la violence d'État, qui constituait une forme de guerre à l'époque, avec la pratique des disparitions forcées de personnalités politiques, en imitant les timbres officiels de l'État. Toutes les œuvres qui suivent l'histoire traumatisée de cet espace et mettant l'accent sur la provocation artistique ou l'humour politique décolonial sont autant de références fondatrices de l'art contemporain kurde, et y importent une texture post-traumatique. Elles expriment une rupture épistémologique décolonisée avec la culture dominante et la génération précédente, une prise de parole qui manifeste un ressentiment subconscient, celui des opprimé-es, des victimes, des stigmatisé-es et des vulnérables (comme une déviance qui se manifeste dans le champ de l'art). Les vidéos « Dengbêjs » (Bardes, 2007) et « Mesopotamia Trilogy » (2007-2010) d'Halil Altindere, ou « Adult Games » (2003) d'Erkan Özgen, l'installation photographique « Welcome to Diyarbakir »²⁶ (2003) de Şener Özmen et, et enfin « Soi-disant le portrait de l'artiste » (2003) de Cengiz Tekin utilisent les clichés de l'authenticité comme un jeu ironique sur le subconscient. Cette critique de l'intentionnalité phénoménologique dans les images ou les vidéos renvoie à une position micropolitique face au discours culturaliste dominant de l'authenticité. Il faut donc évoquer la culture subalterne, souvent associée à un ensemble de valeurs « authentiques » (folklore, réservoir de collectivité, matériau culturel). Or l'art actuel (par le biais des artistes) propose aussi une critique de cette culture authentique, qui devient ensuite un matériau de culture populaire, comme on le voit dans des œuvres telles que « Mutual Issues, Inventive Acts » d'Ahmet Ögüt, « Ben Suçsuzum » (« Je suis innocent » - football, rituel familial, vêtements traditionnels des femmes kurdes) de Şener Özmen, ou encore « Free Kick » (2005) et « Sans titre » (Couettes, 2003), de Cengiz Tekin, qui mobilisent les formes de rituels authentiques, au sens de la culture populaire. À la lumière de ces éléments, l'histoire de la culture subalterne en Turquie et ses effets politiques tranchent la lecture des artistes en termes d'événements (Sustam, 2015 et 2016, 269).

²⁶ Pour les Kurdes, la ville de Diyarbakir a l'image de la capitale du Kurdistan, mais elle fonctionne aujourd'hui comme un espace symbolique de conscience politique, de résistance, et de capital culturel des espaces des arts.

Du traumatisme à la mémoire transfrontalière créative

Depuis les années 1990, l'apparition de nouvelles perspectives politiques et esthétiques dans les espaces kurdes (art contemporain et pensée décoloniale) a permis de reconnaître le caractère multiple de la création artistique kurde, à travers des réflexions sur le traumatisme, le vécu pathologique et l'image d'une identité mutilée dans un espace placé sous la menace de la guerre et du conflit régional. Ces initiatives micropolitiques et ces perspectives artistiques ont avant tout rendu visibles les faits traumatiques de la mémoire collective. En d'autres termes, la production artistique des espaces kurdes, par ses interprétations des événements post-traumatiques dans le domaine de l'art, a reconfiguré le système de valeurs de ce nouveau régime artistique et culturel qui s'est construit contre le racisme et l'imaginaire coloniale en Turquie et au Moyen-Orient. Parallèlement, la réflexion sur un espace politique insurgé (notamment la question kurde et la géographie du Kurdistan) a transformé la manière de retravailler les œuvres d'art dans l'expérience politique, subjective et sociale de ces espaces, en lien avec la dynamique du savoir et la production d'une micro-identité de résistance. En ce sens, si nous suivons les analyses épistémiques de Michel Foucault, la célèbre œuvre photographique d'Ali Bozan « Ceci n'est pas une Toros » (2009), qui exhibe une Renault 11 blanche produite en Turquie et conçue pour équiper la brigade spéciale du renseignement turc, c'est-à-dire la police, montre comment l'« État profond » turc, réputé pour faire disparaître des personnes, transforme en œuvre d'art les moyens de commettre des assassinats politiques. En ce sens, cette œuvre ne se contente pas seulement de confronter ironiquement les traumatismes de la guerre ou de l'oppression étatique, elle s'attaque aussi aux codes du conflit colonial, à travers la Renault 11 blanche qui devient le symbole des disparitions au Kurdistan du Nord en Turquie, c'est-à-dire le symbole d'une mémoire traumatisée. Autrement dit, en travaillant sur la culture militariste de la voiture dans les années 1990, les vidéos d'Ali Bozan, d'Ahmet Ögüt (« What a Lovely Day », 2004) ou de Firat Yavuz (« Toros, le Monstre ») s'intéressent surtout aux images de la violence d'État, c'est-à-dire aux auteurs anonymes de la guerre entre l'armée turque et la guérilla kurde. L'usage de l'image des Renault Toros blanches devient ainsi un outil de symbolisation des disparitions en garde à vue ou des meurtres non élucidés (Sustam, 2016 : 8, 125, 251-264).

L'image d'un véhicule militariste, conçu à la fois pour inspirer la peur et comme un symbole critiqué de la violence d'État, est particulièrement frappante en ce qu'elle évoque un fantôme de la mémoire de la guerre pour les pouvoirs coloniaux. Alors que le système panoptique des années 1990, porté par une économie de guerre, s'est construit sur l'état d'urgence (OHAL en turc, *Olağanüstü Hâl Bölge*

Valiliği, « Gouvernorat régional de l'état d'urgence » en français), le véhicule « Toros blanc » incarne à la fois le phénomène des disparitions d'opposants kurdes, le cœur de la souveraineté totalitaire au Kurdistan et un instrument de violence d'État où disparition, persécution et menace étaient monnaie courante (Sustam, 2021a, 2021b). Si la voiture est le symbole d'un fantôme touchant le corps blessé de la subjectivité kurde dissidente, l'objet de peur mobilisé par la hiérarchie de la violence est également un symbole de l'État colonial qui hante la mémoire du peuple kurde. Il ne faut pas oublier que ce symbole de la peur est aussi un instrument de « guerre spéciale », c'est-à-dire une forme de répression sanglante du conflit armé, comparable à ce qui s'est produit au Chili lors du coup d'État de Pinochet en 1973. Aujourd'hui, cet instrument de violence renvoie à la violence despotique de l'État et de ses appareils de haine, ainsi qu'aux enfants kurdes dissidents dont la disparition est notamment à l'origine du mouvement des « Mères du Samedi »²⁷. Ainsi, la subjectivité des artistes kurdes se révèle précisément dans le moment traumatique : la reconfiguration du langage traumatique dans les œuvres exprime le témoignage, la violence politique et le vécu, dans une interprétation micropolitique de l'absurde et de l'humour. C'est pourquoi les œuvres kurdes restent, de manière générale, prises dans la mémoire névrotique du régime de violence d'État et de la guerre des années 1990 et 2000. Elles constituent, pour cette raison sans doute, une perspective de contre-violence, cette fois artistique, face au récit hégémonique de la violence étatique institutionnelle. La pratique artistique offre également une perspective de création minoritaire en forgeant le vécu traumatique face au grand récit de la colonisation géopolitique et culturelle des espaces kurdes.



Images : Ali Bozan, « Ceci n'est pas une Toros » (2009), Ahmet Ögüt, « What a Lovely Day » (2004)²⁸

²⁷ Voir Nicolas Bourcier, « Contre l'oubli des disparus en Turquie, les mille rassemblements des mères du samedi », *Le Monde*, 8 mai 2024
https://www.lemonde.fr/international/article/2024/05/08/contre-l-oubli-des-disparus-en-turquie-les-mille-rassemblements-des-meres-du-samedi_6232118_3210.html

²⁸ Ces images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été

Par exemple, l'examen des œuvres de nombreux artistes kurdes montre que les critiques de la guerre, de la violence, du déni politique et de la mémoire mutilée, élaborées au XXe siècle et plus précisément durant les années 1990, sont mises au premier plan. Cet examen montre aussi que les grammaires politiques de l'archéologie sociale de l'autoritarisme sont déconstruites et dénoncées à travers le langage et les images de l'art contemporain. De nombreuses œuvres de l'art kurde contribuent à approfondir la compréhension des valeurs de la société dominante, de la « situation d'anomalie », des mécanismes de l'« altérité », des traces de la mémoire traumatique, de la lutte armée, des migrations forcées, des dissidents disparus, mais encore de la militarisation de la région kurde. De ce point de vue, l'espace artistique kurde ne marque pas seulement un intervalle politique d'existence ou de visibilité constituante, mais constitue aussi une mémoire anticoloniale ou décoloniale dans le champ de l'art. L'ensemble du positionnement issu de la condition politique de « subalterne » doit aussi se lire comme une décolonisation de la micro-culture par rapport à la culture dominante. Si l'on peut y voir une résistance de contre-pouvoir qui dépolitise aussi bien le discours central (l'identité dominante de la turcité, de l'arabité ou de la persianité) que le pouvoir territorial, cela implique également une résistance épistémique. Les artistes kurdes, de manière ironique, tirent parti des définitions racistes et des images environnementales produites par les identités répressives dans leurs œuvres, pour créer une esthétique décoloniale et exposer l'hégémonie culturelle de la colonialité (Sustam, 2016).



Images : Nuveen Barwari, 'Jina' (here's a tribute to all the Kurdish women like Jina whose names often fade into obscurity), collage photo avec des tissus, et 'framing Duhok'²⁹

utilisées avec l'autorisation de deux artistes.

²⁹ Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste.

En complément, il semble ici pertinent de mentionner l'approche de Christian Boltanski à propos de la mémoire de la Shoah (Sustam, 2025b). L'artiste se montre prudent lorsqu'il aborde le champ du traumatisme ou de la mémoire : il ne cherche pas uniquement à représenter ou à raconter, mais contribue à faire circuler ce travail dans différents médiums. En regardant ses installations, on perçoit que la mémoire est la grande obsession de Boltanski dont l'objectif est de collecter et d'archiver la mémoire des Juifs victimes du génocide. En 2010, au Grand Palais, l'installation « Personnes » amassait les vêtements sauvés des camps nazis sur l'immense sol de la nef, comme une montagne, tandis que ces vêtements recouvraient la surface comme si l'on dessinait une cartographie des camps, conçue comme un espace subdivisé en 15 zones. L'œuvre de Boltanski touche ainsi la mémoire traumatisée de l'Holocauste pour prévenir une perte irrévocable, et l'on y ressent une subtilité et une douleur dérangeantes. L'œuvre d'art contribue ainsi à notre confrontation avec le corps de la mémoire blessée, nous faisant prendre conscience de la complexité de la mémoire et de la profondeur des vécus traumatiques, à l'instar de ce que font les artistes kurdes dont les œuvres marquent une rupture psychosociologique dans le champ de l'art, en insistant notamment sur l'impossibilité de réagir autrement que sur le mode d'une esthétisation de la résistance. Il s'agit avant tout pour ces artistes de témoigner de « l'impossibilité de sortir du carcan linguistique dans lequel nous enferme la langue dominante » et de se demander « combien de personnes vivent aujourd'hui dans une langue qui n'est pas la leur ? », ce qui définit à ce titre un langage mineur et subalterne, un langage qui s'exerce plus particulièrement dans le milieu de la colonialité (Deleuze, Guattari, 2003, 29-31). Par le biais d'une « énonciation collective », la perspective décoloniale de l'art contemporain kurde désoriente ainsi (selon le modèle de la création artistique en période de folie) l'agencement et le caractère de la réflexion coloniale artistique en Turquie et au Moyen-Orient. L'œuvre vidéo de Fatos Irwen, « Pathologic Memory » (2012, Diyarbakir : Mémoire pathologique), qui tient compte des souvenirs, de la mémoire collective kurde et des luttes des femmes, propose ainsi une critique pédagogique radicale de la mémoire, appréhendée sous l'angle d'une perspective féministe, qui mérite d'être lue avec attention. D'un point de vue purement épistémique, cette œuvre peut être déchiffrée comme un récit de mémoire traumatique qui convoque notamment le registre de la pathologie. Néanmoins, nous constatons également qu'elle visibilise la résistance féministe kurde et dans ses œuvres, l'artiste transforme, à travers son propre corps, le corps des femmes kurdes en un champ de bataille politique envers le patriarcat.



Images: Fatoş Irwen, 'Olağan Zamanın Dışında' [Exceptional Times], photo-performance, 2010 et 'Bahar Temizliği' [Spring Cleaning], photo-performance, 2010, Sur, Diyarbakır³⁰

Les artistes kurdes opposent à la mémoire coloniale deux formes de détachement (un « élément d'anti-production ») : d'un côté, un renversement de la domination culturelle face au racisme turc ; de l'autre, une altérité subjectivante de la question kurde, envisagée comme une forme à déconstruire, à la manière d'une figure du « père » qui domine et invisibilise l'existence kurde dans le champ de l'art, en particulier en Turquie et en Iran. Si l'on observe les œuvres des artistes kurdes en Turquie, elles reflètent, dans leur contexte, la panique raciale des espaces dominants et déconstruisent les préjugés du nationalisme turc qui subsumaient les Kurdes sous la figure des « Turcs de montagne ». Pire : les théoriciens ultranationalistes Hüseyin Nihâl Atsız (1905-1975) et Mahmut Esat Bozkurt (ministre de la Justice entre 1924 et 1930) qualifiaient les Kurdes « d'esclaves » du peuple turc. Malgré ces tentatives d'ignorer les « autres », désignés comme « l'ennemi intérieur et extérieur », les « pervers de la société » ou les « déviants de la norme », les artistes kurdes sont restés symboliquement assez proches de la mémoire de leur propre société opprimée, au point d'être assimilés à des « zombies de la peur » de la société dominante. C'est précisément ce stade de la « peur » de l'altérité kurde (la visibilité des Kurdes ou d'autres minorités) qui produit le langage et l'image micropolitique de la décolonialité dans les œuvres d'art face au discours dominant et à la xénophobie qui considère l'altérité kurde comme une « menace » pour l'unité du corps social de l'espace dominant. L'absurdité discursive paranoïaque de cette peur, dans la société dominante, devient effectivement un matériau utile pour les artistes kurdes, comme machine d'attaque conceptuelle et d'image décolonisée, capable de briser le système paradoxal du discours racial. La vidéo « Dancer in the Dark » (2003) de Berat Isik s'appuie précisément sur cette peur de la voix de l'autre dans l'obscurité.

³⁰ Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste.

Elle montre des séquences de cris, comme si une personne hurlait derrière nous, dans un flou noir (la vidéo exploite l'expressivité de la peur à travers la figure de l'obscurité) en suppliant : « *Ho, ey, tu min nabinî ? Ez va ye pêşberî te sekinîme ! Ho, ez ji te re dibêjim. Lê ez li vir im, li pêşberî te me ! Ez li vir im* »³¹. Ce cri obscur, « *Ez li vir im* » (« Je suis là »), se répète jusqu'à la fin de la vidéo, le personnage dans l'obscurité hurlant sans relâche cette phrase comme un appel à l'aide, sur un fond sonore musical. La dernière scène de la vidéo s'inspire d'une séquence du film « *Dancer in the Dark* » de Lars von Trier (avec Björk dans le rôle principal) et de la chanson « *Dîalog* » de Ciwan Haco (album « *Dialogue* »), qui reprend les mêmes paroles en kurde « *Ez li vir im* » (« Je suis là »). On y voit un personnage dans l'obscurité hurler, avec un écho métallique, « *Ezzz li vir imm* » (« Je suis lààà »), comme quelqu'un qui se vide et explose à la fin de son propre état d'inexistence. Il semble que l'artiste cherche à incarner la réalité de la question politique de l'histoire des Kurdes en Turquie. Rappelons que cette histoire était en effet niée dans l'histoire officielle de la République turque. Ce « *Ez li vir im* » est donc le cri de l'invisibilité kurde, des stigmatisé·es et de celles et ceux qui sont relégué·es dans l'obscurité coloniale de la société dominante. En dehors de l'apparition de la voix dans l'obscurité, la temporalité se manifeste dans la vidéo par une micro-activité, comme si cette obscurité ne voyait jamais le jour.

Le processus post-traumatique se manifeste donc sous la forme d'un « ressentiment » épistémique et entraîne certaines réactions physiologiques ou psychologiques, que l'on retrouve dans l'écriture, le cinéma, la musique et, finalement, dans l'art contemporain, en fonction de l'intensité de l'anxiété ressentie par les artistes de la génération de la guerre, du génocide et de l'oppression. Les artistes kurdes interrogent la haine, le conflit, la xénophobie et leurs effets traumatiques, surtout à travers une critique de la violence d'État et du discours de la « menace ethnique blanche » fabriqué par le racisme et le colonialisme. La menace et la nécessité d'inventer des ennemis intérieurs, au nom d'une politique morale, sont devenues des motifs centraux de la critique de l'art contemporain kurde, dans les images, les séquences vidéographiques et la performance corporelle. À titre d'exemple, l'artiste Cengiz Tekin intitule l'une de ses œuvres « *Sans titre* » (2007) et propose ainsi une image où des sigles renvoient à des récits de blessures sociales qui se sont déroulées dans la région kurde, en raison de la présence d'escadrons de la mort liés à l'État profond. Il s'agit d'une référence aux personnes sans nom, assassinées ou disparues, auxquelles de nombreux artistes ont consacré des œuvres similaires, elles aussi « sans nom ». La vidéo « *What a Lovely Day* » (2004) d'Ahmet Ögüt traite, quant à elle, de la

³¹ Voir la traduction du texte de la vidéo, Sustam, 2012 : 246-247 ; 2016 : 246-247 : « Ô, Tu ne me vois pas ?, Je me tiens devant toi ! Ô, je te parle. Je suis ici. Je suis devant toi, je suis ici. ... »

violence institutionnelle de l'État turc, qui divise la société en catégories allégoriques d'idéologie. Dans cette vidéo, une simple Renault représente un véhicule militaire de l'État profond des années 1990. L'identité du paysage n'est pas claire, mais le personnage en jeu est significatif, comme on le voit dans la mise en scène d'un scénario où la police turque intervient pour arrêter et fouiller un passant. La police secrète de l'État profond des années 1990, telle qu'elle apparaît dans cette vidéo, agit alors comme un mécanisme de répression et de violence ancré dans la mémoire de l'artiste Ahmet Ögüt, observateur de la menace, de la peur d'une violence d'État potentielle à l'encontre des Kurdes durant ces années de conflit et d'assassinats (Sustam, 2016, 176-178).

De ce fait, les œuvres d'art des espaces kurdes s'emparent fortement de la mémoire, des traumatismes et de la politique, et constituent un espace d'enregistrement qui permet à ces expériences de s'exprimer, offrant un mode d'énonciation collective et de résilience, comme le montrent les travaux de Şener Özmen (« Welcome to Diyarbakir », 2003, « Optical Propaganda », 2012, ou « Heterotopia », 2015), de Savas Boyraz (« The-state-we-are-in », entre 2016 et 2019), de Fatos Irwen (« Exceptional Time », 2010), d'Ahmet Ögüt (« Stones to Throw », 2011), de Cengiz Tekin (« Portrait du soi-disant artiste », 2003) ou de Beizar Aradini (« Mother, Moving but Standing Still », 2017). En observant la démarche artistique de certain-es artistes kurdes, on décèle clairement une tendance à se tourner vers la mémoire, une tendance qui évoque en toile de fond le geste inaugural de Boltanski, notamment lorsque celui-ci revient de façon insistante sur la manière d'intervenir artistiquement dans la construction symbolique de la mémoire de la Shoah, comme dans « Archives des Suisses morts » (2007) ou « Monumenta » (2010).



Images : Savas Boyraz, « The-state-we-are-in », part I / II, 2016-2019³²

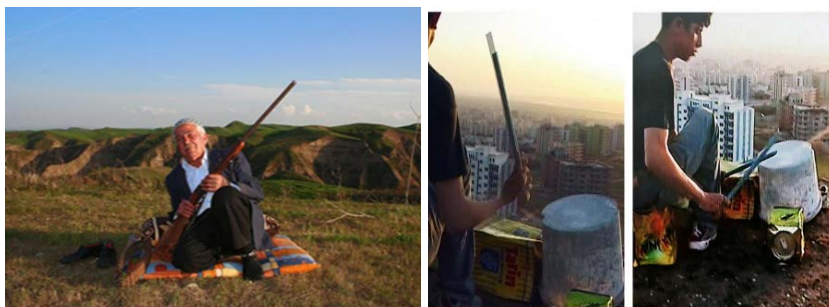
³² Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste.

De l'ontologie émancipatrice à la cartographie de l'art contemporain kurde

Depuis les années 1990, les jeunes artistes et acteurs de l'espace kurde en Turquie ont critiqué le nationalisme turc, le racisme et les symboles totalitaires du kémalisme. Ce « dilemme » montre que l'activité artistique kurde se positionne face au dysfonctionnement de la mémoire coloniale. À travers certaines œuvres et productions, le champ artistique kurde devient un contre-espace social (un « ghetto » artistique). Les artistes kurdes mettent l'accent sur les sensations sociales et s'inscrivent dans une relation micropolitique à la communauté, à travers une création émancipatrice de la question kurde dans le milieu de l'art contemporain en Turquie et au Moyen-Orient, devenu un espace de création, d'émancipation et de résistance politico-culturelle, où le contexte kurde est exploré par l'usage des stéréotypes et des « récits mutilés » de la mémoire collective. On remarquera que la politique de l'industrie culturelle dans l'espace kurde porte aujourd'hui une nouvelle économie régionale et transfrontalière, où de nouveaux secteurs et de nouvelles stratégies circulent en parallèle dans les réseaux sociaux et dans le champ de l'art. Les artistes kurdes diffusent leurs productions non seulement par les galeries, lieux d'exposition et centres d'art, mais aussi par les réseaux, sites web, biennales, expositions et blogs personnels. C'est pourquoi un des enjeux majeurs de cet article, concernant la production et l'industrie culturelle de l'art contemporain kurde, consiste à *requestionner*, d'un côté, l'interrelation de l'art avec le lien social et son évolution socioéconomique et, de l'autre, le contexte décolonial de l'art contemporain kurde. Il s'agit en dernier ressort de voir comment les acteurs / actrices de l'art font entrer la réalité sociopolitique du contexte kurde dans leurs créations à travers des images provocatrices, ironiques et controversées : usage du corps, contextes politiques, codes culturels, rituels, conflit, gentrification, guerre, vécus traumatiques (villages incendiés, guérilleros, prison politique de Diyarbakir, coup d'État, enfants de rue dans les villes d'immigration, etc.), symboles coloniales, renvoyant à la mémoire de la lutte d'émancipation des espaces kurdes. Ces controverses dans les images deviennent le moyen d'une surexposition de la perception artistique décoloniale, dans l'adaptation des images et des esthétiques politiques. Leur rôle se situe dans le récit de la contre-violence et du traumatisme social comme force de régénération socioculturelle pour la génération d'après-guerre.

Depuis le milieu des années 1990, période qui correspond à la libération du Kurdistan d'Irak et au début de la pratique de l'art contemporain kurde dans le Kurdistan de Turquie, la région kurde en Turquie et en Irak a connu près de quatre générations de pratiques artistiques. Il ne faut pas oublier que la pratique

de l'art contemporain kurde porte aussi une mémoire bifurquée qui rejoint l'histoire des arts plastiques. L'art contemporain kurde commence au milieu des années 1980, pour l'essentiel en diaspora occidentale, et s'articule avec la génération d'artistes plasticiens qui l'a précédée. Plus largement, l'histoire des peintres kurdes n'est jamais reconnue comme telle dans l'histoire de l'art. La raison principale de cette invisibilité tient à la question kurde et au statut apatride des Kurdes. Les artistes kurdes ont été enregistrés dans le champ de l'art comme artistes « turcs », « arabes » ou « persans ». Cela revient à une tentative de redéfinir la question artistique d'un sujet dénié, et nous critiquons cette forme de négation logocentrique des espaces coloniaux à l'égard des identités opprimées, produite par la colonisation. Il s'agit donc d'analyser aussi bien le corps politique colonisé de l'espace dominant que la position micropolitique de la subalternité kurde, qui devient une transition vers une résistance minoritaire décoloniale au Moyen-Orient. De ce point de vue, la pensée postcoloniale et la critique subalterne ont une place importante dans les espaces kurdes : elles nourrissent une esthétique décoloniale dans le champ de l'art de l'espace kurde (*history from below* – une mémoire provenant d'en bas). Par conséquent, l'enjeu est de construire une cartographie autonome de la subalternité kurde, de sa « kurdicité » et de sa micro-résistance face aux discours de la culture dominante dans le milieu de l'art à l'échelle mondiale (voir, Sustam, 2021a et b).



Images : Fikret Atay, 'The Country for Old Man', photo, 2010 et 'Tinica', Batman, vidéo fictive, 2004³³

Installés en diaspora occidentale (Paris, Berlin, Londres, New York, Stockholm, etc.), les artistes kurdes, longtemps restés dans l'ombre de l'histoire de l'art moderne, développent une esthétique minoritaire et décoloniale. Si l'on propose une brève lecture historique, on peut dire que l'art moderne dans l'espace kurde,

³³ Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste.

en recouvrant l'ensemble des œuvres produites, compose une cartographie de pratiques artistiques dispersées en diaspora, qui s'éloigne du récit habituel de l'histoire de l'art pour mettre en lumière des pratiques restées inconnues. Les travaux des peintres kurdes se concentrent alors sur le paysage et la mémoire brisée, en cherchant à saisir une émotion esthétique liée à la territorialité kurde qui dépasse de beaucoup la simple dimension physique. Dans la peinture, tout se passe comme si la mémoire et l'âme kurdes fusionnaient. En travaillant sur les images, ces artistes tentent de capturer l'âme d'une histoire diasporique et dispersée. C'est ce geste qui permet de définir le cadre historique de l'art kurde notamment face à la censure politique. Les artistes kurdes sont souvent influencés par le contexte social et politique dans lequel ils vivent. Les artistes transgénérationnels des arts plastiques, comme Remzi Rasa, Timur Celik, Mahmut Celayir, Walid Siti, Havin Al-Sindy, Deniz Aktas, Zehra Dogan, Ihsan Oturmak, Zelal Özkan, Hayv Kahraman ou Bahar Kocabey (voir pour les peintres kurdes Walid Siti et Mahmut Celayir : Tan et Çiçek, 2025a et 2025b), proposent des cartographies de résistance de l'espace kurde qui explorent de manière approfondie leur identité subalterne et opprimée ainsi que la cartographie géopolitique kurde.

Ces artistes, comme ceux de l'art contemporain, projettent réflexions, perceptions et images sur la surface de leurs œuvres comme autant de traductions de faits réels et de mémoires invisibles, en déformant l'esthétique coloniale du champ artistique dominant et en la démontant par des images et des perspectives issues de l'invisibilité kurde. À ce sujet, les œuvres de Timur Celik le montrent explicitement : ses dessins et peintures à l'huile gravitent autour de figures grotesques de la politique, du quotidien et de la ville. Cet artiste est notamment connu pour ses portraits d'Erdogan en chef autoritaire d'une Turquie racialisée, décrivant les mécanismes de violence d'État dirigés contre les Kurdes et les opposant-es au régime. Timur Celik mesure également le climat urbain dans la diaspora berlinoise, à travers des scènes inspirées des quartiers de Kreuzberg et Neukölln. Les artistes de l'art moderne comme de l'art contemporain sont donc étroitement liés à la réalité du contexte kurde et à leur vécu quotidien et politique. Cependant, il apparaît clairement que l'ancienne génération est davantage marquée par une esthétique de « l'école » et privilégie les formes esthétiques (picturales, vidéographiques, etc.) au détriment de l'inscription explicite de contenus politiques. La nouvelle génération, en revanche, suit les traces transgénérationnelles d'une cartographie davantage micropolitique, portée par un réflexe décolonial et un micro-récit subalterne. La cartographie des espaces kurdes est devenue hybride à la faveur des nouveaux mouvements artistiques, migratoires et politiques à l'ère globale. Chaque dynamique culturelle est marquée par l'interaction avec cette hybridation décolonisée, à partir d'une visibilité

constituante et irréversible qui révèle de nouveaux choix de micro-résistance kurde. La subversion artistique kurde actuelle, qui propose fluidité et flexibilité pour faire face à la réaction de refus issue des pratiques des espaces coloniaux, renvoie à une pratique d'engagement anticoloniale contre le déni identitaire, contre les images de l'exotisme imaginaire et contre la xénophobie culturelle issue de la macro-histoire coloniale de l'espace dominant (Sustam, 2021b).

Problématiser la décolonisation à travers la pratique artistique kurde

Contrairement à la lecture de l'art moderne, inscrite dans une esthétique colonialiste conventionnelle, l'art contemporain exprime une rupture avec cette lecture positiviste, même si le questionnement colonial et décolonial dans lequel l'art contemporain s'inscrit reste lié à la mémoire de la culture dominante. C'est pourquoi, à travers l'art contemporain kurde, l'enjeu est d'entrer dans la micro-histoire des opprimés, de visualiser la rage, les traumatismes, les explosions émotionnelles, les lectures de contre-histoire, la tristesse, la colère et la résistance des espaces kurdes. Les valeurs de l'art contemporain kurde apparaissent de plus en plus politiques dans leurs modes d'expression de la culture mineure (qui fonde le sentiment d'appartenance). C'est pourquoi cette pratique, lorsqu'elle est interrogée en dehors de « l'espace blanc », vise à se libérer de la mémoire coloniale qui reste associée à une histoire raciale dominante et à une forme ethnique et hiérarchisée de subjectivation. L'art contemporain kurde est d'emblée politique parce qu'il se positionne contre cette mémoire coloniale. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un « art de résistance » (au sens de subculture, readymade, land art, trash art, etc., voir Hebdige, 1979), mais plutôt d'un récit mémoriel décolonial, porteur de préoccupations politico-esthétiques, ou d'une esthétique relationnelle inscrite dans une énonciation collective.

La vidéo « Adult Games », réalisée en 2003 (Sustam, 2012, 330-340), est l'une des œuvres les plus importantes d'Erkan Özgen, souvent présentée dans des événements internationaux. Il s'agit d'une vidéo réalisée dans la commune kurde de Derik, à Mardin. L'artiste y utilise l'espace et les habitants de son village natal. « Adult Games » a connu un succès retentissant dans le milieu de l'art en Turquie. Il nous apparaît donc judicieux d'analyser le rôle central que cette installation vidéographique a joué dans le champ de l'art kurde des années 1990 en dévoilant notamment les multiples facettes de cet espace de création : réalité, vécu, jeu, fiction et invention. Rappelons que cette installation vidéo a été montrée pour la première fois dans l'exposition « The Force of Language », au centre d'art de Diyarbakir (le Diyarbakir Sanat Merkezi), à Keçiburcu. « Adult Games » met en scène l'occupation d'un parc public par des enfants kurdes cagoulés de noir et munis de fausses mitraillettes. Les dialogues sont en kurde.

Le court métrage dure quatre minutes et suit ses propres intrigues. Le réalisateur mobilise une dizaine d'enfants. La vidéo débute sur un enfant qui guette le parc et se tient prêt à appeler ses camarades à l'assaut. Dans la première scène, l'enfant crie en kurde : « Venez, les gars ! Il n'y a personne au parc, le parc est à nous ! » Ils se ruent alors sur les balançoires en criant en kurde. Les gestes, en tant qu'actions, engagent un mouvement physique et des vocabulaires instantanés. En quatre minutes, ces enfants se regroupent, jouent, crient et se dispersent.



Images : Erkan Özgen, « Adult Games » (2003) et « Wonderland » (2016), video still³⁴

La pratique artistique devient ici la singularité épistémologique de l'artiste et forme un territoire de jeu carnavalesque pour les enfants. Les images proposent une interprétation de la sensibilité politique de l'artiste face aux stéréotypes et aux clichés de la société, aux valeurs d'ordre social, moral et affectif. Le jeu corporel des enfants problématise horizontalement la mise en scène de la question sociopolitique, en contrepoint de la perspective du pouvoir. « Adult Games » crée un lieu métaphorique et temporaire, un corpus de l'intériorité du jeu. L'espace de ce « carnaval étrange » (voir, Valéry, 1978) devient un contre-espace. Les figures d'enfants kurdes jouant dans un parc public constituent la technique artistique par laquelle on voit comment le choix des matériaux et le style de l'artiste produisent de la micropolitique (Sustam, 2012, 289-342). La création reflète ainsi une expérience pathologique singulière (la guerre « réelle » comme prisme) et l'inscrit de façon problématique dans la scène culturelle et sociale du Moyen-Orient. L'économie propre de la vidéo, son temps limité et ses cadrages, redoublent la réalité sociale d'un questionnement politique. L'artiste opère notamment une subversion intellectuelle en brisant les iconographies représentatives et les tabous politiques qui masquent la réalité vécue. L'objet « jeux de terroristes » est ainsi accolé à des images du réel. Le style de l'artiste ne se focalise pas sur un seul centre, mais multiplie les foyers

³⁴ Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation de l'artiste.

d'intérêt, à l'image des attaques inorganisées et dispersées des enfants dans le parc, comme un « mouvement guérillero » enfantin. L'artiste suggère plusieurs critiques autour des corps d'enfants en guerre (Sustam, 2012, 328). Les enfants cagoulés, mimant le code vestimentaire des guérilleros kurdes contre le discours militariste, reterritorialisent un espace ouvert en occupant le parc public. Cette stratégie artistique attire l'attention de l'opinion sur les inconnus plongés dans la guerre (enfants, femmes, etc.). L'artiste met ainsi en valeur le corps des enfants de la guerre, la langue kurde, les mimiques, le désir enfantin, l'identité mineure, le jeu pathologique, le langage et la culture subalterne. « Adult Games » possède incontestablement une structure métaphorique qui nous ramène à la frontière entre réel et fiction, comme une allégorie. Pour reprendre Didi-Huberman (2001, 58-59, voir ainsi Didi-Huberman, 2009) : « Il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité ; il faut penser le regard par-delà les yeux, puisqu'aussi bien en rêve nous regardons tous yeux fermés. »

De la même manière, « Meanwhile » de Savas Boyraz, réalisé entre 2013 et 2014, est une œuvre vidéo qui explore les montagnes kurdes, les guérilleros kurdes, leur mode de vie et de lutte armée. Au cours du processus de paix (2013-2015) entre l'État turc et le Parti des travailleurs du Kurdistan (PKK), dissout en mai 2025, l'artiste a rendu visite à des camps de guérilleros et a rencontré directement les acteurs du mouvement de résistance. Dans ce film, l'artiste suit une journée d'un groupe de guérilleros en randonnée dans les montagnes, offrant ainsi un témoignage silencieux sur ce groupe animé d'une forte détermination politique. L'œuvre se compose d'une vidéo et d'une série de portraits. Il convient enfin de mentionner la jeune génération, dont les œuvres, après 2015, sont présentes dans de nombreuses expositions. La première génération, considérée comme celle des années 1990, relevait d'une époque où les artistes étaient majoritairement masculins. Ces artistes de la première génération étaient généralement visibles dans des expositions en Europe ou par le biais d'initiatives artistiques institutionnelles à Istanbul. La nouvelle génération compte désormais davantage de femmes artistes, et celles-ci peuvent, grâce à leur maîtrise des langues étrangères, diffuser leurs œuvres à l'échelle internationale via leurs propres réseaux artistiques ou leurs réseaux sociaux numériques. L'expérience institutionnelle acquise par la diaspora kurde (Europe, États-Unis, Canada, etc.) au cours des cinquante dernières années a également permis à ces artistes de s'orienter vers le continent américain. Notons aussi que beaucoup d'artistes contemporains appartiennent à des réseaux artistiques issus de leur pays d'accueil. En restant en contact avec les réseaux artistiques de leur région d'origine, ils ont donc été amenés à occuper une position de médiation.



Images : Savas Boyraz, 'Meanwhile', 2013-2014 (à gauche, une guérilla kurde du PKK dans la montagne), et Ates Alpar, 'Looking At The Ruins', 2022 (performance contre la destruction de la province kurde de Hasankeyf par le barrage et la gentrification)³⁵

Conclusion : privilèges blancs, fantasmes sur la subalternité kurde et paroles des images

En Turquie et en Irak, la pratique artistique contemporaine kurde, lorsqu'elle est décodée à partir de « l'espace blanc » et d'une perspective coloniale adossée à des hypothèses politiques, est considérée comme une création politisée, une subjectivation engagée et une perspective ethnique. Au contraire, dans les espaces kurdes, la pratique artistique apparaît aussi bien comme une nécessité face à la tache coloniale que comme une réponse à un traumatisme social. Faire de l'art dans l'espace kurde, c'est prendre des risques dans un champ artistique susceptible de stigmatiser l'artiste et ses œuvres. Comme au cinéma, la production artistique kurde s'expose donc à la culture de la rancœur et de la haine. Elle doit aussi affronter la langue de la guerre et subir un racisme structurel qui contamine les milieux artistiques en Turquie et au Moyen-Orient. C'est pourquoi la création artistique kurde s'est imprégnée d'un langage décolonial « empoisonné », devenu pour elle moteur d'émancipation³⁶. L'analyse de leurs œuvres montre que de nombreux artistes occupent une position qui se situe en dehors des débats politiques coloniaux et masculins. D'un point de vue pratique, peut-être faudrait-

³⁵ Toutes les images présentes dans cet article proviennent de mes archives personnelles et ont été utilisées avec l'autorisation des artistes.

³⁶ Si l'on prolonge cette veine décoloniale, on peut citer, entre autres, Sylvie Cotton, Hito Steyerl, Pascale Obolo, Kader Attia, Bilal Berreni, Olivier Marboeuf, la Beirut Art Fair, ME.NA. SA, Mona Hatoum, Pedro Pablo Gómez, Angélica González Vásquez, Walter Mignolo, Tanya Habjouqa, Abdulrahman Katanani, Hani Zurob, Nabil Anani, Reza Aramesh, ainsi qu'en Turquie de nombreux artistes kurdes, arméniens, aléviens ou migrants-es.

il soutenir l'hypothèse que l'art contemporain kurde, à la différence de l'art contemporain turc, arabe ou persan, dispose d'une pensée critique décoloniale, voire d'une mémoire politique ironique pour non seulement lutter contre les privilèges de la « blanchité », mais aussi pour désamorcer les effets de l'esthétique dominante qui promeut une représentation stigmatisante de l'autre. Il nous semble acquis que les effets simultanés du colonialisme dans les territoires occupés et de la micro-identité décolonisée qui s'y oppose s'inscrivent dans des processus d'émancipation grâce à des propositions contre-esthétiques. C'est sans doute pour cela que les œuvres et les attitudes des artistes kurdes se caractérisent par une grande diversité d'émotions, une certaine dureté, un langage critique et ironique, une sensibilité blessée, des affects exagérés, des images de sensations et de traumatisme, une langue meurtrie, mais aussi un contre-récit ethnique. Les œuvres de Fikret Atay, comme « Les Rebelles de la danse » (2002) ou « Bang Bang » (2005), en sont des exemples symptomatiques : elles rendent tangible la question d'une minorité exclue et invisible. Même si toutes les œuvres ne procèdent pas directement des appareils de répression, il est important de souligner l'importance de celles qui formulent spécifiquement des objections décoloniales par leur rapport à la langue, à la mémoire, à la rue et à l'espace. De même, la vidéo « Road to Tate Modern » (2003) de Şener Özmen, en collaboration avec Erkan Özgen, souvent interprétée en Turquie comme une crise de la dialectique centre/périphérie, interroge la façon dont l'absurdité et la violence politique de la périphérie (le Kurdistan) se positionnent face au centre colonial. Elle souligne aussi l'impuissance de ces deux artistes, errant comme Don Quichotte et Sancho dans les montagnes kurdes, malgré la fantaisie proclamée de « l'espace blanc » (Sustam, 2012, 350-359, 2016, 302-308). Ce stade paradoxal de vérité artistique et sociale fait de la singularité, dans le domaine de la création, une forme de discontinuité et une perception multidirectionnelle qui efface la présence sous-entendue de sa négativité. L'œuvre porte alors un sens de vérité ou d'absurdité humoristique, comme dans cette installation vidéo cherchant le musée Tate Modern en pleine zone de guerre. La pratique de l'art brise ainsi le fonctionnement de notre logique et le sens donné à une réalité préétablie, en interrogeant le sens à partir d'une subjectivité singulière.

Aujourd'hui, les villes ou les communes comme Diyarbakır, Erbil, Suleymaniye, Qamichli et Kobané, qui sont devenues le centre de la production artistique kurde dans les régions kurdes, ne sont pas seulement des villes symboliques sur le plan politique, mais aussi des lieux de transition pour la production artistique. Néanmoins, il ne faut pas se limiter à ces lieux, car d'autres villes de la région kurde de Turquie, comme Batman et Mardin³⁷,

³⁷ On pense par exemple à la Biennale de Mardin.

constituent également des centres artistiques importants. On peut rappeler que l'article partait d'une interrogation sur l'espace kurde et ses capacités transgressives dans la pratique de l'art contemporain en tant qu'espace de résistance. Nous avons ainsi décrit une dynamique de culture décolonisée d'une société sans État qui projette une énonciation collective de subalternité insurgée. Cet article consacré à l'art contemporain des espaces kurdes, tel qu'il est documenté par les acteurs insurgés et les artistes eux-mêmes, vise également à constituer une mémoire d'art contemporain kurde traduisant son altérité subalterne dans les lieux de la domination coloniale. L'examen de la création artistique kurde conduit à souligner l'importance du lien politico-culturel entre politique et création, entre visibilité constituante et expérimentation identitaire dans le champ de l'art. L'altérité se manifeste alors dans une voix hétérogène de la sociologie subalterne, depuis une production contre-culturelle errante dans les espaces kurdes du Moyen-Orient. À travers cette approche, l'espace kurde apparaît donc comme une figure de création de visibilité décoloniale et conquiert peu à peu un statut dans le champ de l'art contemporain. Les analyses proposées gravitent autour de plusieurs idées centrales : d'abord, les enjeux de productivité territoriale, diasporique et identitaire de la résistance kurde, qui transforment la cartographie de l'espace dominant en Turquie, Iran, Irak et Syrie, et renforcent la visibilité artistique kurde d'un espace colonisé qui porte une perspective décoloniale ; ensuite, le rôle de l'art contemporain kurde, qui ne se contente pas de créer une archive artistique, mais se constitue en mémoire de la résistance, de la forme subalterne d'une société « invisible » et sans État, traversant la mémoire sociale du traumatisme et de l'histoire insurgée. En présentant la mémoire micropolitique de l'art contemporain kurde, l'article met en évidence la façon dont le contexte kurde imprègne le domaine de l'art, crée un champ artistique de mémoire face à la forme des acteurs de l'espace dominant qui constitue 'un modèle', un discours ou une approche de modernité coloniale (pour une analyse sur les représentations, la médiation, le modèle et le contexte des 'systèmes économiques et sociaux' de l'art : Bourriaud, 2022a et 2022b). Face aux privilèges blancs et aux fantasmes du colonisé, cette pratique artistique kurde intraétatique et transfrontalière établit une mémoire imminente avec des images et une esthétique décoloniales, contribuant à la visibilité des artistes kurdes dans le champ global de l'art. Contrairement à la lecture dominante de l'art contemporain, l'art contemporain kurde exprime une esthétique et une rupture avec la perspective coloniale de la pratique artistique dominante (voir l'analyse de la rupture décoloniale : Oloko, Simatei, Vierke, 2023). Par son énonciation collective, et face aux effets du colonialisme culturel (comme dans le cas de la Biennale de Mardin), on peut dire que le micro-récit anticolonial qui façonne le domaine de l'art kurde s'inscrit dans un processus de décolonisation. On peut noter aussi que ce constat rejoint certaines

propositions de Françoise Vergès dans « Décolonisons les arts » pour qui la question la plus urgente, notamment dans le contexte turc et moyen-oriental, avant même la question de la décolonisation, consiste à exposer la crise de l'ethos de la modernité coloniale dominante et à démocratiser le milieu de l'art.

Depuis le début, l'article s'est principalement concentré sur la production artistique dans l'espace kurde en Turquie à partir des années 1990 (une génération qui a créé une mémoire d'art contemporain), mais il nous semble important de relire ces développements en lien avec d'autres espaces (surtout kurdes d'Irak et de Syrie), y compris la diaspora occidentale. La diaspora kurde est en effet un domaine crucial en raison du positionnement transfrontalier des créations, de la médiation et de l'archive. Les artistes kurdes, en s'appuyant sur une approche politique de l'esthétique relationnelle, s'inscrivent dans un storytelling qui se reflète du quotidien à la vidéo d'art contemporain. Dans cette micro-mémoire, on voit bien que l'artiste ne peut rester indifférent à la violence, au conflit et à la guerre ; sur ces terrains perméables, les œuvres tentent d'interroger, à travers leurs présentations, leurs images et leurs concepts. Par ailleurs, le fait que les artistes kurdes envisagent une perspective décoloniale comme lieu d'émancipation de leur territoire et de leur identité opprimée, ou comme lieu de création de concepts philosophiques et politiques, n'est pas un phénomène nouveau. Mais l'originalité de la création artistique kurde dans le champ de l'art contemporain au Moyen-Orient (Turquie, Irak, Iran, Syrie) réside davantage dans une méthode partagée avec d'autres peuples opprimés (peuples autochtones d'Amérique latine, Palestiniens, etc., voir Makhoul, 2024), pour élaborer une critique micropolitique de l'exclusion antidémocratique dans le champ artistique. Dans cette perspective, l'art contemporain kurde suit les traces d'une mémoire blessée en mobilisant une contre-histoire ou un contre-récit. Il n'indique pas un « chemin de vérité », mais interroge la « réalité » par la « mémoire » et les « vécus pathologiques ». C'est sans doute à partir de là que les artistes prennent position, non pour « crier » une vérité (à la manière de Don Quichotte), mais pour exprimer et tenter de guérir la solitude et les traumatismes d'un peuple colonisé.

Bibliographies

Adkins, Brent. 2007. *A rumor of Zombies: Deleuze and Guattari on Death*. Philosophy Today. Roanoke College, Salem VA 24153. No 51: 119-124.

Becker, Howard S. 2024. *Outsiders : Études de sociologie de la déviance*. Métailié.

- Benjamin, Walter.1989. *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris : Cerf.
- Benjamin, Walter.1998. *Images de pensée*. Paris : Christian Bourgois.
- Beyleryan, Nazli Temir. 2023. *La Mémoire collective des Arméniens de Turquie*. Paris : Harmattan
- Boltanski, Christian. 1990. *Reconstitution*. London : Whitechapel Art Gallery.
- Boltanski, Christian.1998. *Kaddish*. Paris: Association Paris-Musées.
- Boltanski, Christian.2015. *Buenos Aires* (livre collectif). Edition bilingue français / espagnol. Buenos Aires : Université Nationale de Tres de Febrero (Eduntref).
- Bourriaud, Nicolas.1998. *Esthétique relationnelle*. Paris : Presses du Réel
- Bourriaud, Nicolas.2009. *Altermodern*. London : Tate Gallery.
- Bourriaud, Nicolas.2022a. *Formes et trajets – Tome 1 : Hétérochronies*. Dijon : Presses du Réel
- Bourriaud, Nicolas.2022b. *Formes et trajets – Tome 2 : Topologies*. Dijon : Presses du Réel
- Boudou, Nadine (2022). « Le zombie. Un imaginaire de l’effondrement ». IRIS. 42 | 2022 mis en ligne le 19 décembre. Consulté le 21 mars 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3010>
- Busca, Joëlle. 2001. *Perspectives sur l’art contemporain africain*. Paris : Harmattan
- Cohen-Solal, Annie. 2014. *Magiciens de la Terre, retour sur une exposition légendaire*. Catalogue de l’exposition. Paris : Editions Centre Pompidou.
- Cockrell-Abdullah, Autumn. 2018 (summer). “Constituting Histories Through Culture In Iraqi Kurdistan”. Zanj: The Journal of Critical Global South Studies. Kurdish Culture, Identity and Geopolitics: Toward Decolonization. Vol. 2- No. 1: 65-91.
- Coulombe, Maxime. 2012. *Petite philosophie du zombie*. Paris : PUF
- Deleuze, G., Guattari, F.1972. *Capitalisme et schizophrénie- L’Anti-Œdipe*. Editions de Minuit
- Deleuze, G., Guattari, F.1988. *Capitalisme et schizophrénie-Mille Plateaux*. Éditions de Minuit
- Deleuze, G., Guattari, F.2003. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris : Editions de Minuit
- Deleuze, Gilles. 1977. « Qu’est-ce que l’acte de création ? ». 15 février 2013. Cinéma par J.-L.B. | Lien : <https://artsplastiques.univ-paris8.fr/arplaf/canal20/adnm/index.php?p=3103.html>

- Deleuze, Gilles. 1981. *Sur la peinture - Cours mars-juin*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I- l'Image-Mouvement*. Paris: Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma II- l'Image-temps*. Paris: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2001. *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *L'œil de l'histoire Tome 1 - Quand les images prennent position*. Paris : Edition de Minuit.
- Dryaz, Massoud Sharifi. 2017. « Les dynamiques de la mobilisation identitaire dans l'espace kurde ». *Revue Anatoli8* | 185-204.
- Elberfeld, Rolf. 2023. *On Decolonizing Philosophy and the Arts*. Michaela Ott & Babacar
- Foucault, Michel. 2018. *La pensée du dehors*. Saint Clément de rivièrè : Editions Fata Morgana.
- Galip, Özlem B. 2024. *Art, Gender and Migration in the Kurdish Diaspora*. London: I.B. Tauris
- García, Ricardo Márquez, Nanette Snoep, Vera Marušić and Lydia Hauth. 2024. *RESIST!: The art of resistance*. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subcultures: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Imago Mundi Collection. 2017. *In-between Worlds: Kurdish Contemporary Artists*. Benetto-Fondazione Imago Mundi. Treviso : Fabbrica.
- Korany, Alireza. 2020. *Kurdish Art and Identity- Verbal Art , Self-Definition And Recent History*. De Gruyter Brill.
- Loez. 2023. « À Diyarbakir : un village perdu dans la ville ». *Ballast*. Publié le 22 novembre. L'article en ligne : <https://www.revue-ballast.fr/a-diyarbakir-un-village-perdu-dans-la-ville/>
- Makhoul, Bashir. 2024. *Contemporary Palestinian Art*. London: Routledge.
- Murphy, Maureen. 2022. *Voir autrement. L'art de la décolonisation*. Paris : Éditions de la Sorbonne.
- McIntosh, S., Leverette. M. 2008. *Zombie culture : autopsies of the living dead*. Lanham : Scarecrow Press
- Mignolo, W., Vazquez. R. 2013. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings". Voir le lien. July 15: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/

Moreman, C. M., C. J. Rushton. 2011. *Race, Oppression and the Zombie : Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. Jefferson: McFarland & Company

Oloko, P. Michaela Ott, Peter Simatei, Clarissa Vierke. 2023. *Decolonial Aesthetics II: Modes of Relating*. Berlin : J.B. Metzler.

Ortona, Filippo. 2019. « A Diyarbakir, après la guerre : la gentrification à coup de tanks ». Publié le 3 Février. L'article en ligne :

<https://rojinfo.com/a-diyarbakir-apres-la-guerre-la-gentrification-a-coup-de-tanks/>

Özmen, Şener. 1999. *Schizo-Notebook. Handmade book*. Courtesy by the artist & N. Köse

Özmen, Şener. 2000. *The Story of Tracey Emin*. B&W

Özmen, Şener. 2005. *Apriori Gezi rehberi: Istanbul Guide*. Istanbul Kültür Sanat Vakfı.

Özmen, Şener. 2007. *Travma ve Islahat*. Diyarbakır: Wesanen Lîs.(Traumatisme et Réforme)

Özmen, Şener. 2011. *A Şener Özmen Book*. Berlin: Art-Ist: Contemporary Art Series.

Revue Hérodote. 2013. « Entretien avec Bozarslan. L'espace kurde entre unité et diversité ». No 148(1) : 23-32. <https://doi.org/10.3917/her.148.0023>.

Spivak, G. C.1997. "Can the subaltern speak?". The Post-colonial Studies Reader. Ashcroft, Griffiths and Tiffin (eds). London and New York: Routledge. 24–29.

Sustam, Engin. 2025a. (en arabe). *Kurdish cinema and decolonial perspective : A micro-historical reading of a subaltern cross-border cinema*. London: Ramina Publishing House.

Sustam, Engin. 2025b (en turc). "Travmadan Dekolonyal Perspektife: Kürt Alanında Güncel Sanat Çalışmalarının Sinir-Aşırı Hafızası". Hafıza Çerçevesi: '90'lardan Günümüze Türkiye'de Hafıza Temsilleri'.Revue Yeni E Dergisi. Février. No 84 : 75-105 (Du traumatisme à la perspective décoloniale : la mémoire transfrontalière des pratiques artistiques contemporaines dans le contexte kurde).

Sustam, Engin. 2025c (en grec). "Kurdish Cinema: Cinema without State and Homeland (Bêwelatî)". The Kurds in Turkey. Culture-Education-Religion : Murat Issi, Andonis Deriziotis. Nikos Christofis (edit). Patra : Publication Patra University.

Sustam, Engin. 2024. « Revisiter la question kurde au centenaire de la République turque- Une critique décoloniale et artistique face à des mécanismes d'exclusion ». Turquie : la République Effritée. Revue Recherches

Internationales. II Dossier spécial Turquie. Revue trimestrielle. Juillet-Septembre. No 127 : 167-180.

Sustam, Engin. 2022a. "The Kurdish political and artistic making by the trans-border perception in the interstices urban space". UXUC Scientific Journal. Contributions for the Special Issue. UXUC - Journal V3 - N2 :24-37.

Sustam, Engin.2022b. (en turc). « Le cinéma kurde : Images constitutives du temps politique, paysages géographiques décoloniaux et visibilité transnationale ». Revue Kürt Arastirmalari. Éditeurs : E. Sustam. R. Kaya et M. Şarman. No 7 :15-51. © 2019 Kürd Araştırmaları.

Sustam, Engin.2021a. "Kurdish Art and Cultural Production. Rhetoric of the New Kurdish Subject". Bozarslan H., Günes C. & Yadirgi V. (eds). The Cambridge History of Kurds. April. 775-805. Cambridge: Cambridge University Press.

Sustam, Engin. 2021b. "Criticism of colonial modernity by the Kurdish decolonial approaches". Global Modernity from Coloniality to Pandemic. Hatem N. Akil & Simone Maddanu (Edited by). 159-187. Amsterdam University Press.

Sustam, Engin.2016a. *Art et subalternité kurde. L'émergence d'un espace de production subjective et créative entre violence et résistance en Turquie*. Paris : Harmattan

Sustam, Engin.2016b. «Kürt Alanında Güncel Sanat: Politik Estetik ve Karşı-siddet». Revue Teorik Bakış.. Ege Berensel (Eds). Octobre 2016 : 45-71. Istanbul : Edition Minör (L'art contemporain dans l'espace kurde : une esthétique politique et la contre-violence.).

Sustam, Engin.2015. «Exposition: Über die Arbeit "Photograph" des Künstlers Cengiz Tekin». Politische Kunst im Widerstand in der Türkei. Numéro Spéciale: 94–106. Berlin: NGBK.

Tayfur, Mehmet. 2018. « Le processus de patrimonialisation à Diyarbakır (Moments, acteurs, valeurs) ». Mémoire de Master 2. Ville et Environnements urbains soutenu le 11 Septembre 2018. ENSAL.

Tan, Fatih et Çiçek, Mahsum. 2025a. *Mahmut Celayir-Gölgenin İzinde*. Istanbul : Avesta (Mahmut Celayir - Sur les traces de l'ombre).

Tan, Fatih et Çiçek, Mahsum. 2025b. *Walid Siti- Babil'in Gölgesinde Dağların Peşinde*. Istanbul: Avesta (Walid Siti - À l'ombre de Babylone, sur les traces des montagnes)

Valéry, Paul. 1978. *Monsieur Teste*, Paris: Gallimard.

Vázquez, Rolando. 2020. *Vistas of modernity: decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund.