

## De quelques réflexions concernant le mégalithisme et l'installation

Michel Paradis

Number 19, Spring 1992

Sculpture et anthropologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10018ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paradis, M. (1992). De quelques réflexions concernant le mégalithisme et l'installation. *Espace Sculpture*, (19), 15–18.

De quelques  
réflexions  
concernant **LE**  
**MÉGALITHISME ET**  
**L'INSTALLATION**

Michel Paradis



À Maria, qui vit en  
Morbihan, là où passa  
Abélard

**Du parallélisme au sens**

Plusieurs objets disposés dans un site et en un ordre qui, dès le départ, paraît nous échapper... Ou du moins, dont nous sentons qu'il faudra, par une démarche personnelle, le reconstituer, le recréer pour satisfaire à la pulsion naturelle d'ordonner l'univers, d'esthétiser le monde en le structurant... Mais de quoi parle-t-on ici? D'une installation? D'un ensemble mégalithique? Du *Musée des traces* d'Irène F. Whittome ou encore des alignements de Carnac?

De ce rapprochement quelque peu inattendu né

d'une suite d'expériences esthétiques encore inassouvies, a surgi l'obscur (mais tenace) sentiment qu'il y avait là un parallélisme de démarches à étudier; mieux encore, qu'une sorte de *commun sens* résidait dans l'élaboration de ces énoncés plastiques conçus à près de 5 000 ans d'intervalle et dont on pouvait peut-être tirer quelque enseigne-

←  
Irène F. Whittome, *Le Musée des traces*, 1989. Vue d'ensemble. Objets divers. 37,2 m<sup>2</sup>, Montréal, Québec. Source : Jacqueline Fry, "Le Musée des traces d'Irène F. Whittome", *Parachute*, 1989, p. 45, fig. 30.

ment. (Pour l'intelligence du propos, signalons que les plus récentes datations au radio-carbone permettent de situer chronologiquement les grands monuments mégalithiques d'Europe occidentale autour de

3 500 - 2 500 av. J.-C.<sup>1</sup> Ajoutons que ce que l'on nomme *Alignements de Carnac* est en fait un groupe d'alignements de monolithes dont le plus important, celui dit *du Menec*, est constitué d'environ onze cents blocs alignés



en onze rangées longues de 1,167 m sur une largeur moyenne de 100 m).

Dégager ce sens m'a semblé un bien vaste programme dans le cadre d'un court texte. Plus envisageable paraissait être l'exploration de quelques pistes mises en lumière par l'observation comparée des deux phénomènes. Cela aurait déjà quelque utilité si, dans le respect de la thématique de ce dossier, on y pouvait entrevoir comment ces deux modes de sculpter l'espace<sup>2</sup> se peuvent comprendre et peut-être, mutuellement expliquer; comment somme toute, une manifestation d'art actuel pouvait permettre de nourrir une réflexion sur une pratique beaucoup plus ancienne, en considérant en particulier l'espace-temps spécifique de leur réception. (Nycole Paquin, *supra*)

Tout compte fait, cette démarche permettrait peut-être aussi de contourner la sacro-sainte *peur* d'interpréter un monument préhistorique tant que l'archéologue ne l'a pas suffisamment instruit (ou documenté), en particulier lorsqu'il n'y a plus aucune source pour le comprendre dans une perspective socio-historico-culturelle. Il est, me semble-t-il, du ressort d'une histoire de l'art se situant directement dans une approche sémiotique, de prendre les devants et d'instruire ces monuments comme des signes ne se développant plus désormais que dans l'espace physique du spectateur.

### Un discours vide

Ce qui m'a d'abord conduit des installations aux ensembles mégalithiques, fut une comparaison formelle a priori assez évidente. Il m'a semblé qu'un même type de démarche présidait à l'apparition des deux manifestations; une attitude qu'on pouvait sommairement décrire comme «l'investissement spatial d'un lieu au moyen d'un dispositif tel que l'équilibre entre forme et fonction paraisse favoriser le premier au détriment du second».

Peu satisfait cependant du caractère trop général de cette observation et approfondissant davantage la question, je remarquai un point commun plus significatif, soit une singulière capacité à être tout en n'étant pas, à se donner à voir en se refusant à toute appréhension, un peu comme ces *signes vides* re-

marqués par Roland Barthes au Japon, signes qui valent pour ce qu'ils *dissimulent et protègent tout à la fois*.<sup>3</sup>

Cette espèce de *difficulté d'être* sémiotique, on la retrouve dans les deux pratiques ici étudiées; dans un cas comme dans l'autre en effet, on se heurte encore et toujours à des réalités polymorphes, à des *notions* (dans le sens *fluide* que René Payant reconnaît au terme<sup>4</sup>) aux limites étonnamment floues et dont la principale caractéristique semble être l'absence de constantes pouvant donner prise à une quelconque typologie. C'est ce à quoi s'est heurté le chercheur Denis Roche dans son étude sur les alignements de Carnac : «J'étais un homme dépourvu de sens face à un monument d'où le sens, d'où toutes sortes de sens détalait continuellement.»<sup>5</sup> Cette absence de préhension sera pareillement ressentie par Payant qui, comparant des installations les unes aux autres, y remarque l'hétérogénéité, la diversité, l'absence de points communs évidents entre elles.<sup>6</sup>

Arriver à dire d'un phénomène qu'on n'en peut précisément rien dire, en raison même de la trop grande diversité des interprétations qu'il suscite, est un procédé qui n'engage à rien et ne mène nulle part.<sup>7</sup> Face à cette résistance sémiotique, on peut s'efforcer, comme l'a fait Payant, de contourner la difficulté : «[...] il importe peu de savoir ce que signifie vraiment le terme *installation* mais plutôt de voir ce qu'il produit à être utilisé...»<sup>8</sup>

On peut aussi tenter de tourner le problème en dérision, à l'instar de Gustave Flaubert : «Pour en revenir aux pierres de Carnac ... que si l'on me demande, après tant d'opinions, qu'elle est la mienne, j'en émettrai une irréfutable, irréfragable, irrésistible : ... les pierres de Carnac sont de grosses pierres!»<sup>9</sup>

### Ambiguïté des oeuvres et rôle du spectateur

Avant d'en venir à ces extrémités, examinons quelques faits sur lesquels il y a, je pense, matière à réflexion :

1. Mégalithisme et installation posent le problème de l'ambiguïté du discours sur une oeuvre éphémère et dont il ne subsiste plus que des traces, ou sur une oeuvre dont les sources ont totalement disparu, réduisant ainsi de beaucoup les chances de la comprendre et de la justifier. D'un côté on a donc la trace sans oeuvre et de l'autre, l'oeuvre sans source, d'où la tendance à inventer une histoire de l'art *fictive*, un discours de re-création du sens qui, se superposant aux objets dont il est censé rendre compte, finit par constituer une sorte de palimpseste, de corpus parallèle qu'on en vient trop souvent à étudier à la place des objets (ou de ce qu'il en reste).<sup>10</sup>

Rober Racine, se plaçant du point de vue du créateur, a bien décrit cette situation et mis en évidence le malaise provoqué par la substitution du discours à l'objet : «[...] l'artiste [...] accepte de faire partie d'une histoire de l'art imaginaire [...] Cette histoire devient un recensement plus ou moins exhaustif d'oeuvres disparues et de commentaires de ces oeuvres.»<sup>11</sup> Ainsi en est-il lorsqu'on parle d'oeuvres qui ne sont plus que des monuments sans cause apparente et qui, faute de mieux, nous ramèn-

ent sans cesse à leur propre réalité sur laquelle les mots ont peu de prise. Rien de rassurant, évidemment, que ces monuments si *redoutablement incarnés* dans la pierre et devant lesquels le discours semble s'effriter. Ainsi «l'on est ramené toujours plus violemment à la pierre, à sa contemplation, à subir son état rigide».<sup>12</sup>

Ce phénomène d'interprétation nous conduit directement à un second ordre de considérations :

2. Mégalithisme et installation impliquent de la part du spectateur une participation active dans la *reconstruction imaginaire*, la conceptualisation de l'oeuvre. En d'autres termes, et en grande partie à cause de leur fragmentation sémiotique, les oeuvres requièrent qu'on les amène à un point d'aboutissement dont la limite ne sera fixée que par le spectateur lui-même.

Ce n'est certes pas une grande nouveauté que de parler de rupture des schèmes établis, de discours éclatés à propos d'art contemporain : «L'art moderne se projette toujours dans une zone grise où aucune valeur n'est assurée...»<sup>13</sup>, affirmait (et bien d'autres dans son sillage) l'historien et critique d'art Léo Steinberg au milieu des années soixante. Ce qui est par contre bien plus significatif est le fait d'impliquer l'observateur dans la sémantisation des oeuvres, et surtout le fait de *reconnaître cette implication explicitement*. Cela constitue un apport caractéristique de la pratique artistique des vingt dernières années (minimalisme, art conceptuel, etc.)<sup>14</sup>, et l'un des premiers à le pressentir semble bien avoir été Umberto Eco qui, dès 1965, signale à propos des poétiques contemporaines l'importance du processus continuellement *ouvert* qui permet de découvrir en une forme toujours de nouveaux profils et de nouvelles possibilités.<sup>15</sup> Cette notion d'ouverture de sens, Eco l'élargira ultérieurement jusqu'à faire du spectateur un *actant* dans la sémantisation de l'oeuvre, notion ici fort importante : «[...] the semantic space can be reduced only through the cooperative activity performed by the reader in actualizing a given text».<sup>16</sup>

Ce problème de polysémie se pose dans les mêmes termes au mégalithisme dont le sens, tel un phénix, renaît constamment de ses cendres, et dont les manifestations ne cessent de *signifier* quelque chose qui dépasse l'homme.<sup>17</sup> Somme toute, on est en droit de se demander avec Eco si, comme en art contemporain, le mégalithisme, en nous habituant à une continuelle rupture des modèles et des schèmes, ne remplirait pas une fonction pédagogique précise, n'aurait pas une fonction libératrice.<sup>18</sup> Cette libération est peut-être bien celle qui conférerait au *corps* de l'observateur un rôle plus significatif dans le processus de compréhension des oeuvres.

### La reconstruction par le corps

Dans un lieu où rien n'est donné gratuitement au spectateur mais où tout concourt à faire de lui un participant (mégalithisme et installations requièrent en effet une *participation corporelle* de l'observateur en lui offrant la possibilité physique de *parcourir* l'oeuvre en un temps donné)<sup>19</sup>, n'est-ce pas précisément cet investissement d'espace-temps qui est le plus susceptible de générer un sens, d'organiser ce qui, a priori, semble un chaos?



Cette considération n'est pas sans nous ramener à notre toute première observation : «La nécessité, face à un désordre apparent, de le réorganiser». Dans cet acte, nous avons tous les éléments d'une *cosmisation rituelle* du monde, telle que la décrit Mircea Eliade : «En l'occupant et surtout en l'installant, l'homme transforme symboliquement (le chaos) en cosmos». <sup>20</sup> Bref, le monde ne saurait avoir de sens pour l'homme que dans la mesure où celui-ci l'organise rituellement, le fonde en quelque sorte : *l'installation dans un territoire équivaut à la fondation d'un monde*. <sup>21</sup> Cette nécessité de réitérer l'ordre originaire offre peut-être, dans la mesure où elle semble récurrente aux deux phénomènes, la meilleure voie d'interprétation que nous en ayons eue jusqu'à présent.

Jocelyne Lupien nous met sur la piste en posant «[...] qu'une rhétorique des composantes perceptuelles de l'installation pourrait être établie qui aiderait à saisir le fonctionnement de ces oeuvres en apparence idiolectales». <sup>22</sup> Sur cette base, et considérant la spatialisation et la sollicitation perceptuelle du corps du spectateur comme le fil conducteur et le dénominateur commun de toute installation <sup>23</sup>, l'auteur construit une typologie en six points qui pourrait très bien servir de modèle interprétatif aux monuments mégalithiques dont rien ne nous dit qu'ils ne constituent pas, à leur façon, autant d'interrogations sur la manière d'appréhender spatialement le monde extérieur <sup>24</sup> dans lequel ils continuent d'agir depuis le néolithique.

J'ai donné à dessein, dans les premières lignes de ce texte, l'exemple du *Musée des traces* et des alignements de Carnac. Tous deux illustrent bien l'une des catégories typologiques susmentionnées : *l'installation séquentielle* où le sujet percevant est appelé à déambuler dans ou devant l'oeuvre morcelée, mais a la possibilité de lier à sa guise les signes qui surgissent dans son champ visuel. <sup>25</sup> Les deux cas constituent en effet une accumulation de signes disposés à l'intérieur d'un espace déterminé, présentés dans un ordre certain mais dont la clé ne nous est pas donnée. Il ne nous est possible de la découvrir qu'en parcourant le site, en l'explorant et en le *mettant au monde* chacun pour soi.

Cependant, dès lors que je parle du *Musée des traces* en

1992, mon discours devient fiction puisque je dois nécessairement me référer à un catalogue ou à des photos (à des *traces de traces* !), l'oeuvre n'ayant existé que du 4 mai au 17 juin 1989. Et dès lors que je parle des alignements de Carnac, mon discours est également fiction puisque je ne puis plus me référer qu'à des oeuvres apparemment sans objet, le sens premier n'ayant existé qu'au néolithique. Et dès lors, inévitablement renvoyé à moi-même devant ces oeuvres et ces traces d'oeuvres, il ne me reste plus, pour guider ma créativité reconstructrice et orienter mon propos, que la spatialité qu'elles imposent à mon corps et celle que suggère mon

corps à mon esprit.

### Participation et signification

Dans cette réflexion, d'autres points de comparaison entre installations et mégalithisme auraient pu être abordés, sans vraisemblablement épuiser les ouvertures de sens

▼  
*Vue d'ensemble des alignements du Menec, c. 3 500 - 2 500 av. J.-C., pierre, Carnac, France. Source : Au pays des mégalithiques, Châteaulin, Éd. d'art Jos le Doaré, 1985, p. 12.*





qu'offre l'analyse combinée des deux manifestations. Je songe ici à l'importance du site, au rapport des oeuvres avec leur environnement, et surtout au réemploi des matériaux ayant appartenu à d'anciennes oeuvres dans de nouvelles productions, ce qui soulève le problème de l'interprétation du monument qui documente un autre monument disparu.<sup>26</sup>

En s'en tenant aux avenues ci-haut explorées, on dégagera cependant comme une donnée essentielle *la part du spectateur* qui doit littéralement *inventer* le sens des oeuvres approchées. En cela, nous rejoignons le point de vue de Nycole Paquin qui fait dépendre la lecture d'une oeuvre des conditions physiques de présentation, d'une rythmie construite par le regardant. (*supra*)

André Malraux, dit-on, écrit un jour que la culture est ce qui reste lorsqu'on a tout oublié. Ne pourrait-on croire que, suivant parfois le même chemin, le sens puisse demeurer disponible à une sorte de *participation sauvage*, d'appréhension physique de la part du spectateur?

En somme, la relation directe que nous établirions avec les oeuvres comme lieux *uniques, privilégiés* et la narration que nous ferions de cette relation constitueraient autant d'ouvertures possibles de sens. C'est un peu dans cette perspective que se situe Roche lorsqu'il cherche à décrire le mégalithe : sa signification n'existant pas (ou plus), est-il possible que signifie à son tour la façon que nous avons de le raconter?<sup>27</sup> Est-il possible, tout compte fait, de *régénérer* le sens par la façon qu'a notre corps de nous raconter le monument, de nous y faire participer?

Cette prise de position pour le moins anthropocentriste<sup>28</sup> ne va pas sans risques pour le spectateur. Risque d'abord de remettre en cause sa propre notion du contact avec l'oeuvre d'art, généralement héritée d'une invention de la Renaissance : le concept de distance entre l'oeil et l'objet qui, selon Panofsky, sacrifie le *contact direct* au bénéfice d'une *vue totale et rationalisée*<sup>29</sup>; risque ensuite - et surtout - de revendiquer son autonomie d'interprétation, de surmonter sa *peur de lire* les oeuvres. Cette peur du monument ne se pourra surmonter,

en effet, qu'au prix d'un risque, et celui-ci s'appelle *liberté*; sa conséquence la plus immédiate est une expérience esthétique plus riche; sa portée à plus long terme, une redéfinition des relations entre l'art et l'homme. ♦

- 1 Jean-Pierre Mohen, *Le monde des mégalithes*, Casterman, 1989, 319 p. En ce qui concerne les installations, l'histoire de l'art actuelle fait remonter les plus anciens exemples au début du XX<sup>e</sup> siècle : Lesley Johnstone, "Installation : l'invention d'un contexte", *Aurora Boréalis*, Montréal, CIAC, 1985, p. 168.
- 2 André-Louis Paré, "La mémoire des lieux", *Espace*, vol. 5, no. 1, p. 7.
- 3 Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 61.
- 4 René Payant, "Une ambiguïté résistante", *Parachute*, juin-juillet-août 1985, p. 6.
- 5 Denis Roche, *Carnac*, Paris, Tchou, 1973, p. 12.
- 6 René Payant, loc. cit.
- 7 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 25.
- 8 René Payant, loc. cit., p. 9.
- 9 Gustave Flaubert, "Des pierres de Carnac et de l'archéologie celtique", *L'artiste*, 18 avril 1858, cité par D. Roche, op. cit., p. 157.
- 10 Voir sur cette question l'opinion de l'historien G. Duby : Georges Duby, Guy Lardreau, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980, 200 p.
- 11 Rober Racine, "Créer à rebours vers le récit", *Parachute*, sept.-oct.-nov. 1987, p. 34.
- 12 Denis Roche, op. cit., pp. 41-42.
- 13 Leo Steinberg, *Contemporary Art and the Plight of its Public*, cité par Gregory Battcock, *The New Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1966, p. 18.
- 14 Lesley Johnstone, op. cit., pp. 41-42.
- 15 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 98-99.
- 16 Umberto Eco, *The role of the reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 39.
- 17 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 202.
- 18 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, op. cit., p. 108.
- 19 Sur cette question, voir : "Les espaces vides", *Mégalithisme et société*, (Table ronde C.N.R.S.), La Roche sur Yon, 1989, pp. 139-142; ainsi que Jocelyne Lupien, "L'installation, une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique", *Espace*, vol. 7, no. 4, pp. 13-17.
- 20 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 29.
- 21 Ibid., p. 43.
- 22 Jocelyne Lupien, loc. cit., p. 14.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid., p. 17.
- 25 Ibid.
- 26 À cet égard, *Le Musée des traces* est significatif puisqu'on y réinvestit de sens non seulement d'anciennes oeuvres de l'artiste (par exemple *Illuminati*, Montréal, Musée d'art contemporain, 7 juin - 6 sept. 1987) mais aussi d'anciens objets de la vie courante (chariot, dessous de plat, cruches, etc.). Dans le mégalithisme, cette pratique fut, semble-t-il, assez fréquente également. Le fait paraît bien démontré, en particulier depuis qu'on a mis en évidence la présence d'éléments communs au dolmen de Gavrinis et à celui de la *Table des Marchands* (situés à quatre km de distance l'un de l'autre) et ayant appartenu à un monument plus ancien, probablement détruit puis réemployé. Jacqueline Fry, "Le Musée des traces de Irène F. Whittome", Montréal, *Parachute*, 1989, 64p.; Charles-Tanguy Leroux, *Gavrinis et les îles du Morbihan*, Paris, Guides archéologiques de la France, no. 6, 1985, 96 p.
- 27 Denis Roche, op. cit., p. 12.
- 28 Sur ce point, voir : Rudolf C. Arnheim, *The power of the center, a study of composition in the visual arts*, Berkeley, California University Press, 1982, 250 p.
- 29 Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident*, Paris, Flammarion, 1976, p. 92.

A number of objects placed in a site in an order that seems beyond our comprehension, or in which we sense the necessity, through some personal impulse, to reconstruct it... What is being referred to here? An installation or a megalithic construction? From this commonality, somewhat unexpectedly, emerges the feeling that therein lies the potential for a study of parallels. The suspicion is that in these two kinds of constructions, nearly 5,000 years apart, resides a kind of common sense. It would be beneficial to explore certain themes that would emerge through a comparative examination of these two phenomena. This would be useful if we could somehow catch a glimpse of the way in which a work of contemporary art could enrich reflection on a practice that is much older, particularly through consideration of the space-time of their viewing.

One significant commonality which these two manifestations share would appear to be the singular ability to be, while at the same time not being, the ability to appear, while refusing to be apprehended. This semiotic "difficulty of being" is found in both practices; in both cases, in effect, we constantly confront polymorphic realities, astonishingly blurred limits. The principal characteristics of both would seem to be the absence of constants that would permit us to discern the terrain. To say of a phenomenon that we can say nothing of it merely because of the extent of the potential interpretations implies nothing and leads nowhere. Consider instead certain facts upon which there does exist material for reflection: 1. Megalithism and installation pose the problem of the ambiguity of dialogue concerning an ephemeral work, of which nothing remains but traces, or involve a work whose origins have totally disappeared, reducing the possibilities of understanding and justifying it. This problem of interpretation leads directly to a second kind of consideration: 2. Megalithism and installation imply an active participation on the part of the viewer of the "imaginary reconstruction", the conceptualization of the work. In other words, due to their semantic fragmentation, the works need to be drawn to an end-point which can only be determined by the spectator. This proposition, characteristic of artistic modernity, is apparent in megalithism, whose meaning is constantly reborn of its ashes, never ceasing to signify something that is beyond the human subject. This continuous breaking of models and schemas, shared by both artforms, is perhaps the liberation that will assign to the body of the observer a far more important role in the understanding of the work.

This reconstruction by the body, which renders the spectator a participant, in that it leads her/him to construct meaning through an active participation in a shared space-time, is perhaps the most important key yet. In this light, the "Musée des traces" by Irène F. Whittome and the configurations of Carnac are interesting since they comprise an accumulation of signs presented within a determined space, presented in a certain order, but whose key is not available to us. Nor is it accessible by circulating through the site, exploring it, and personally recreating it. Nothing remains that can inform our reconstructing creativity but the spatiality that these works impose upon us physically, and that which is suggested by our bodies to our minds.

Out of this emerges the important contribution of the spectator, who must literally "invent" the sense of the works. This leads to the perspective of Nycole Paquin, for whom the reading of a work depends upon the physical conditions of its presentation, of a rhythm constructed by its viewer. This assuming of a position, even for the least anthropocentric viewer, is not without risk; the risk of claiming a certain autonomy of interpretation, or surpassing all "fear" of reading works. The consequences of this freedom: an aesthetic experience that is richer, a re-definition of the relationship between art and the human subject.