Suivre les traces dans les collections du MAMC+ (Saint-Étienne, 9 Oct 26)

Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (MAMC+), 09.10.2026
Eingabeschluss : 30.06.2026

Domiziana Serrano

Signes, déchiffrements et récits. Suivre les traces dans les collections du MAMC+

Journée d'étude

Dans le sillage de l'exposition « À déchiffrer : Suivre les traces dans les collections du MAMC+ » organisée par le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole entre le 27 juin 2026 et le 3 janvier 2027, la journée d'étude sera également associée au week-end magnétique dédié à l'exposition, les 10 et 11 octobre 2026. Elle se propose de questionner le musée en tant qu'institution productrice de récits autorisés, participant à la construction de ce qui est rendu visible, reconnu et légitimé, tout en maintenant d'autres formes, pratiques ou subjectivités dans les marges, jusqu'à leur possible invisibilisation. Le focus serait ainsi centré sur l'interprétation au sens large des œuvres sous le signe d'une épistémè ouverte et inclusive, attentive à l'accueil bienveillant des subjectivités. En d'autres termes, le déchiffrement, entendu comme un processus d'attribution de sens à l'œuvre, envisagé à la fois comme sujet de création et comme enjeu de conservation.
Il s'agirait ainsi d'imaginer d'autres portes d'accès aux œuvres, d'autres façons de se les approprier, d'autres manières d'en parler et de les transmettre, afin qu'elles ne soient pas fixes dans le passé, mais expressions mouvantes. Comment faire pour qu'une collection témoigne moins du passé qu'elle anticipe les mondes qui manquent ? Et d'ailleurs, existe-t-il des passerelles entre des mondes passés et des utopies à venir ? Les œuvres anciennes sont-elles contemporaines de ce futur à inventer ? Partant des signes, de la matérialité des œuvres, de leur mise en exposition, de leur juxtaposition dans un espace construit, peut-on déchiffrer les forces agissantes et peut-on en infléchir le sens, voire en détourner les trajectoires d'assignation ? Les œuvres sont ainsi envisagées comme porteuses de significations en constante évolution, héritées de sédimentations historiques qui traversent le musée autant qu'elles engagent les spectateur·rices. L'enjeu consiste dès lors à les maintenir vivantes, chaque nouveau regard y ajoutant de nouvelles inflexions de sens, essentielles au maintien des objets dans un régime de patrimonialisation inscrit dans le temps long, une dynamique que cette journée d'étude se propose d'interroger.
L'art est souvent envisagé comme profondément surdéterminé par son contexte d'émergence, indissociable des cadres sociaux, historiques, politiques, économiques et culturels qui l'ont vu naître. Pourtant, à mesure que l'on s'éloigne dans le temps, ou même dans l'espace de sa création, l'œuvre semblerait perdre progressivement de sa lisibilité, voire de sa pertinence. Les

signes s'émoussent, les références s'obscurcissent, et les interprétations qui faisaient autorité à une époque donnée cessent d'opérer.
Dans ce contexte, une question centrale se pose : quel rôle le musée peut-il jouer pour réactiver, ou tout au moins actualiser, la pertinence des œuvres à l'aune des problématiques contemporaines ? Comment lutter contre l'érosion du sens produite par le temps, qui finit par fossiliser les œuvres dans des lectures figées et historiquement situées ? Et, plus encore, faut-il nécessairement chercher à réactiver les œuvres du passé ? Pour dire quoi, au nom de quelles préoccupations, et au risque de quels anachronismes ?
Ces interrogations engagent une réflexion plus large sur la vocation du musée : peut-il encore se penser, sur le temps long, comme un lieu vivant de production de pensée, capable de soutenir des réflexions complexes à partir des œuvres, qu'elles soient contemporaines ou héritées du passé ? Enfin, dans quelle mesure les œuvres elles-mêmes, au-delà de leur ancrage historique, sont-elles susceptibles d'éclairer un avenir que nous pressentons sans pouvoir encore le nommer ?

I. Faire signe, faire monde. Traces, récits et devenirs de la collection

L'une des compétences fondamentales de l'humain est de lire les signes de son environnement. Les traces laissées par le passage des animaux furent sans doute parmi les premiers signes que l'être humain dut apprendre à observer, à interroger et à interpréter. Car l'humain n'est pas extérieur au vivant. Il est un animal parmi d'autres, inscrit dans une vaste chaîne d'interdépendances allant du microscopique au monumental, du virus aux dinosaures. Pris dans cette économie du vivant, il s'efforce d'échapper à la prédation tout en devenant lui-même prédateur. Sa survie a ainsi largement reposé sur sa capacité à lire les indices de son environnement et à les organiser en agencements porteurs de sens.
Très tôt, ces signes ont dû être mis en partage. Il s'agissait de transmettre des savoirs, d'inscrire une mémoire collective, d'améliorer les conditions d'existence. L'interprétation et la circulation des signes deviennent alors des opérations vitales. C'est dans cette perspective que l'art pariétal peut être interrogé aujourd'hui. Que nous disent ces images, produites en l'absence de toute trace écrite ? Privés de récits explicites, nous ne disposons que d'un champ d'hypothèses, plus ou moins étayées, mais nécessairement fragiles. Pourtant, les marques inscrites sur les parois des grottes témoignent d'une volonté manifeste de faire signe pour soi-même, pour les autres, et peut-être aussi pour l'invisible. Transmettre, cependant, est une fonction éminemment vulnérable. Le temps long œuvre contre elle et les signes s'altèrent, se déplacent, meurent. Face à cette érosion du sens, il demeure néanmoins possible de réactiver ces traces par le récit, qu'il soit scientifique, fictionnel ou projectif. Il s'agit alors de rendre intelligible ce qui, à première vue, pourrait apparaître comme un ensemble de formes opaques ou chaotiques, en assumant la part d'interprétation et d'imaginaire que cela implique.
La reconstitution du passé, fondée sur l'étude des vestiges, la description des ruines et le déchiffrement des archives, constitue une pratique ancienne, dont les origines remontent à l'Antiquité. Certaines méthodes propres à l'archéologie (relevés, empreintes, moulages) ont d'ailleurs été reprises par des artistes de différentes époques, non dans une visée strictement documentaire, mais afin de convoquer le temps passé, qu'il soit historique, mythique ou intime. Ces gestes artistiques prolongent ainsi une interrogation fondamentale, à savoir comment faire parler les traces et produire du sens à partir de ce qui subsiste, fragmentairement, du monde disparu. De cette réflexion découlent de nombreuses questions. Comment choisir d'interpréter ces signes face à l'absence de sources documentaires ? Dans quelle mesure l'interprétation des

vestiges nous permet-elle de mieux comprendre notre propre société, au-delà des cadres culturels et sociaux qui structuraient ceux des sociétés étudiées ?

II. Devenir trace. Des héritiers sans testament

À partir de la Renaissance, la biographie s'impose comme le mode privilégié de narration de l'histoire de l'art occidental. La personnalité de l'artiste, ses origines sociales, sa formation et son parcours deviennent les données premières de l'interprétation des œuvres. Dans ce cadre, la figure de l'artiste-génie se construit comme le héros de sa propre vie et de sa production, donnant naissance à un récit individualisé et souvent hagiographique. Cette logique a durablement façonné les hiérarchies et les canons de l'histoire de l'art. Dès 1971, Linda Nochlin dénonçait le caractère profondément mythologique de ces narrations, notamment à travers la théorie de la « pépite d'or », contribuant à exclure les artistes femmes d'une conception de l'art fondée exclusivement sur la réussite individuelle. Les artistes femmes ont ainsi été fréquemment assignées à des identités relationnelles, désignées comme « la femme de » ou encore « la fille de », au détriment de la reconnaissance de leur singularité et de leur autonomie. Si certain·es artistes ont contribué, volontairement ou non, à cette héroïsation, d'autres ont, au contraire, choisi d'en détourner les codes ou d'en faire l'objet d'une critique explicite. La signature, lorsqu'elle est présente, constitue le premier indice de l'identité de l'artiste. Elle opère à la fois comme un acte d'auctorialité et comme un gage d'authenticité, à condition toutefois de pouvoir être déchiffrée et attribuée avec certitude. À l'inverse, l'absence de signature, conjuguée au manque d'archives, d'informations contextuelles ou de travaux de recherche, conduit à la présence de nombreux anonymes au sein des collections muséales. Ces œuvres demeurent ainsi laissées en marge, faute d'avoir été étudiées. Ces lacunes produisent un cercle vicieux d'invisibilisation car moins sollicitées, ces œuvres sont moins analysées et, de ce fait, moins intégrées aux récits dominants.
Ces zones d'ombre reflètent bien souvent des inégalités sociales profondes, liées au genre, à la sexualité ou aux origines socio-culturelles des artistes. Par exemple, différentes pratiques artistiques, que ce soit l'art brut ou les créations d'artistes du Sud global, subissent des lectures similaires, étant appréhendées à travers des catégories biographiques réductrices, telles que la pathologie, la nationalité ou l'origine, à partir desquelles s'élabore l'interprétation, au détriment de l'analyse sensible et formelle des œuvres.
Dès lors, une série de questions s'impose, à savoir comment sortir de ce tunnel épistémologique qui fait de la biographie la clé quasi exclusive de lecture. Est-il possible de s'affranchir de ces présupposés sans pour autant nier les conditions matérielles et historiques de production des œuvres, et comment articuler ces dimensions d'analyse dans l'expérience de leur réception ? Comment interpréter une image ou une trace lorsque les données biographiques font défaut ? Comment revenir à une lecture sensible de l'art, capable de réinjecter de la subjectivité, voire d'assumer un récit plus fictionnel, plus approximatif, mais peut-être aussi plus juste dans sa relation aux œuvres ? Enfin, comment mettre en récit des productions qui semblent se perdre dans un labyrinthe de significations, en attente d'un regard renouvelé ?

III. Invoquer l'invisible, imaginer les futurs, créer des agencements

L'occultisme, le spiritisme et le rêve constituent des terrains particulièrement féconds pour l'interprétation, fondés sur l'idée qu'un sens latent, enfoui sous les apparences, peut être rendu intelligible à condition d'en maîtriser les codes, principe qui trouve un écho direct dans la

psychanalyse et sa pratique spéculative du rêve. Par le déchiffrement des figures oniriques, la psychanalyse se donne pour horizon l'accès à l'inconscient et, par là même, à l'espoir d'une possible guérison. De même, la cartomancie, en disposant les cartes, projette dans leur agencement les linéaments d'un avenir possible. L'oracle, pour sa part, interprète dans les signes naturels les configurations pour anticiper les destinées humaines. L'attention portée aux savoirs ésotériques n'est pas étrangère au champ artistique, comme en témoignent tout particulièrement les pratiques surréalistes, qui manifestent une fascination profonde et persistante pour ces formes de pensée, mobilisées afin de sonder le réel, d'en pressentir les devenirs et de réenchanter un monde perçu comme sclérosé par le rationalisme et la norme dominante. Loin d'être antinomiques de la connaissance, ces démarches rappellent que l'intuition, parfois irrationnelle, joue également un rôle décisif dans les processus de découverte, y compris au sein de la recherche scientifique.

De ce fait, l'émergence de nouvelles méthodologies critiques a permis de dévoiler des structures longtemps occultées ou volontairement ignorées. Les études sur le genre autant que celles postcoloniales ont contribué, d'une part, à désinvisibiliser les femmes et à interroger la naturalisation des rapports de pouvoir, d'autre part, à mettre au jour l'impensé impérial qui continue de structurer les trajectoires politiques, culturelles et économiques occidentales. Les études queer ont également œuvré à rendre visibles des corps et des subjectivités maintenu·es à la marge, assigné·es à des régimes de minorité. Ensemble, ces cadres interprétatifs ont fourni de nouvelles « lunettes » conceptuelles, rendant plus lisibles les asymétries de pouvoir, les dominations et les angles morts de nos récits collectifs.

Dès lors, un ensemble de questions communes traverse ces pratiques, qu'elles s'inscrivent dans le champ de l'ésotérisme, de l'art ou de la critique académique. Comment invoquer l'invisible pour rendre perceptible ce qui nous échappe ? Comment déplacer nos certitudes, ébranler l'évidence et ouvrir des espaces de pensée capables de transformer notre rapport au réel et à son avenir ?

Au sein des collections du MAMC+, le fonds Victor Brauner se révèle particulièrement révélateur, en ce qu'il fait émerger un réseau de figures et de références aptes à invoquer des voix longtemps demeurées périphériques dans les récits dominants de l'histoire de l'art. Ce corpus permet ainsi de convoquer la poétesse Laurence Iché, la médium Hélène Smith, ainsi que les artistes Hedda Sterne et Leonor Fini, dont les pratiques interrogent les frontières entre création, occultisme et subjectivité. Les ensembles documentaires de la bibliothèque Jean Laude, située au cœur du musée, viennent compléter cette constellation en donnant accès aux écrits et aux illustrations de Valentine Hugo, Valentine Penrose, Leonora Carrington et Toyen. Ensemble, ces œuvres et ces archives composent un paysage intellectuel et artistique où se croisent poésie, arts visuels et expériences de l'invisible, tout en révélant la densité et la richesse des contributions féminines au sein des avant-gardes du XX siècle.

Ce qui apparaît dès lors comme un enjeu central est la mise en relation de collections et d’ensembles d’archives, envisagée comme un levier permettant de déplacer les hiérarchies établies, de rendre visibles des trajectoires marginalisées et de repenser les filiations artistiques à partir de pratiques longtemps reléguées aux marges de la modernité.

IV. Traces du futur. Futur antérieur d'une collection

L'œuvre emblématique de l'exposition au MAMC+ From the Entropic Library de Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen (1989) met en scène l'image d'une bibliothèque en décomposition, soumise aux forces de l'entropie, interrogeant frontalement la pérennité de la mémoire collective,

là où le musée se donne précisément pour mission de la conserver, de la transmettre et de la rendre accessible. Elle articule ainsi une tension entre deux régimes opposés que sont celui de la dégradation inéluctable et celui de la préservation institutionnelle.
À l'heure où la prise de conscience écologique est largement partagée et marquée par la reconnaissance de l'Anthropocène, l'effondrement du vivant et la fragilisation des écosystèmes, se pose la question du rôle des artistes face à l'avenir. Comment anticipent-iels les devenirs du monde ? Comment mobilisent-iels la spéculation, la projection ou la fiction pour imaginer des futurs possibles, mais aussi des lieux d'atterrissage, de refuge ou de survie ? De quelle manière l'art façonne-t-il des récits tournés vers le futur, et à quelles fins ?
Héritée de la littérature de science-fiction, la notion d'anticipation repose sur l'élaboration de futurs plausibles à partir des modes de vie contemporains. Dans ces récits, la question de la mémoire et de sa possible disparition occupe une place centrale. Elle cristallise une angoisse tangible face à l'effacement des savoirs, des cultures et des traces, effacement auquel les musées, les bibliothèques et les archives opposent des dispositifs de conservation pouvant être envisagés comme des formes d'antidote, sinon de résistance.
De ces enjeux émergent plusieurs pistes qui appellent une réflexion approfondie : d'une part, la création de récits kaléidoscopiques, nourris d'uchronies, susceptibles de faire advenir des contre-réalités politiquement chargées ; d'autre part, les dispositifs narratifs, matériels et conceptuels que les artistes mettent en œuvre pour penser et façonner l'avenir.

V. Histoires vivantes, récits fictifs. Habiter l'avenir, contrer l'oubli

Dans le texte fondateur The Carrier Bag Theory of Fiction, l'autrice de science-fiction Ursula K. Le Guin élabore des modes de narration qui s'écartent des schémas héroïques traditionnels et de leurs logiques de domination manifestement masculines. Elle propose de prendre pour fil conducteur l'activité préhistorique de la cueillette, constituant selon elle le fondement d'une « histoire vivante » par opposition à une « histoire qui tue », fondée sur la conquête et la violence. La métaphore de la cueillette charrie ainsi des valeurs positives comme l'usage mesuré des ressources, l'attention portée au soin, la logique du partage et de l'accumulation non prédatrice.
Ces éléments disparates se trouvent rassemblés dans un véritable « récipient », permettant de penser une histoire cumulative, ouverte et non hiérarchique, apte à embrasser une pluralité de points de vue. Le musée peut dès lors être envisagé comme un espace analogue, qui se constitue par l'accumulation progressive d'œuvres et d'objets, au gré des rencontres, des contextes et des contingences, formant une multiplicité explicite et non homogène. Il s'agit alors d'examiner ce qui se joue lorsque le musée n'est plus appréhendé comme un récit stabilisé, mais comme une construction narrative malléable, susceptible d'accueillir des narrations non linéaires, voire contradictoires.
À la lumière de ces réflexions, le musée peut-il devenir porteur d'avenir ? Et, si tel est le cas, comment imaginer une institution fondée sur des valeurs positives, inclusives et non extractivistes ? Comment faire en sorte que la collection ne relève plus de la thésaurisation, mais devienne un livre fragmentaire dont il s'agirait de rassembler, d'ordonner et de réécrire les pages ? Dès lors, quels enjeux se dessinent derrière cette possibilité renouvelée, envisagée comme un champ en constante reconfiguration ? Comment s'assurer que les lacunes, les discontinuités et les silences soient reconnus comme des éléments constitutifs du récit muséal, plutôt que comme de simples manques à combler, et qu'ils puissent être interrogés et valorisés en tant que tels ? Peut-on ainsi élaborer des récits dans lesquels les œuvres se détacheraient des logiques

d'héroïsation de l'artiste ? Constituées à différentes époques, les collections obéissent à des impératifs historiques, idéologiques et sociétaux situés. Dans un futur incertain et précaire, comment convoquer ces ensembles hérités pour nous aider à inventer d'autres récits, d'autres manières de faire histoire ? La fiction peut-elle donc devenir un outil critique légitime pour repenser les collections, sans renoncer à la rigueur historique ? Cette réflexion engage également le rôle des artistes : peuvent-iels imaginer les collections manquantes, celles qui ne sont pas encore advenues ou qui n'ont jamais été constituées ? Peuvent-iels rendre visibles les absences et les angles morts des institutions ? Le musée, en ce sens, ne se contente plus de collecter des « chefs-d'œuvre », notion construite par des discours de légitimation et de domination, mais se doit d'être à la hauteur des récits à venir, dans un monde qui nous apparaît de plus en plus dystopique. Ces interrogations constituent autant de points d'ancrage pour repenser le musée comme un espace de projection, de négociation et d'invention des récits à venir. Le musée de demain pourrait-il être pensé comme une archéologie du futur, un lieu où s'élaborent non pas seulement des mémoires du passé, mais des récits capables d'outiller l'imagination collective face aux mondes qui viennent ? En somme, un musée dans lequel on se sentirait chez soi.

++++++++++++++++++++++

Les communications de 30 minutes pourront, mais de manière non exclusive, explorer une ou plusieurs thématiques des sections de l'exposition dans l'idée de réhabiliter des formes discursives marginales, des appropriations volontairement subjectives, des points de vue situés, des ekphrasis alternatives et augmentées, des méthodes d'approche renouvelées. D'autres œuvres et d'autres dispositifs d'exposition peuvent être bien évidemment convoqués.

Les propositions d'articles d'un maximum de 500 mots, assorties d'une brève bio-bibliographie sont à envoyer avant le 30 juin 2026 inclus à fabrice.flahutez@univ-st-etienne.fr ; domiziana.serrano@univ-st-etienne.fr ; zoe.marty@saint-etienne-metropole.fr
Les réponses seront notifiées début septembre 2026.

La journée d'étude se déroulera au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole le vendredi 9 octobre 2026.
L'hébergement et les transports seront pris en charge.
Les communications feront l'objet d'une évaluation pour publication.
La journée d'étude sera également associée au week-end magnétique dédié à l'exposition, les 10-11 octobre 2026.

Modalités de restitution et montage technique du projet :

Cette journée d'étude constituera le point de départ d'une publication conçue comme le catalogue de l'exposition. Ce choix méthodologique permet de publier non en amont, mais en aval, le fruit des échanges, des discussions et des débats, tout en offrant la possibilité d'infléchir ou d'approfondir certains enjeux épistémologiques. Un précédent de cette démarche au MAMC+ est le catalogue de l'exposition « Globalisto. Une philosophie en mouvement » (Ntshepe Tsekere Bopape (Mo Laudi) & Alexandre Quoi (dir.), Globalisto – Une philosophie en mouvement – Actes d'un imbizo, cat. exp. Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 25 juin-16 octobre 2022, Saint-Étienne, MAMC+, 2024.)

Les organisateur·ices :

Zoé Marty est conservatrice responsable des collections du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.
Fabrice Flahutez est professeur à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et membre de l'Institut Universitaire de France.
Domiziana Serrano est doctorante contractuelle associée au laboratoire ECLLA et à l'Institut ARTS de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne.

Comité scientifique (paritaire) :

Valérie Da Costa Professeure Université de Paris 8 Saint-Denis.
Fabien Danesi Conservateur en chef du Patrimoine, président de Plateforme et directeur du FRAC Corsica.
Fabienne Dumont Professeure Université Jean Monnet Saint-Étienne.
Jonathan P. Eburne Professeur Washington University, Saint Louis, USA.
Alba Romano Pace Professeure à l'Académie des beaux-arts de Turin, Albertina, IT.
Gavin Parkinson Professeur The Courtauld Institute of Art, Londres, UK.
Alexandre Quoi Conservateur en chef du Patrimoine, adjoint à la direction et responsable du département scientifique du MAMC+.
Effie Rentzou Professeure Princeton University, USA.
Aurélie Voltz Directrice du MAMC+.

Quellennachweis:
CFP: Suivre les traces dans les collections du MAMC+ (Saint-Étienne, 9 Oct 26). In: ArtHist.net, 07.05.2026. Letzter Zugriff 24.11.2026. <https://arthist.net/archive/52398>.