

**Avant-propos**

## Annabelle Ténèze

« Agis dans ton lieu, pense avec le monde<sup>1</sup> » : peu de phrases résumant avec autant de justesse nos enjeux sociétaux actuels – et notamment ceux qui touchent nos institutions culturelles –, autant que cette citation d'Édouard Glissant. Le paradoxe serait que les musées, qui se sont construits eux-mêmes comme des lieux ayant pour objectif la connaissance du monde par la conservation de l'exceptionnel, du beau, du rare ou du représentatif, aient pu oublier des pans entiers du monde, du fait de classifications héritées, et qu'ils excluent ainsi une représentation du « tout-monde ». Malgré des volontés exploratrices, une ambition universaliste et humaniste, la manière de penser le monde s'y serait finalement restreinte à une lecture vue à travers le prisme de leur lieu d'origine, à l'aune du modèle sociétal dont le musée est issu, c'est-à-dire originellement occidental, globalement masculin, majoritairement hétéronormé. Pourtant, du muséum d'histoire naturelle au musée d'antiquités, du musée de société à celui des beaux-arts, en passant par le plus récent concept d'art moderne et contemporain, les musées ont aussi fait leurs preuves en tant qu'outils de conservation et de transmission des savoirs, en tant qu'espaces de découvertes et de partages, et bien sûr en tant que générateurs d'émotions, de délectation et de plaisir. Comment y penser le monde et y faire monde ?

Dans un premier temps, peut-être, en sachant quel est justement *notre lieu*, celui d'où nous parlons, et ce qui le définit, en termes d'histoire, de géographie, de contenus, d'auteurs, d'acteurs. Avant d'être un lieu physique, le musée se définit par ses collections et leur histoire plurielle. Il ne s'agit donc pas de faire abstraction de ces ensembles, mais, au contraire, de souligner que les collections se définissent autant par leurs forces que par leurs manques<sup>2</sup>, leur singularité et leur

représentativité ; de remettre en perspective chacun des artefacts qui les constituent ; de ne pas abandonner des connaissances chèrement acquises et fondamentales, tout en les remettant en question. Comment faire d'une collection qui se construit dans le temps un lieu de pertinence, conciliant ce qu'elle a représenté historiquement, ce que l'on voudrait qu'elle ne représente plus, ce que l'on voudrait qu'elle représente aujourd'hui, en ayant l'humilité de se dire qu'elle aura peut-être un autre sens demain ? Comment mondialiser sans « échantillonner » ? Comment diversifier ces collections sans faire de la différence une exclusion ? Comment mondialiser sans vouloir imposer une seule universalité ? Comment faire comprendre sans simplifier ni exemplifier des modèles, comme celui de la modernité occidentale ? Comment globaliser sans unifier ? Comment, au musée, parler à tous quand il est difficile d'y parler toutes les langues ? Pour évoquer cette révolution du regard entreprise il y a maintenant de nombreuses années, beaucoup de termes différents sont utilisés : décentrement, globalisation, études de genre, diversité, intersectionnalité, etc., sans oublier les réalités elles-mêmes complexes que recèlent les termes « postcolonial » et « décolonial ». Ces mots n'ont pas eux non plus la même histoire et ils ne recouvrent pas les mêmes réalités, selon différentes aires géographiques et culturelles. Comment remettre en perspective ces discours, les relativiser, mais aussi les consolider, et en ouvrir de nouveaux, divers et différents ? Aux côtés de l'histoire de l'art, beaucoup d'autres champs d'études ont leur place dans nos institutions. Ces questions, soulevées depuis de nombreuses années par les études postcoloniales, les *gender studies*, les études sociologiques, philosophiques, anthropologiques, économiques, psychiatriques, juridiques, ou encore environnementales – bien sûr associées à l'histoire et à l'histoire de l'art –, nous accompagnent en permanence. L'enjeu est de savoir comment en tirer quelques réponses, et les intégrer non seulement théoriquement, mais concrètement

1. Glissant, 2009, p. 46.

2. Bien qu'étant une institution culturelle récente, les Abattoirs ouvrent en 2000 avec une collection réunissant des œuvres de la ville de Toulouse, du FRAC Midi-Pyrénées créé au début des années 1980, d'une ancienne artothèque, des dépôts du CNAP, ainsi que les fonds de deux collectionneurs, l'Anglais Anthony Denney, grâce à qui l'établissement conserve notamment un important ensemble japonais, et Daniel

Cordier. Des acquisitions successives s'y sont associées. Tout ceci en fait une collection « patchwork » ou « archipel », qui oblige à écrire des histoires thématiques et alternatives, hors du fil chronologique de l'histoire de l'art et du schéma fondateur moderniste issu des préceptes d'Alfred Barr, fondateur du MoMA.

au quotidien, dans nos institutions. Le lieu du musée est, au-delà de ses définitions successives, du « musée-temple » au « musée-forum », un lieu du rassemblement, des œuvres comme des personnes.

Comment concilier l'histoire d'un lieu, d'une collection, faire de cet ancrage une force, tout en déconstruisant cette histoire ? Comment faire en sorte que ceux que ce lieu n'a pas toujours accueillis en deviennent des acteurs ? Comment penser le lieu en agissant dans le monde, et particulièrement au sein de musées d'art moderne et contemporain qui brassent à la fois l'histoire et le présent, et cherchent à contribuer au futur ? Sûrement, en se rappelant les principes fondamentaux du musée, qui est un lieu de recherche où l'on apprend à comprendre, à regarder et donc à aimer, et où l'on n'apprend jamais autant qu'en croisant les sciences, les savoirs et les regards, sans les hiérarchiser. Ces réponses concernent autant les contenus artistiques et scientifiques que la manière d'échanger avec le public, pour faire société ensemble, et c'est cela qui doit aujourd'hui imprégner la vie d'un musée et ses activités, de la conservation aux politiques d'acquisition, des recherches documentaires au partage des savoirs, de l'accueil à la participation des publics. Le musée – à qui l'on demande beaucoup, mais à qui, en tant que service public, on *doit* demander beaucoup – peut en effet, au quotidien et sur le long terme, s'écrire comme un lieu qui soit un amplificateur de connaissances et de sentiments, un lieu préservé et ouvert de toutes les discussions, sans tabou. Bref, il peut être un amplificateur de vie.

Dans cette perspective, il est aussi un lieu de synergies. Le travail mené en commun, depuis plusieurs années, par les Abattoirs, l'université Toulouse-Jean Jaurès et l'Institut national d'histoire de l'art, y participe entièrement. Ainsi les journées d'étude qui ont servi de préalable à l'édition du présent volume participent de ce mouvement de fond. Adossées à des expositions proposées par le musée, elles ont en retour enrichi les pratiques de celui-ci, tant en matière de réflexion sur les concepts d'exposition que d'analyse des collections. La publication de l'ouvrage collectif *Postcolonial / Décolonial. La preuve par l'art*, à laquelle les Abattoirs sont étroitement associés, entre ainsi en résonance avec plusieurs actions du musée.

Les rencontres « Colonial / Décolonial : déconstruire discours, objets, images » se sont tenues pendant l'exposition « Daniel Spoerri, les dadas des deux Daniel<sup>3</sup> », au sein d'une saison d'expositions qui comprenait une exposition historique, « Autour du Nouveau Réalisme<sup>4</sup> », et des invitations faites à des artistes sur la question de l'objet aujourd'hui. Daniel Spoerri, artiste Fluxus et nouveau réaliste, choisit de présenter, en une exposition-installation, ses propres œuvres et des objets de sa collection – souvenirs de marchés aux puces et de brocantes, pièces « ethnographiques » et d'art populaire... –, entremêlés à d'autres objets, ceux-là sélectionnés dans le fonds Daniel Cordier, avec lesquels il trouvait soit une équivalence, soit une dissemblance. En effet, depuis leur ouverture en 2000, les Abattoirs conservent et exposent la collection dont Daniel Cordier a fait donation au Musée national d'art moderne – Centre Georges-Pompidou. Initiée dans les années 1950 au moment où l'ancien résistant et secrétaire de Jean Moulin était encore marchand d'art, elle a progressivement associé œuvres d'art moderne occidental et œuvres dites d'« art brut », dans une forme de continuité avec les positions des surréalistes qu'il avait présentés en 1959 dans sa galerie pour « EROS, Exposition internationale du surréalisme ». Deux exemples de liberté s'opposaient : celle d'un collectionneur qui, en rupture avec la pensée coloniale, a fait le choix de mettre sur le même plan œuvres d'art moderne et contemporain, œuvres extra-occidentales et *naturalia*, à la manière d'un cabinet de curiosité contemporain, à la recherche du beau par-delà les catégories, et celle d'un artiste lui aussi collectionneur, mais adepte du collage et du détournement des arts populaires. « Daniel Spoerri, les dadas des deux Daniel » mettait aussi en évidence la possibilité même de sortir de l'emprise des représentations véhiculées par l'hégémonie occidentale, en revisitant des concepts et des notions – identité, autochtonie, interculturalité, race, métissage, folklorisme, migrations, cosmopolitisme, frontières – abordés différemment par les chercheurs du champ postcolonial. Bien sûr, cette proposition n'occultait pas non plus les complexités soulevées.

3. Rodríguez et Ténéze, 2017.

4. Exposition organisée par les Abattoirs dans le cadre des 40 ans du Centre Pompidou, exposition du 02/02/2017 au 03/09/2017.

Comment assurer la cohérence d'un concept artistique sans risques d'amalgames ?

Les artistes invités lors de cette saison<sup>5</sup> avaient procédé à des choix hétérogènes. À l'opposé de Daniel Spoerri, l'artiste français Kevin Rouillard avait sélectionné un unique type d'objets parmi les mille possibles, des monnaies de mariage du Nigéria, fruits d'un martelage, comme la série des « boucliers/tôles » qu'il avait réalisée pour l'exposition : de grands monochromes de métal coloré faits de bidons issus du commerce globalisé, aplanis par le geste de forgeron de l'artiste en artisan-producteur. Au contraire, l'artiste d'origine malgache Joël Andrianomearisoa avait posé ses mots poétiques dans les espaces oubliés du musée, ceux que l'on ne considère pas habituellement comme les lieux de l'art (façades, ascenseurs, toilettes, espaces d'accueil, escaliers, salles de réunion, etc.), soulignant l'absurdité même d'espaces assignés à l'art et à ses frontières invisibles. Parmi les objets trouvés, *repackagés*, de sa « boutique sentimentale » – une installation devenue une vraie boutique les deux derniers jours de l'exposition –, empreints de sentiment, de poésie, d'humour et d'universalité, un sachet d'ombrelles à cocktail, rebaptisé « partage d'exotismes<sup>6</sup> », faisait exception. L'ironie, ici, distillait le doute : comment créer à partir de soi, de sa propre culture, en échappant, en équilibriste, à une assignation qui réduirait la polysémie de sens d'une recherche artistique<sup>7</sup> ?

La troisième rencontre du cycle « Postcolonial / Décolonial » s'est déroulée pendant l'exposition « Medellín, une histoire colombienne des années 1950 à aujourd'hui<sup>8</sup> », décentrant encore les débats, cette fois sur le continent sud-américain. Deux des artistes, Ivan Argote et Carlos Uribe, évoquaient l'histoire artistique de la Colombie, au cours d'un siècle de

guerres et de paix. La proposition de Carlos Uribe explicitait les modalités de son travail de réappropriation d'œuvres emblématiques de l'histoire de l'art colombien, en dehors des canons historiques occidentaux. Les textes réunis dans la deuxième partie – « Pensée critique latino-américaine et art décolonial » – du présent ouvrage attestent combien les études coloniales spécifiquement latino-américaines participent au renouvellement des discours sur l'histoire du monde et infléchissent les constructions théoriques des études postcoloniales. L'exposition « Medellín, une histoire colombienne des années 1950 à aujourd'hui », conçue avec des professionnels colombiens, donnait quant à elle une place à des écritures émanant d'autres scènes. Il est aujourd'hui de la responsabilité de nos institutions de favoriser des lectures alternatives et de les mettre en perspective, d'en faire le point de départ d'une réflexion collective, plus libre et plus critique, et ouverte. Tel est le défi de la recherche et celui du musée.

C'est aussi pour cela que les Abattoirs ont tenu à présenter à Toulouse, en 2019, l'exposition « Sismographie des luttes. Les revues non européennes du 18<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle, vers une histoire globale<sup>9</sup> », résultat d'un travail de recherche mené à l'INHA dans le cadre du projet « Art global et périodiques culturels », conduit par Zahia Rahmani au sein du programme « Histoire de l'art mondialisée » qu'elle dirige. Cette installation vidéo sonore rassemble près de 900 documents – premières pages de couvertures, textes, portraits, manifestes – issus de revues produites en dehors de l'Europe par des populations autochtones ou diasporiques, dans lesquelles on découvre des figures majeures de femmes et d'hommes de lettres, d'intellectuels, de militants ou d'artistes qui ont défendu des perspectives politiques et culturelles émancipées, mais restées pour beaucoup encore trop méconnues.

Cette même année 2019, les Abattoirs ont placé le nouvel accrochage de la collection Daniel Cordier sous l'égide du

9. Exposition aux Abattoirs du 24 janvier au 24 février 2019. La présentation était accompagnée de la projection continue du film *Poussières d'Amérique* d'Arnaud des Pallières (2011, 110 min ; son : Jean Mallet ; montage : Arnaud des Pallières ; musique : Martin Wheeler ; producteur : Michel Klein ; production : Les Flims Hatari, Arte France, Studio Le Fresnoy).

5. Parmi les artistes dont des œuvres furent présentées : Joël Andrianomearisoa (Madagascar), Tomaž Furlan (Slovénie), Adela Godlbard (Mexique), Cinthia Marcelle (Brésil), Présence Panchounette (France, invitation et œuvres de la collection), Kevin Rouillard (France), Valérie Snobeck (USA, œuvre de la collection).

6. En écho au titre de la 5<sup>e</sup> Biennale de Lyon (commissaire : Jean-Hubert Martin).

7. Parmi les artistes invités à la table-ronde, citons Kevin Rouillard, Fatima Mazmouz, et Samir Ramdani.

8. Guttierrez, Rodriguez et Ténèze, exposition du 28/09/2017 au 21/01/2018.

documentaire *Les statues meurent aussi*, réalisé par Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet en 1953, à la demande du collectif Présence Africaine. Le film est une critique explicite de la hiérarchie voulant que des œuvres d'art africain soient présentées au musée de l'Homme en tant qu'objets ethnographiques, alors que des œuvres d'art grec entrent au musée du Louvre, temple des beaux-arts. En ce début des années 1950 et dans le contexte de la guerre d'Algérie, il était encore impensable de considérer que les peuples africains puissent créer des œuvres d'art au sens occidental du terme. Resnais, Marker et Cloquet, en donnant une tonalité anticoloniale à leur film, ont subi plus de dix ans de censure. Près de 70 ans plus tard, il reste beaucoup à comprendre de cette œuvre, qui interroge les fondements de nos systèmes de représentation et de classification. À l'éclairage du film, à chacun de trouver ses réponses face aux questions que soulève l'accrochage dans le musée, sur le même mur sombre, d'œuvres de Jon Isaacs, Louise Nevelson, Michel Nedjar ou de sacs *boli*. Y aurait-il équivalence entre les lances de guerre africaines ou océaniques et la relecture photographique d'un Christ en croix de Salvador Dalí par l'artiste algérienne Amina Zoubir, encerclée d'instruments de ménage, de bricolage et de mort en place d'objets de la Passion<sup>10</sup>.

C'est cette convergence de regards et de questions qui définit aujourd'hui notre institution, nous permettant d'interroger l'histoire, mais aussi la société dans son actualité, en associant le lieu qui est le nôtre, inscrit dans son environnement proche, à la scène nationale, européenne et internationale, ou plutôt à des scènes internationales multicentrées. Distance et proximité n'ont pas de raison de s'opposer, bien au contraire. Pour les musées comme pour les chercheurs, il n'y a pas d'autre réponse que l'étude, la fabrication de savoirs, avec des moyens nouveaux, selon des angles d'approches différents, en posant de nouvelles questions, en se méfiant des certitudes, en favorisant pour tous l'accès aux informations et aux questionnements. Pour mettre fin

10. Amina Zoubir, *Corpus Mulier*, 2015, caisson lumineux, 140 × 210 × 8 cm, collection les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse.

au « régime des invisibilités<sup>11</sup> » qui nous menace tous – professionnels, artistes, publics –, espérons que toutes les causes nouvelles, écologie, féminisme ou postcolonialisme, prennent sens par la reconnaissance de l'autre, en tant que possibilité même de reconstruction d'un autre modèle humaniste. Avec ce nouveau paradigme, si les musées changent et donnent ainsi la mesure du potentiel d'émancipation et d'inclusion qui est le leur, alors nos publics vont changer avec nous. Au cours de ces dernières années, la considération et le respect de l'altérité ont souvent eu, dans le débat muséal, à faire avec la question juridique, notamment au sujet des restitutions. S'il appartient davantage au musée de respecter le droit qu'il n'a à l'édicter, il lui reste à fournir des arguments au débat. De nombreux artistes se sont faits depuis quelques décennies déjà artistes-anthropologues, pour fouiller, relire et questionner les collections et les pratiques muséales, avec cette qualité et ce pouvoir que l'artiste espagnole Dora Garcia<sup>12</sup> nomme « justice poétique » et qui permet, grâce à la fiction, de redonner une voix à celui qui aurait dû en avoir une. À nous de les suivre, de les accompagner et de poursuivre avec eux ce chemin, à la recherche de ces voix qui restent à entendre.

11. Gržinić, Stojnić et Švuković (dir.), 2017.

12. Conversation entre Dora Garcia et Ruth Estévez à propos du projet *Exile* (2012-en cours), Rose Art Museum, 20 avril 2020. L'artiste revient sur l'expression de « Justice poétique » qui avait donné son titre à la 8<sup>e</sup> Biennale d'Istanbul en 2003. Le projet *Exile* a été exposé aux Abattoirs en 2019 (15 mars-3 novembre) en contrepoint à « Picasso et l'exil. Une histoire de l'art espagnol en résistance ».