

Université de Montréal

L'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* de Gérard Garouste

présentée du 15 mars au 15 avril 2018

*Par*

Morgane Huber

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

Août, 2021

© Morgane Huber, 2021

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences :

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

---

CE MÉMOIRE INTITULÉ :

L'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* de Gérard Garouste

présentée

Du 15 mars au 15 avril 2018

*Présenté par*

**Morgane Huber**

*A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes*

**Denis Ribouillault**

Président-rapporteur

**Louise Vigneault**

Directrice de recherche

**Johanne Lamoureux**

Membre du jury

## Résumé

Gérard Garouste est reconnu en tant qu'artiste peintre et sculpteur français contemporain et fondateur de l'association humanitaire *La Source*. Notre mémoire cherche à dévoiler la place du discours personnel dans son interprétation des mythes. Nous présentons l'exposition de mars-avril 2018, *Zeugma le Grand œuvre drolatique*, afin de mettre en lumière l'évidente relation entre l'homme et l'artiste pour redéfinir dans ses œuvres le lien étroit entre son art, sa maladie et son histoire.

Le regard que nous portons sur l'exposition s'appuie sur la question du mythe, et précisément sa fonction dans le développement de l'être humain, afin d'en comprendre l'application dans le mythe garoustien. Pour ce faire, nous prenons comme appui le processus de mythification de Gérard Bouchard afin d'analyser les enjeux sous-jacents à la création d'un mythe dans le cadre de notre corpus.

Nous présentons les trois œuvres majeures de l'exposition afin d'en étudier la composition structurale et démontrer leur complémentarité. Aussi, à l'aide du concept de la mémoire collective et de son autobiographie, nous analysons la manière dont le corpus relève d'une recherche identitaire individuelle dont témoigne l'exposition.

**Mots-clés :** Gérard Garouste, Zeugma, Mythe individuel, Grand œuvre, Histoire de l'art.

## Abstract

Gérard Garouste is recognized as a contemporary French painter, sculptor, and the founder of the humanitarian association *La Source*. Our brief seeks to reveal the place of personal discourse in its interpretation of myths. We present the exhibition of March-April 2018, *Zeugma the Great Drolatic Work*, in order to highlight the obvious relationship between man and artist to redefine in his works the close link between his art, his illness, and his history.

Our view of the exhibition is based on the question of myth, and precisely its function in human development, in order to understand its application in the Garoustian myth. To do this, we take as support the process of mythification of Gérard Bouchard in order to analyze the issues underlying the creation of a myth within the framework of our corpus.

We introduce the three major works of the exhibition in order to study their structural composition and demonstrate their complementarity. In addition, using the concept of collective memory and its autobiography, we analyze the way in which the corpus arises from an individual search for identity as evidenced by the exhibition.

**Keywords :** Gérard Garouste, Zeugma, Individual Myth, the Great work, Art History.

# Liste des figures

## Figure 1

Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc*, 1998, Acrylique sur toile et fer forgé,  
735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Hélène Le Masson.

Courtoisie de Les Germanopratives.

## Figure 2

Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc*, 1998, Acrylique sur toile et fer forgé,  
735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Adam Rzepka.

Courtoisie de l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

## Figure 3

Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc* (détail intérieur), 1998, Acrylique sur toile et fer forgé,  
735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Adam Rzepka.

Courtoisie de l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

## Figure 4

Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc* (détail), 1998, Acrylique sur toile et fer forgé, 735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Marie Brézillion.

## Figure 5

Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc*, 1998, Acrylique sur toile et fer forgé,  
735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Adam Rzepka.

Courtoisie de l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

**Figure 6**

Illustration *Dive Bouteille*.

Source : <https://www.fabula.org/lht/3/vigliano.html>

**Figure 7**

Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc* (détail), 1998, Acrylique sur toile et fer forgé,  
735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Hélène Le Masson.

Courtoisie de Les Germanopratives.

**Figure 8**

Gérard Garouste, *Ellipse* (détail), 2001, Acrylique sur toile et fer forgé  
735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie Daniel Templon Paris/Bruxelles.

Courtoisie de l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

**Figure 9**

Gérard Garouste, *Ellipse* (détail), 2001, Acrylique sur toile et fer forgé  
735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie Daniel Templon Paris/Bruxelles.

Courtoisie de l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

**Figure 10**

À Gérard Garouste, *Ellipse* (détail), 2001, Acrylique sur toile et fer forgé  
735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie Daniel Templon Paris/Bruxelles.

Courtoisie de La Galerie Templon.

**Figure 11**

Schéma des douze tribus.

Source : Reproduction du schéma des 12 tribus d'Israël, par Morgane Huber.

**Figure 12:**

Gérard Garouste, *Sainte-Thérèse*, 1983, Huile sur toile 200 x 300 cm,  
Collection FRAC-Arthothèque Nouvelle-Aquitaine, Limoges (France).  
Crédits photographiques : Galerie Durand-Dessert.

Courtoisie de la FRAC-Arthothèque Nouvelle-Aquitaine, Limoges (France).

**Figure 13**

Gérard Garouste, *Ellipse* (détail), 2001, Acrylique sur toile et fer forgé  
735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie Daniel Templon Paris/Bruxelles.  
Crédits photographiques : Marie Brézillion

**Figure 14**

Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses*, 2003, Acrylique sur toile et fer forgé, miroir,  
12 cm de haut x 12.5 de diamètre, Paris Collection Fonds national d'art contemporain, Paris.  
(Vue de l'installation de la chapelle Saint-Louis de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière)

Courtoisie de La Galerie Templon.

**Figure 15**

Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses*, 2003, Acrylique sur toile et fer forgé, miroir,  
12 cm de haut x 12.5 de diamètre, Paris Collection Fonds national d'art contemporain, Paris.

Courtoisie de La Galerie Templon.

**Figure 16**

*L'Enfer de Dante* illustré par Botticelli, 1480-1495, 32.5 cm × 47 cm, Kupferstichkabinett Berlin.

Source : <https://fahrenheitmagazine.com>

**Figure 17**

Photographie de l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique*.

Courtoisie de La Galerie Templon.

**Figure 18**

Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses* (détail), 2003, Acrylique sur toile et fer forgé, miroir, 12 cm de haut x 12.5 de diamètre, Paris Collection Fonds national d'art contemporain, Paris.

Courtoisie de La Galerie Templon.

**Figure 19**

Capture d'écran d'une photographie Instagram. Crédits photographiques : Élisabeth Guillet.

*À mes proches,*

# Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma mère, *Corinne*, pour avoir été la meilleure des alliées dans mes recherches, dans ma vie et ma plus grande supportrice pendant ce long parcours, mon père, *Jean-Jacques*, pour la curiosité et l'entrain qu'il m'a transmis pour la philosophie et la spiritualité dès le plus jeune âge à travers nos innombrables échanges à ce propos, et enfin l'ensemble de ma famille pour m'avoir soutenue dans ce parcours riche bien qu'éprouvant.

Je tiens également à remercier *Victor* de m'avoir redonné l'énergie nécessaire à la continuité de ce projet et m'avoir aidé à chacune des étapes où je me sentais perdue. *Manon* et *Amandine*, pour m'avoir écouté inlassablement et fait preuve d'une grande empathie à mon égard. Also, I wish to thank *Cameron* who was a lifesaver for the last few months of this project, who never gave up on me and was nothing but sweet and supportive to me. Merci à *Loïc* et *Paul* pour leurs messages de soutien et d'amour constant malgré la distance, merci à mes ami.es : *Chloé*, *Camille*, *Lia*, *Myriam*, *Rémy*, *Safi*, *Nour*, *Éva* et *Khadija* pour leur compréhension, leur présence et leur amitié.

De même, je tiens à remercier les institutions suivantes : la Galerie Templon, la FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine (Limoges, France), l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris ainsi que le magazine *Les Germanopratives* pour m'avoir offert l'accès et l'usage de leur banque d'images, ainsi que la communauté instagram : *Marie Brézillion*, *Élisabeth Guillet* et *Hélène Le Masson* pour avoir eu la générosité de m'envoyer les photographies du circuit de l'exposition. Aussi, je remercie chaleureusement *Thi-Von Muong-Hane* pour m'avoir donné l'accès à ses entrevues privées avec l'artiste ainsi que son travail universitaire, mais également *Thierry Leviez* commissaire de *l'exposition Zeugma, le Grand œuvre drolatique* pour m'avoir accordé son temps et son expertise qui m'ont été précieux pour le développement de ce mémoire.

Enfin, je remercie ma directrice de mémoire, *Louise Vigneault*, de m'avoir supervisé dans ce travail.

# TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Abstract .....	iv
Liste des figures.....	v
Remerciements .....	x
Introduction .....	1
Chapitre 1 : La Dive Bacbuc.....	15
1 Processus créatif.....	15
1.1 La Dive Bacbuc .....	16
1.2 La circularité et l'inspiration rabelaisienne.....	19
2 Un langage pictural : Une œuvre sémantique.....	27
2.1 L'importance de la sémantique dans son processus créatif.....	28
3 Faire l'usage de la mythologie pour rétablir une injustice / l'origine juive des textes sacrés.....	37
3.1 Le mythe, un discours de la vérité .....	37
3.2 Le mythe comme métalangage.....	39
Chapitre 2 : Ellipse .....	45
1 Processus créatif.....	45
1.1 L'œuvre Ellipse .....	45
1.2 L'importance de la mise en scène .....	49
2 Le mythe Garoustien .....	56
2.1 La création d'un mythe individuel .....	56
2.2 <i>Le Classique et l'Indien</i> , un mythe Garoustien .....	61
Chapitre 3 : Les Saintes Ellipses.....	69
1 Processus créatif.....	69
1.1 L'œuvre <i>Les Saintes Ellipses</i> .....	69
1.2 Le dévoilement : quand la forme détermine le contenu.....	71
2 L'héritage individuel et collectif .....	80
2.1 La construction d'une identité libérée.....	80
Chapitre 4 : L'exposition Zeugma, le Grand œuvre drolatique .....	89
1 Zeugma .....	89

<b>1.1 Une rétrospective de son processus créatif .....</b>	<b>89</b>
<b>1.2 Un devoir de transmission.....</b>	<b>95</b>
<b>2 Son Grand œuvre .....</b>	<b>99</b>
<b>2.1 L’accomplissement de la pierre philosophale :.....</b>	<b>99</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>109</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>113</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....</b>	<b>117</b>

# Introduction

J'essaye dans la production de mes tableaux de ne jamais faire une œuvre dissociée des autres ; ce qui m'intéresse, c'est que tous les tableaux soient indéfiniment reliés comme une chaîne d'associations, et j'attache peut-être autant d'importance à l'espace qu'il y a entre deux tableaux qu'à l'idée d'inventer un nouveau tableau.

- Garouste lors d'une entrevue menée par Jacinto Lageira en 1988<sup>1</sup>

Cette citation nous pousse à observer l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* présentée du 15 mars au 15 avril 2018 à l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) de Paris, comme une œuvre d'art à part entière. L'axe de l'interaction et de la codépendance entre les installations qu'elle accueille montre un processus créatif témoin du cheminement personnel de l'artiste. Né en 1946 à Paris, Garouste est un artiste français reconnu dans le monde entier pour ses œuvres figuratives. Issu d'une famille antisémite dont la fortune s'est construite sur la spoliation des biens juifs, Garouste est un enfant d'après-guerre diagnostiqué bipolaire dans les années 70. Il hérite d'un passé familial lourd le menant vers l'étude du Talmud et plus tard, à l'acte de conversion qu'il entame parallèlement à la circoncision de son petit-fils et aux côtés de sa femme Élisabeth, juive de naissance<sup>2</sup>. Sa carrière débute en France à la fin de ses études à l'ENSBA, puis à l'international aux côtés de Léo Castelli, et par ses diverses expositions aux quatre coins du monde tel que les États-Unis, Japon, Allemagne, Amérique latine, Italie et l'Inde. Dans le cadre de notre corpus, sa démarche évolue dans un univers mythologique où il tresse les récits empruntés à la mythologie antique et contemporaine et à la chaîne des événements de sa propre histoire. Son évolution stylistique retrouve son unité dans cette exposition où la disposition scénique offre un nouveau regard sur le sens des œuvres. Ainsi, nous tenterons de déterminer de quelle manière l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* devient un outil passant par le mythe pour son cheminement personnel. La particularité de cet événement nous amène à nous intéresser à trois œuvres jusqu'à présent traitées séparément et qui, pourtant, sont reliées par le même récit mythologique.

Trois installations constituant l'exposition se font particulièrement écho : *La Dive Bacbuc* de 1998, *Ellipse* de 2001 et *Les Saintes Ellipses* de 2003. La narration mise en place dans l'espace est révélatrice de ses débuts de carrière dans la confection de décor de théâtre. Leur positionnement dans la salle est

---

<sup>1</sup> LAGEIRA, Jacinto (1988), *Catalogue de Gérard Garouste*, Paris : Centre Pompidou, p. 78, cité par MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *La danse des symboles dans l'œuvre de Gérard Garouste, Particularités et Interprétations du Classique et de l'Indien à Stéphanie (1972-2003)*, Mémoire, Paris : Paris I-Panthéon Sorbonne, p. 4.

<sup>2</sup> « J'ai demandé son avis à Élisabeth, qui m'a approuvé. Et je me suis converti. J'ai donc étudié pendant un an en vue de la conversion, et puis je suis passé devant un tribunal qui m'a posé des questions sur les textes et les pratiques. J'ai ensuite fait faire ma circoncision, et je me suis marié religieusement avec Élisabeth » cité par Gérard Garouste, dans GAROUSTE, Gérard, et Catherine Grenier (2021). *Vraiment peindre: entretien*, Paris : Seuil, p. 87.

réfléchi en amont par l'artiste. Ce jeu scénique invite le visiteur à suivre une direction, à l'image d'un labyrinthe, vers les installations qui présentent un extérieur et un intérieur visuellement différents, les incitant à faire le tour de chacune d'elles. Contrairement aux séries précédentes telles que *Kezive la ville mensonge* de 2002 ou *L'Ânesse et la Figue* de 2006 exposant des tableaux en deux dimensions à la Galerie Templon au sein d'un parcours classique, l'artiste développe ici une scénographie originale qui suscite une interaction, entre le visiteur et les œuvres, visible et permise grâce à la tridimensionnalité des installations et à la monumentalité des châssis. Le regard ne peut s'échapper en dehors du cadre et une fois à l'intérieur, les contraintes spatiales restreignent les corps qui naviguent entre les parois illustrées du corridor. Cet aspect monumental des installations et du lieu le force à prendre conscience de la place qu'il occupe dans l'espace et à être attentif à ses mouvements. Une fois le corps et l'esprit investis par l'œuvre et dans un succinct rappel du courant Sublime, il expérimente un sentiment de petitesse face à l'immensité de ce que représentent les toiles peintes, soit la culture mythologique dont il est l'héritier et qu'il est invité à parcourir. Une recherche des images sur Instagram permet de constater que deux installations, *Les Saintes Ellipses* et *Ellipse*, s'emboîtent grâce à un jeu de perspective expérimentable par l'œil du visiteur. Ce jeu d'optique pourrait être une ingénieuse coïncidence sinon l'ouverture de l'œuvre sur un nouveau chemin, une nouvelle narration où la morale de l'histoire se lit entre les lignes ou plutôt dans « l'espace qu'il y a entre deux tableaux »<sup>3</sup>. Quel est donc ce discret récit ? Serait-il la matérialisation du dénouement de ce gigantesque circuit ? Il n'est pas secret que Garouste s'appuie sur le Talmud et le langage alchimique pour peindre et s'inspirer. Il ne serait pas étonnant que cette quatrième structure se dessinant sous l'œil du visiteur soit une clé dissimulée aux yeux inattentifs pour comprendre le message fondamental que portent les récits mythiques qu'il choisit de dépeindre. Par conséquent, trois dimensions doivent être prises en compte dans l'étude de cette exposition : la création d'un discours mythique, ses enjeux et le dialogue des installations entre elles.

L'exposition étant récente, elle n'a pas été étudiée de manière approfondie, mis à part quelques ouvrages la mentionnant. Par conséquent, nous nous sommes davantage reposés sur les ouvrages communiquant sur les œuvres dans leur singularité. Elles ont été l'objet limité de quelques études psychologiques, artistiques ou historiques. Dans cette partie, nous positionnerons chronologiquement les textes qui nous semblent être les plus révélateurs sur la condition des recherches liées à la production de l'artiste, mais également les ouvrages fondamentaux à notre étude et publiés jusqu'à présent ayant eu une influence majeure sur l'interprétation de ces œuvres.

D'une part, la revue de littérature de 1970 à 2003 suggère un discours centré sur la place de l'artiste dans l'histoire de l'art plutôt que sur sa production artistique, tel que *Gérard Garouste : Le Classique et*

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 78, cité par MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 4.

*l'Indien*<sup>4</sup> coécrits par Gérard-Georges Lemaire, Catherine Strasser et Bernard Blistène. Ce recueil, qui est l'un des premiers ouvrages lui ayant été dédiés, se consacre principalement à déterminer la place de l'artiste dans la modernité. Alors que le contexte artistique crie la mise à mort de la peinture, Garouste effectue son passage de peintre abstrait à peintre figuratif, une transition stylistique qui soulèvera la question « où se situe-t-il dans l'histoire de l'art ? » animant tous les débats le concernant de 1980 à 2000. Ce texte est très représentatif d'un contexte historique du monde de l'art qui avait pour objectif de classer les artistes selon deux catégories, les anciens et les modernes, plutôt qu'une critique réflexive autour du processus de création. Ainsi, ne réussissant pas à se détacher de leur contexte socio-historique, les auteurs.trices ne parviennent pas à soulever la pertinence de ce recours au passé dans la démarche de l'artiste et résulte à une mécompréhension du sujet de ses œuvres et de l'artiste lui-même. Pourtant, un lien de causalité s'établit entre sa production et sa vie : un lien qui n'est pas développée dans ce livre. Par conséquent, notre étude tentera de démontrer à travers une approche biographique la manière dont ce retour au passé est pertinent dans le cheminement de l'artiste. Anne Dagbert<sup>5</sup>, critique d'art, écrit en 1996 un ouvrage sur la démarche de l'artiste dans la pièce de théâtre *Le Classique et l'Indien* (1978) : « nous assistons, de l'une à l'autre des œuvres, à un nomadisme, une dissémination des thèmes mythologiques, qui se déplacent et s'entrecroisent dans un labyrinthe où le fil d'Ariane ne serait autre que les figures du Classique et de l'Indien qui, nous l'avons vu, sont des repères constants<sup>6</sup> ». Ce texte de référence permet de développer au sein de notre étude la notion du *Classique et de l'Indien*, deux personnages issus de cette pièce de théâtre et initialement inspirés d'un rêve qu'il fait en 1972, dans son processus de mythification. Il permet de centraliser ce thème à l'ensemble de notre corpus pour nous aider à faire ressortir, de la multitude des thèmes mythologiques abordés, le sujet personnel inhérent à sa démarche. D'autre part, dans le catalogue d'exposition *Gérard Garouste, Ellipse*<sup>7</sup>, Hortense Lyon dédie l'intégralité du livre à cette œuvre qui forme à elle seule l'exposition de la Fondation Cartier. Ce texte rassemble les données thématiques en lien avec l'œuvre, soit la *Genèse*, *l'Exode*, le *Zohar* etc., ce qui nous éclaire sur le champ de littérature ayant influencé l'artiste. Cependant, le texte échoue à associer ces données théoriques au visuel tangible de l'œuvre<sup>8</sup>. Hortense Lyon est associée à la quasi-totalité des catalogues d'expositions contemporaines du peintre. Elle s'adresse au public avec une écriture vulgarisée tout à fait remarquable pour démystifier les enjeux ésotériques complexes associés aux œuvres. Néanmoins, cette pédagogie met de l'avant un discours métaphysique qui échoue à ramener le discours à l'analyse formelle, puisqu'elle ne s'articule qu'à travers l'étude de symboles. Depuis les recherches de Dagbert, une nouvelle

---

<sup>4</sup> LEMAIRE, Gérard-Georges, Catherine Strasser, et Bernard Blistène (1984). *Gérard Garouste: le classique et l'indien*, Paris : Jacques Damase éditeur.

<sup>5</sup> DAGBERT, Anne (1996). *Gérard Garouste*, Paris : Fall.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>7</sup> LYON, Hortense (2001). *Gérard Garouste, ellipse*, Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

approche dans les années 2000 se concentre, comme ici, sur les thématiques que Garouste aborde dans sa démarche. En effet, bien que la plupart des ouvrages dédiés par exemple à *La Dive Bacbuc* ne soient plus accessibles, nous remarquons que les analyses ciblant cette installation délaissent l'approche formelle pour se consacrer davantage sur l'étude de ses thématiques mythologiques et de ses symboles ésotériques. Au cours de nos recherches, nous verrons *La Dive Bacbuc* mentionnée ou utilisée comme illustration dans plusieurs ouvrages dédiés à Garouste sans pour autant bénéficier d'une analyse scientifique spécifique, comme le catalogue d'exposition *Ellipse* qui faillit à faire dialoguer les concepts mythologiques et l'œuvre elle-même, comme si le sens était dépendant de l'œuvre. Pourtant, le geste de la main et la matérialité donnent naissance à l'œuvre de laquelle le sens se forme. Pour Garouste la main est un symbole important car il représente cette matérialité, c'est l'équilibre entre matière et spiritualité qu'il poursuit, et non pas la suppression de la matière<sup>9</sup>. Il est donc important de revenir à une analyse formelle de laquelle se dégage le sens et non l'inverse, car ce déséquilibre dans les textes antérieurs ne parvient pas à rendre compte du cheminement entier de l'artiste si fondamental à l'exposition *Zeugma, le Grande Œuvre drolatique*. Ce discours tourné sur l'homme est soutenu par la publication de référence *L'Intranquille : autoportrait d'un fils*<sup>10</sup> écrite en 2009 par l'artiste en collaboration avec l'écrivaine Judith Perrignon. Dans ce texte, il retrace sa vie et les événements marquants de son existence, notamment son passage de fils à mari, puis de mari à père, et ses crises de démence sont expliquées ainsi que le poids de son héritage familial. Cet ouvrage est un appui important à l'étude de son cheminement personnel sur lequel est basée notre problématique. De manière complémentaire, le mémoire de Muong-Hane<sup>11</sup> nous offre des repères formels grâce à un répertoire chronologique des symboles retrouvés dans ses œuvres de 1973 à 2003, à partir duquel il conclut que l'iconographie garoustienne est universelle et répétitive. Contrairement à l'approche psychanalytique, cette étude n'intègre pas systématiquement une lecture biographique de sa démarche et analyse les éléments indépendamment de l'artiste. Par exemple, l'étude du damier, sur lequel nous nous appuyerons dans notre étude, est analysée par Muong-Hane à travers son contexte historique et symbolique propre. Pourtant, cet élément est tributaire des enjeux personnels de l'artiste et notamment de sa bipolarité. Ainsi, cette dichotomie entre l'homme d'un côté et l'œuvre de l'autre dans les écrits critiques est un enjeu auquel nous souhaitons répondre en réinstaurant le zeugme, en d'autres mots le lien, manquant à la compréhension de l'exposition. Arrivé tardivement au sein de notre recherche, le livre *Vraiment peindre* de Gérard Garouste et Catherine Grenier<sup>12</sup>, publié en mars 2021, retrace ce dialogue entre l'artiste et l'homme et confirme la pertinence de notre approche biographique au sein du corpus étudié. Grenier démontre au fil de la conversation avec l'artiste l'indissociable lien entre

<sup>9</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *La danse des symboles dans l'oeuvre de Gérard Garouste, Particularités et Interprétations du Classique et de l'Indien à Stéphanie (1972-2003)*, Mémoire, Paris : Paris I-Panthéon Sorbonne, p. 4.

<sup>10</sup> Garouste, Gérard et Judith Perrignon. *L'intranquille : autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*. Paris : Iconoclaste, 2009.

<sup>11</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*

<sup>12</sup> GAROUSTE, Gérard, et Catherine Grenier (2021). *Vraiment peindre: entretien*, Paris : Seuil.

son contexte socio-historique, son enfance et les thèmes sélectionnés dans ses œuvres, renforçant donc notre choix de problématique. Comme établi précédemment, outre les écrits concernant directement les œuvres dans leur singularité, aucun catalogue n'a été publié à l'égard de cette exposition ou de ses trois œuvres réunies spécifiquement. Ainsi, notre recherche a pour objectif de lier à nouveau les deux, l'artiste et l'homme, au sein de l'exposition et d'en relever la complémentarité incontournable. Aussi, nous développerons l'analyse formelle souvent négligée dans le cadre de ce corpus et enfin, nous réunirons les œuvres entre elles pour soulever l'enjeu sous-jacent à l'exposition - chose n'ayant pas été faite *a priori* - analysé à partir des travaux de Gérard Bouchard sur le processus de mythification. Par conséquent, nous ferons dialoguer les éléments symboliques, biographiques et théoriques afin de comprendre la fonction des mythes dans l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* de Gérard Garouste et démontrer comment les œuvres exposées deviennent, ensemble, un outil de son cheminement personnel. Pour débiter, nous proposons une contextualisation sociologique et psychanalytique de la question du mythe sur laquelle se base ce corpus.

Carl Gustav Jung conçoit la pensée mythologique par son universalité, mais aussi par sa constante redéfinition à travers les mythologèmes. Dans son chapitre *La Contribution à l'archétype de l'enfant*<sup>13</sup>, soulevé dans les écrits de Didier Ottinger, Jung explique ce concept :

Dans ces produits de l'esprit, il ne s'agit jamais (ou du moins très rarement) de mythes constitués, mais plutôt d'éléments de mythes que l'on peut désigner, eu égard à leur caractère typique, par les noms de « thèmes » (Motive), « images primordiales » (Urbilder), « types » (Typen) et « archétypes » (Archetypen)<sup>14</sup>.

Conséquemment, ces symboles dits « universels », véhiculés par la structure mythique, visent à exprimer des idées fondamentales. Adolph Gottlieb, dans une lettre qu'il cosigne avec Rothko<sup>15</sup>, offre une définition claire de cette notion : « Ce sont les symboles des peurs et des motivations primitives de l'Homme, sans distinction de lieu ou de temps, qui changent en détail, mais jamais en substance, que cet homme soit grec, aztèque, islandais ou égyptien »<sup>16</sup>. Dans le champ artistique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le mythe est abordé à partir des psychanalyses freudienne et jungienne par les deux courants artistiques dominants en France et aux États-Unis, soit le surréalisme d'André Breton et l'Avant-garde américaine. Aussi, nous nous baserons sur les travaux de Roland Barthes, Philippe Lavergne, Didier Ottinger et Gérard Bouchard, afin de clarifier cette notion et les influences de celle-ci dans le corpus étudié.

---

<sup>13</sup> JUNG, Carl Gustav (1974). *Introduction à l'essence de la mythologie*, Traduit par Ch Kerényi, Paris : Payot.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 107, cité par OTTINGER, Didier (2002). *Surréalisme et mythologie moderne : Les voies du labyrinthe, d'Ariane à Fantômas*, Paris : Gallimard, p. 101.

<sup>15</sup> OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 105.

<sup>16</sup> Rothko, Mark (2005). *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Traduit par Miguel López-Remiro, Paris : Flammarion, cité par OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 104-105.

Les surréalistes, influencés par la psychanalyse freudienne, perçoivent l'œuvre comme la messagère de l'inconscient de l'artiste et le discours mythique comme son véhicule. Par ailleurs, nous retrouvons dans la démarche de Garouste cette même recherche d'une structure mythologique véhiculée dans l'inconscient à travers la thématique du Classique et de l'Indien. Parallèlement, l'art de l'Avant-garde américaine offre une toile variée de l'expression de ce concept jungien explicité à travers l'œuvre de Barnett Newman, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb et Arshile Gorky, dont les démarches évoluent vers une forme abstraite qui s'éloigne du figuratif pour incarner l'essence même de la signification de *mythologèmes* universels. Selon Newman, l'avant-garde new-yorkaise a pour objectif la création d'un langage pictural universel<sup>17</sup>. Selon la conclusion de Muong-Hane<sup>18</sup> sur l'iconographie des symboles utilisée par Garouste, celle-ci s'y prête également et structure le récit métaphysique que nous retrouvons développé et diffusé par les textes et catalogues d'exposition. Au sujet de l'universalité du mythe, Roland Barthes écrit :

Sans doute l'œuvre « civilisée » ne peut être traitée comme un mythe, au sens ethnologique du terme ; mais la différence tient moins à la signature du message qu'à sa substance : [...] C'est une mythologie de l'écriture qui nous attend ; elle aura pour objet non des œuvres déterminées, c'est-à-dire inscrites dans un procès de détermination dont une personne (l'auteur) serait à l'origine, mais des œuvres traversées par la grande écriture mythique où l'humanité essaye ses significations.<sup>19</sup>

Barthes soulève ici l'aspect universel et intemporel du mythe de par la pluralité des significations qui lui sont associées et en constitue la substance. Ainsi, quelles sont les significations projetées par Garouste dans les mythes auxquels il réfère ? Pour l'auteur comme pour les surréalistes, ces substances sont les désirs humains, alors que pour l'Avant-garde américaine, elles incarnent les idées fondamentales humanistes : la vie, la mort, etc. Pour Carl Gustav Jung, elles sont les images primordiales<sup>20</sup>, et enfin, pour Gérard Garouste, il s'agit de symboles clés permettant de mener à bien la quête de soi. En somme, si les auteurs ne s'accordent pas sur ce qui détermine cette substance, ils maintiennent l'idée commune de la structure universelle et intemporelle du mythe, puisqu'elle s'adapte au contexte social qui en permet la survie. Selon le sociologue et historien Gérard Bouchard,

D'une façon générale, qu'il s'agisse des courants sociologiques nord-américains ou européens, on se prive ainsi d'éclairer dans toutes leurs dimensions la nature et le fonctionnement d'un mécanisme universel qui ne cesse de travailler nos sociétés en

---

<sup>17</sup> OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 105.

<sup>18</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *La danse des symboles dans l'oeuvre de Gérard Garouste. Particularités et Interprétations du Classique et de l'Indien à Stéphanie (1972-2003)*, Mémoire, Paris : Paris I-Panthéon Sorbonne, p. 99.

<sup>19</sup> BARTHES, Roland (2002). *Critique et vérité*, Paris : Seuil, p. 60-61, cité par LAVERGNE, Philippe (1985). *André Breton et le mythe*, France : Librairie Jose Court, p. 25.

<sup>20</sup> « L'image primordiale est donc une expression d'ensemble du processus vital » JUNG, Carl Gustav (1995). *L'Âme et la vie*, Traduit par Roland Dr Cahen et Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche, p. 62.

profondeur, pour le meilleur et pour le pire. Aucune société, en effet, ne peut se penser, se poser ou se projeter efficacement dans l'espace et dans le temps sans recourir au mythe<sup>21</sup>.

La société construit le mythe et le mythe construit la société, puisqu'il répond à un enjeu social lié aux questions existentielles de sens : pourquoi tel évènement s'est-il passé ? D'où vient ce phénomène ou ses facultés qu'un autre possède et moi non ? etc. Cependant, cette quête de sens peut s'opérer à l'échelle individuelle. Par conséquent, en reprenant la citation de Barthes, serait-il possible que le lecteur, en projetant ses significations dans un mythe social, soit à l'origine de la création d'un mythe individuel ? À ce sujet, Bouchard mentionne que :

Enraciné dans la psyché, stratégiquement produit et utilisé, le mythe social est une représentation collective hybride, bénéfique ou nuisible, baignant dans le sacré, commandé par l'émotion plus que par la raison, et porteur de sens, de valeurs et d'idéaux façonnés dans un environnement social et historique donné.<sup>22</sup>

Le mythe a pour fonction d'éluider une incompréhension humaine caractéristique de son temps et autour de laquelle un individu ou une collectivité apprend à vivre. Pourtant, bien que sa structure soit façonnée par le social, sa substance, elle, est générée par l'interprétation du lecteur, certes influencé socialement, mais dont les enjeux personnels ne sont le reflet que de sa propre existence. La question de l'existence est abordée dans la question du mythe que définit ainsi Paul Ricoeur :

un récit traditionnel portant sur des évènements arrivés à l'origine des temps et destiné à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et de manière générale, à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde<sup>23</sup>.

La relation entre le mythe et l'être humain se trace autour de la question de l'origine et développe pour lui un outil de réflexion sur le sens de son existence. Dans son ouvrage *Raison et déraison du mythe*, Bouchard questionne d'emblée les mythes et leurs fonctions :

[...] comment naît un mythe ? Comment accède-t-il à la sacralité ? Comment se diffuse-t-il et assure-t-il sa reproduction ? Comment vient-il à décliner ? Quel rôle y jouent d'un côté les forces de l'inconscient, de l'autre les acteurs sociaux ? Et pourquoi ne porte-t-on pas davantage attention à ces représentations puissantes qui expriment les sentiments les plus profonds d'une société, qui nourrissent les identités, les idéologies, qui structurent les visions du passé et de l'avenir, qui inspirent les choix collectifs et balisent le débat public ?<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *Raison et déraison du mythe*, Montréal : Éditions Du Boréal, p. 19, d'après l'une des thèses principales de : Blumenberg, Hans (1985). *La raison du mythe*, Paris : Gallimard.

<sup>22</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 41, cité par SMITH, Augustin (2016). *op. cit.*, p. 226, [En ligne] Consulté le 29 octobre 2019.

<sup>23</sup> RICOEUR, Paul (1960). *Finitude et culpabilité: la symbolique du mal*, Paris : Aubier-Montaigne, p. 13 cité par Bertrand, Sophie. 2016. « La question de la fertilité de l'interprétation des mythes et sa pertinence en psychologie ». *Recherches qualitatives, Les visages de l'interprétation en recherche qualitative*, n° 35, p. 81.

<sup>24</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 7-8.

Pour Mircea Eliade, cette sacralité est inhérente à l'être humain puisque « [l]a manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde »<sup>25</sup>. La sacralité est donc originelle à l'existence de l'être, puisque c'est à travers elle qu'il se révèle. Les mythes se structurent, selon l'auteur, en fonction de l'histoire de la cosmogonie qui représente l'histoire de la naissance du monde et des humains, tandis que selon Bouchard, d'après Augustin Smith, les mythes sont « les fondements symboliques des imaginaires collectifs des sociétés, un imaginaire collectif étant défini comme " [l'] ensemble des symboles qu'une société produit et grâce auxquels ses membres donnent sens à leur existence"<sup>26</sup> »<sup>27</sup>. Partant de ce postulat, Bouchard précise la dimension sociale essentielle à la création des mythes puisque « leur émergence est toujours un produit de la vie collective »<sup>28</sup>. Par conséquent, ils structurent un important rouage dans nos sociétés contemporaines malgré la croyance que celles-ci sont régies par un « empire de la raison »<sup>29</sup>. Cette définition du mythe permet d'ouvrir le champ à une approche symbolique et sociologique qui rejoint, comme nous le verrons, la structure de l'exposition de Garouste en offrant une vision du mythe macroscopique (référant à la structure sociale dans laquelle le mythe se forme) et une vision microscopique (référant à l'interprétation individuelle du mythe dont l'artiste s'inspire). Dans ses œuvres, les personnages fictifs sont exclusivement inspirés de lui et de son entourage, comme son père, son épouse ou bien des ami.e.s qu'il met en scène à l'intérieur des structures mythologiques tirées des périodes antiques, modernes et contemporaines. Ainsi, nous reprendrons la théorie du mythe social de Bouchard pour analyser la fonction du mythe dans l'œuvre de l'artiste. Puisque le mythe social est porteur d'un discours (en l'occurrence des valeurs, des croyances, des aspirations, des finalités, des idéaux, des dispositions ou attitudes<sup>30</sup>) dont le mécanisme puissant de transmission oriente une société, le mythe peut inciter les actrice.teurs sociaux à engager des actions sociales aussi bien positives que négatives. Ainsi, les archétypes mythologiques appartiennent à la structure mère des représentations sociales, et par conséquent, en changeant l'archétype les représentations sociales changent : le mythe a donc un pouvoir d'action sur les consciences<sup>31</sup>. A ce sujet, Jung mentionne que les archétypes sont les structures psychiques de l'être humain formées par l'inconscient collectif. Cette structure archétypale est le résultat des expériences passées ancrées dans notre psychisme et justifiant l'héritage collectif.

Les mythes et les contes sont d'autres expressions bien connues des archétypes. Mais là [...] nous avons à faire à des formes qui ont reçu un cachet spécifique et qui ont été transmises au long de longues périodes de temps. Le terme « archétype » ne s'applique donc qu'indirectement aux « représentations collectives », puisqu'il ne désigne que les

<sup>25</sup> ELIADE, Mircea (2018). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, p. 26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21, cité par SMITH, Augustin (2016). « Gérard Bouchard, Raison et déraison du mythe, au coeur des imaginaires collectifs, Montréal, Boréal, 2014. », *Recherches sociographiques*, n° 57, p. 226, [En ligne] Consulté le 29 octobre 2019.

<sup>27</sup> SMITH, Augustin (2016). *op. cit.*, p. 226, [En ligne] Consulté le 29 octobre 2019.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>30</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 37.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 41.

contenus qui n'ont pas encore été soumis à une élaboration consciente et qui forment donc une donnée immédiate de l'expérience psychique. Dans ce sens, il existe une différence considérable entre l'archétype et la formule historique ayant subi une évolution. C'est particulièrement aux plus hauts niveaux de l'enseignement ésotérique que les archétypes apparaissent dans une forme qui révèle indéniablement l'influence d'une évaluation critique et d'une élaboration consciente. Leur manifestation immédiate, tel que nous la rencontrons dans les rêves et les visions, est bien plus individuelle, moins compréhensible et plus naïve que dans les mythes.<sup>32</sup>

Pour Jung, la relation de l'archétype et des mythes est indissociable, puisque les mythes communiquent cette structure à la conscience. Cependant, il nous informe qu'à partir du moment où ces images archétypales sont transformées à travers la conscience de l'individu, et interprétées par son contexte socio-historique et son vécu, elles deviennent des représentations sociales. Étant interprétées par l'extérieur, elles ne sont plus des données immédiates de l'expérience psychique, mais des données interceptées. Garouste développe son processus mythique autour du Classique et de l'Indien qui, rappelons-le, réfère initialement à un rêve de l'artiste. Cette donnée immédiate de la psyché est alors élaborée au sein d'une structure mythique permettant à l'artiste de la matérialiser pour mieux l'analyser. Toutefois, cette structure mythique contenant l'expérience psychique est exposée à un contexte socio-historique auquel elle doit s'adapter pour survivre et transmettre sa substance. Comme le souligne également Bouchard, « [d]'une façon ou d'une autre, les mythes entretiennent toujours un lien avec les archétypes, dans lesquels ils s'enracinent et dont ils se nourrissent ultimement. [...] En d'autres mots, les archétypes constituent en quelque sorte le clavier à partir duquel les représentations se construisent »<sup>33</sup>. Jung détermine concrètement, dans *l'Âme et la Vie*, que les archétypes sont « des formes et des idées héritées, éternelles et identiques, d'abord sans contenu spécifique. Le contenu spécifique apparaît dans la vie individuelle où l'expérience personnelle se trouve captée précisément dans ces formes »<sup>34</sup>. Ainsi, cette forme déterminée par les expériences passées et répétitives de l'inconscient collectif ne s'anime qu'à partir des expériences personnelles de l'individu qui en constitue la substance. Jung explique à ce sujet que :

Les grands problèmes vitaux sont toujours en rapport avec des images primitives de l'inconscient collectif. Ces images sont même, selon les cas, les facteurs qui contrebalancent ou compensent les problèmes que la réalité à la vie pose. [...] Tous les grands événements de la vie, toutes les tensions les plus hautes touchent le trésor de ces images, les font surgir en phénomènes intérieurs conscients lorsque l'individu a acquis assez de réflexion et de capacité de compréhension pour penser aussi ce qu'il vit, au lieu

---

<sup>32</sup> JUNG, Carl Gustav (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. Vol. 20. Bollingen Series. Princeton : Princeton University Press, p. 5, cité par LE QUELLEC, Jean-Loïc (2013). *Jung et les archétypes. Un mythe contemporain*, Essais, Auxerre, France : Éditions Sciences Humaines, p. 77.

<sup>33</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 38.

<sup>34</sup> JUNG, Carl Gustav (1995). *L'Âme et la vie*, Traduit par Roland Dr Cahen et Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche, p. 60.

de l'exécuter seulement, c'est-à-dire sans le savoir, de vivre concrètement le mythe et le symbole.<sup>35</sup>

Par conséquent, nous démontrerons que le travail de l'artiste se forme autour de cette substance qu'incarnent le Classique et l'Indien rencontrés comme images primordiales lors d'un rêve. Ainsi, le mythe garoustien s'articule aussi bien autour de cette substance que des grands événements de sa vie et son contexte historique qui en compose la forme et la structure. À la manière des surréalistes, les œuvres exposées sont les structures discursives des phénomènes intérieurs inconscients menant à l'élaboration et à la diffusion du mythe garoustien. En développant la structure fondamentale des mythes qu'il réinterprète à partir d'une image archétypale, nous souhaitons démontrer que l'étude de l'inconscient collectif et individuel est inhérent à son processus créatif. L'usage du mythe est alors un outil de soutien aux réflexions de l'artiste sur son existence et la source de ses conflits intérieurs.

Un dénominateur commun dans l'appréhension du mythe dans l'avant-garde américaine et le surréalisme français est le message inconscient inhérent au mythe que l'art est supposé dévoiler. Roland Barthes dans *Mythologies*<sup>36</sup>, un ouvrage dont Garouste s'inspire dans les années 1980, ajoute que le mythe peut revêtir différentes formes à partir du moment où il entre dans un système de communication générant un message. En intégrant cette théorie à ses œuvres, Garouste appréhende, à la manière de Barthes, les mythes fondateurs comme un système de communication inhérent à la construction de l'être humain. Ainsi, quel est le message inhérent à sa démarche et plus précisément, à son mythe ? En faisant l'usage de la sémiotique dans la structure picturale et manuscrite, les mythes qu'il expose dans ces toiles sont révélateurs d'un contexte historique, personnel et social à partir desquels il dénoue les ficelles de son identité.

Les sujets mythologiques que Garouste aborde ne sont donc pas anodins et, d'après les théories jungiennes, sont porteurs de l'inconscient collectif. Rappelons que d'après Jung, l'interprétation des images archétypales liées à cet inconscient est influencée par le vécu et l'environnement socio-historiques de l'individu. L'un des facteurs influents pour Garouste est le Procès Lévitán qui représente le refus de son père, ancien collaborateur nazi, à restituer les biens spoliés à la famille juive Lévitán. Cette anecdote constitue les lunettes à travers lesquelles il réinterprète les mythes mais constitue également la dimension taboue du mythe garoustien. Par conséquent, il nous paraît pertinent de définir brièvement ce contexte façonnant les coulisses de l'exposition pour nous aider à comprendre, au cours de notre développement, le choix des mythes employés par l'artiste en support à la construction de son ouvrage. Nous limiterons celui-ci à la période d'après Seconde Guerre mondiale pendant laquelle l'artiste développe sa carrière, et plus précisément les trois installations de l'exposition.

---

<sup>35</sup> JUNG, Carl Gustav (1995). *L'Âme et la vie*, Traduit par Roland Dr Cahen et Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche, p. 63.

<sup>36</sup> BARTHES, Roland (1970). *Mythologies*, Paris : Du Seuil.

La France ressort victorieuse de la Seconde Guerre mondiale et se reconstruit à l'aide d'une forte croissance de l'économie et du niveau de vie entre 1946 (année de naissance de l'artiste) et 1970 approximativement. Nommée « Les Trente Glorieuses »<sup>37</sup> par l'économiste français Jean Fourastié, cette période d'espoir et d'optimisme quant au futur du peuple français, de 1945 à 1973, prend fin avec l'essor de la révolution de mai 1968 et le choc pétrolier mondial d'octobre 1973<sup>38</sup>. Ce dernier aura pour conséquence : un ralentissement des rythmes de croissance de la production industrielle dans la plupart des pays, dont la France, qui avait pour principale source d'énergie le pétrole dans les années 1960<sup>39</sup>. S'ensuit alors une forte désillusion des résultats espérés par les acteurs de la révolution étudiante de mai 1968 : le plus grand mouvement social<sup>40</sup> de l'histoire de France du XX<sup>e</sup> siècle ayant contesté l'ordre existant et ayant eu pour résultat : le départ de Charles de Gaulle, le président en place depuis 1959. Cette transition sociale a pour répercussions la destruction de l'ordre académique et la déstructuration de l'apprentissage « maître-élève » traditionnel. D'après le sociologue Émile Durkheim, dans son ouvrage *Éducation et sociologie* de 1922, la socialisation primaire se construit autour des normes et valeurs transmises par l'ancienne génération à la nouvelle et pérennisant ainsi la structure sociale existante<sup>41</sup>. Par conséquent, la remise en question de la religion dite « la mort de Dieu » pour Durkheim, et plus tard celle du machinisme, affaiblit la confiance de la population en cette structure établie jusqu'à vouloir l'abolir. Dans ce cadre, la structure sociale s'est émancipée, pendant le siècle des Lumières, du temps mythologique dans lequel les archétypes mythologiques défendus par Bouchard fondent les piliers des représentations sociales afin d'instaurer un empire de la raison. Pourtant toutes histoires se constituent de mythe puisque le mythe est « un mécanisme social universel. Il est donc futile de prétendre l'éradiquer »<sup>42</sup>. Pour Bouchard, en plus d'être partie intégrante de nos sociétés, le mythe a une influence importante leurs structures de pensées :

Alors même qu'il peut promouvoir de nobles idéaux et exprimer les vérités profondes d'une société, le mythe peut aussi dissimuler et déguiser d'autres vérités moins honorables qu'on se refuse à admettre à soi-même et aux autres. Nous sommes ici dans le domaine du déni, du travesti et du tabou, dans la sphère des angles morts de la pensée et de la culture, par quoi une société cherche à masquer ses démissions, ses fautes, ses

---

<sup>37</sup> BIZE, Pierre (1994). « FOURASTIÉ, Jean (1907-1990). Professeur d'Assurances du point de vue économique [1941] Professeur d'Économie et statistique industrielle [1959-1978] », *Publications de l'Institut national de recherche pédagogique*, n° 19, p. 518, [En ligne] Consulté le 01 février 2021.

<sup>38</sup> COTIS, Jean-Philippe (1990). « Introduction : la France face aux chocs », mai, *Économie & prévision*, n° 96, p. 2, [En ligne] Consulté le 27 mai 2019.

<sup>39</sup> BISMUT, Claude (1982). « La France et la RFA avant et après le premier choc pétrolier », octobre, *Economie et Statistique*, n° 148, p. 61, [En ligne] Consulté le 01 février 2021, et, INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1974). *Conséquences des augmentations du prix de l'essence et du fuel*, [En ligne] Consulté le 5 décembre 2019.

<sup>40</sup> INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL. *Mai 68 : que reste t'il aujourd'hui*, [En ligne], Consulté le 20 février 2019.

<sup>41</sup> « L'éducation est l'action exercée par les générations adultes sur celles qui ne sont pas encore mûres pour la vie sociale. Elle a pour objectif de susciter et de développer un certain nombre d'états physiques, intellectuels et moraux que réclament de lui la société politique dans son ensemble et le milieu spécial auquel il est plus particulièrement destiné » cité par DURKHEIM, Émile (1985). *Éducation et sociologie*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 51.

<sup>42</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 41.

reniements et ses échecs, souvent en en rejetant le blâme sur autrui – comme il arrive avec les mécanismes de la victimisation et du bouc émissaire.<sup>43</sup>

Comme l'Allemagne nazie avait développé un mythe national faisant remonter les germains aux grecs<sup>44</sup> afin de glorifier leur histoire, la France répond également à un récit national modifié à son avantage. Dans ce contexte français d'après-guerre, la France restaure son image en enterrant les souvenirs douteux de la guerre afin de redorer son blason. Charles de Gaulle en tant que Président base son discours sur le volet militant et résistant lors de la Seconde Guerre mondiale, malgré des évidences historiques de collaborations et d'accords faites par Pétain avec l'Allemagne nazi. Un mythe qui se développe et auquel la population, par le biais de son héros de guerre, s'identifie et se réfère pour expliquer les incompréhensions des événements qu'elle a vécus, et lui offre également un sentiment d'appartenance émergeant d'une origine commune. La post-guerre est donc vécue par la population comme une renaissance économique, sociale et individuelle. Ainsi, le mythe garoustien imprégné de ce contexte relève-t-il, dans sa structure, des tabous et dénis de cette période ou, au contraire, les dénonce-t-il grâce à une approche réflexive lui permettant de s'en émanciper ? Ce constat historique nous encourage à analyser le mythe garoustien à travers le mythe social décrit par Bouchard. Par conséquent, ce contexte de création favorise l'approche de l'exposition comme étant l'aboutissement d'une recherche identitaire individuelle. Nous émettons l'hypothèse que : l'exposition présente un circuit dans lequel l'artiste fait l'usage des mythes pour procéder à une quête de vérité et de guérison. Ainsi, nous étudierons la manière dont l'ensemble des trois installations constitue une œuvre à part entière servant d'outil pour le développement personnel de l'artiste.

Bien qu'elles ne soient pas fabriquées de manière codépendante, les installations constituent un ensemble logique et évolutif que le visiteur est invité à parcourir. À l'image d'un labyrinthe, les récits présentés peuvent être perçus comme appartenant à une structure narrative unique. Ainsi, une relation d'interdépendance se profile entre les mythes illustrés dans les indiennes (terme donné par l'artiste aux toiles de dimensions monumentales peintes sur les deux côtés du support), offrant un récit singulier qui émerge de ce dialogue. Un récit se compose d'une série d'événements complexes se déroulant autour d'une intrigue qui fonde l'unité narrative. Dans le cas du mythe, Paul Ricoeur nous informe que l'intrigue ou plutôt « [l]a mise-en-intrigue (muthos) consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire "complète et entière", ayant un commencement, milieu et fin »<sup>45</sup>. Ainsi, à travers l'exposition *Zeugma le Grand Œuvre drolatique*, Gérard Garouste nous présente-t-il les récits fondateurs de sa vie ou est-il plutôt le narrateur de sa propre mythologie ? L'étude du mythe présuppose, comme nous l'explique Sophie Bertrand, des positions

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>44</sup> CHAPOUTOT, Johann (2008). *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris : Presses universitaires de France.

<sup>45</sup> RICŒUR, Paul (1998). *Du texte à l'action*, Essais d'herméneutique, Paris : Seuil, p. 16.

philosophiques, mais également psychanalytiques ouvrant les voies de la psyché au conscient de l'individu et dont l'art est une pratique médiatrice de ce dialogue, comme chez les surréalistes. Gérard Bouchard dans *Raison et déraison du mythe*, indique que :

Un mythe est toujours un amalgame inégalement pondéré et mouvant de réalité et de fiction, de raison et d'émotion, de conscience et d'inconscience, de vérité et de fausseté. L'analyse invite cependant à dépasser ces dichotomies pour œuvrer en quelque sorte dans l'entre-deux, là où se trouve la vraie nature du mythe.<sup>46</sup>

Afin d'encadrer notre sujet, nous ferons principalement l'étude du mythe selon les théories de Gérard Bouchard pour en étudier sa fonction sociale, Mircea Eliade pour sa fonction sacrée, et enfin Carl Gustav Jung pour sa fonction exploratrice du soi, afin de déterminer, dans la démarche de l'artiste, « l'entre-deux »<sup>47</sup> du mythe garoustien. Ce cadre théorique permettra d'engager un discours plus précis et concis sur l'étude de ses œuvres.

Mircea Eliade, dans *Le Mythe de l'éternel retour*<sup>48</sup>, développe la phénoménologie au sein de l'étude mythique à travers l'archétype cosmogonique. Celui-ci consiste à dire que chaque mythe reproduit les archétypes du cosmos dont le rituel encadrant le mythe est pour « l'homme primitif » un moyen de reproduire l'action créatrice de la nuit des temps. Cet acte représente, selon la théorie de Ricoeur reprise par Sophie Bertrand, « une nostalgie du temps où il y avait " un accord intime de l'homme du culte et du mythe avec la totalité de l'être; elle signifierait une plénitude indivisible où le naturel, le surnaturel et le psychologique ne seraient pas encore scindés " »<sup>49</sup>. Ainsi, le mythe comme outil à l'humain, permet de retrouver une « plénitude » perdue et cette fonction serait, selon Ricoeur, rendue possible par les signes et le discours de ses signes que le mythe englobe<sup>50</sup>. Cet objectif de l'humain à retrouver cette plénitude à travers les mythes leur donne leur dimension sacrée. Cependant, comme le précise Ricoeur, « le mythe a pour fonction de garder les contours finis de ces signes qui renvoient à leur tour à cette plénitude que l'homme vise plus qu'il ne la vit... Parce qu'il est symbolisé et non vécu, le sacré se scinde en mythes multiples »<sup>51</sup>. Ainsi, Eliade, en désignant un archétype cosmogonique, propose une structure unique visant à être vécue par l'humain afin de retrouver cette plénitude. Cette théorie émerge dans notre corpus à travers le processus de mythification que Gérard Bouchard introduit dans *Raison et déraison du mythe*<sup>52</sup> où il opère une méthodologie axée sur huit critères définissant les étapes de création d'un mythe social.

---

<sup>46</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 39.

<sup>47</sup> En référence à la citation d'introduction de Garouste dans LAGEIRA, Jacinto (1988), *Catalogue de Gérard Garouste*, Paris : Centre Pompidou, p. 78.

<sup>48</sup> ELIADE, Mircea (2009). *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris : Gallimard.

<sup>49</sup> RICOEUR, Paul (1960). *Finitude et culpabilité: la symbolique du mal*, Paris : Aubier-Montaigne, p. 176, cité par BERTRAND, Sophie (2016). « La question de la fertilité de l'interprétation des mythes et sa pertinence en psychologie », *Recherches qualitatives*, les visages de l'interprétation en recherche qualitative, n°35, p. 83, [En ligne] Consulté le 25 juin 2021.

<sup>50</sup> BRUN, Jean (1961). Review of *Review of Finitude et culpabilité* par Paul Ricoeur, *Editions Esprit*, n° 299, p. 504, [En ligne] Consulté le 03 juillet 2021.

<sup>51</sup> RICOEUR, Paul (1960). *op. cit.*, p. 505, [En ligne] Consulté le 03 juillet 2021.

<sup>52</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 73-135.

D'après l'auteur, il faut parcourir l'ensemble de ces étapes pour accéder à la sacralité<sup>53</sup> que nous avons définie avec Mircea Eliade. Nous nous inspirerons de celle-ci afin d'aborder le corpus étudié et déterminer de quelle manière Garouste fait l'usage de mythes multiples pour composer l'archétype de son mythe fondateur et répondre à la problématique suivante : de quelle manière l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* devient un outil passant par le mythe pour son cheminement personnel ? Cette méthodologie a pour but de montrer la création et la fonction du mythe garoustien dans l'exposition ainsi que ses enjeux sous-jacents. Afin de l'analyser, notre recherche se divise en quatre chapitres afin d'explorer en détail chacune des œuvres et en faire ressortir la structure discursive.

D'abord, le premier chapitre *La Dive Bacbuc* porte sur l'œuvre du même nom et permet de comprendre l'importance de la sémantique dans sa démarche. Nous débuterons donc par l'analyse iconographique de l'œuvre et de son inspiration rabelaisienne et kabbaliste pour soulever la structure symbolique inhérente à la démarche de l'artiste. Ensuite, dans le second chapitre intitulé *Ellipse*, nous reprendrons la même structure d'analyse afin de démontrer, à partir du mythe des 12 tribus, la manière dont sa démarche soutient le développement d'un mythe personnel personnifié par le Classique et l'Indien, en prenant comme méthodologie les étapes du processus de mythification selon Gérard Bouchard. Le troisième chapitre *Les Saintes Ellipses* est dédié à démontrer les enjeux sociaux sous-jacents au mythe individuel et d'en soulever le double discours. Dans ce chapitre nous aborderons l'héritage familial et collectif à travers les théories jungiennes de l'inconscient collectif et celles du mythe social de Bouchard. Enfin, le quatrième chapitre *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* se concentrera sur le lien dialogique entre les œuvres et le concept de la reliance<sup>54</sup> d'Edgar Morin que nous appliquerons à la démarche du peintre afin de réunir les œuvres et de démontrer l'unité du circuit d'exposition en faveur d'un récit singulier et continu fondateur du mythe garoustien.

La succession des chapitres permet de comprendre l'univers garoustien, et d'analyser de manière verticale ses emprunts à la mythologie pour enfin aboutir à une composition unique, un retour à l'archétype fondateur de l'artiste. Les divers dispositifs par lesquels l'exposition sera analysée permettent alors d'enrichir, par une lecture dialogique, l'étude de cette exposition en réunissant les enjeux artistiques, historiques et personnels liés à sa démarche, ainsi que l'analyse formelle de chacune des œuvres.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>54</sup> MORIN, Edgar (1995). « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *L'intelligence stratégique de la complexité, Revue internationale de Systémique*, vol 9, n° 2, p. 105-112.

# Chapitre 1 : La Dive Bacbuc

L'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* présentée du 15 mars au 15 avril 2018 à l'ENSBA de Paris compose l'un des trois lieux de parcours d'exposition que Garouste et son représentant, la Galerie Templon, mettent en place à cette période. Ainsi, elle s'intègre à un plus grand circuit composé de l'exposition au Musée de la Chasse et de la Nature avec pour thématiques *Les Métamorphoses* d'Ovide et celle à la Galerie Templon autour des écrits de Dante et de Kafka. L'exposition des Beaux-Arts est composée de ses créations les plus anciennes avec quatre œuvres nommées *Indienne* de 1987 suivie de *La Dive Bacbuc* de 1998, *Ellipse* de 2001 et enfin *Les Saintes Ellipses* de 2003. Dans ce mémoire, nous nous concentrerons principalement sur les trois dernières œuvres qui constituent en réalité le projet initial de cette exposition. Comme nous l'informe M. Thierry Leviez, commissaire de l'exposition et directeur du département des expositions à l'ENSBA de Paris, ces dernières devaient être les uniques pièces de l'évènement<sup>55</sup>. Cependant, par peur de laisser l'espace partiellement vide, l'artiste a souhaité rajouter les œuvres nommées *Indienne* de 1987 pour les encadrer. Ainsi, pour une raison de pertinence et de temps, nous ferons le choix de limiter notre corpus aux trois dernières installations.

## 1 Processus créatif

« Depuis plus de quarante ans, Gérard Garouste construit une œuvre singulière et complexe, rebelle à tout classement »<sup>56</sup>

- Citation de Hortense Lyon, historienne de l'art, concernant l'ouvrage global de l'artiste.

Gérard Garouste est un peintre, graveur et sculpteur français actuellement représenté par la Galerie Templon à Paris. Il reçoit initialement une formation artistique à l'ENSBA de 1967 à 1972 et entre dans l'atelier du peintre abstrait Gustave Singier pendant ces études. Les années 1970 étant largement dominées par l'art conceptuel notamment par la figure de Duchamp, Garouste perçoit dans l'art des avant-gardes une impasse angoissante le poussant à se réfugier dans un héritage artistique classique où la stylistique est dominée par la figuration<sup>57</sup>. De 1969 à 1979, il s'éloigne alors de la peinture académique exécutée dans les ateliers de Singier afin de s'exercer aux métiers du théâtre comme scénographe et peintre de décors pour le célèbre lieu des festivités, Le Palace à Paris. Il y explore une autre manière de s'exprimer passant par le jeu et s'en inspire pour créer en 1977 une pièce théâtrale nommée *Le Classique et L'Indien*. Cette période est cruciale dans le cheminement de l'artiste puisqu'il y découvre la fonction scénique que nous retrouverons dans notre corpus. Dans cette pièce, Garouste peint les décors et joue lui-

---

<sup>55</sup> Entretien privé 2020 entre Morgane Huber et Thierry Leviez.

<sup>56</sup> LYON, Hortense (2013). *Gérard Garouste*, Paris : Centre national des arts plastiques (CNAP), p. 1, [document en ligne] Consulté le 4 février 2019.

<sup>57</sup> PORTIS-GUERIN, Mydia (2018). « " Avoir 20 ans en mai 68 " Gérard Garouste », *France Culture*, [émission audio en ligne].

même les acteurs principaux. Pierre Cabanne la décrit, entre performance et happening, comme « des scènes qui oscillent entre tableaux vivants et confidences au public »<sup>58</sup>. L'artiste y expérimente alors sa relation avec l'œuvre, avec le public et celle du public avec l'œuvre, une dynamique relationnelle que nous retrouverons au sein de l'exposition contemporaine *Zeugma, le Grand œuvre drolatique*.

## 1.1 La Dive Bacbuc

### 1.1.1 Fondation et technique

En 1987, il réalise une série d'indiennes pour le CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Lors de sa visite au Musée Saint-Denis de Reims la même année, il s'émerveille de cette technique de l'indienne provenant du comptoir des Indes, consistant en une toile de lin monumentale sur laquelle est peinte des silhouettes aux contours noirs et dont les traits larges à base de rouge et de brun à la détrempe illustrent des saynètes bibliques datant de la fin XVe ou début XVIe siècle<sup>59</sup>. Comme il le souligne : « les indiennes étaient les tapisseries des pauvres, on en voyait dans les hospices et dans les hôpitaux »<sup>60</sup>. Les œuvres faites à partir de cette technique sont donc indissociables du lieu dans lequel elles sont disposées puisqu'elles le structurent. Ainsi, peindre sur des indiennes revient à créer un décor, une scénographie offrant la possibilité d'être animé. En raison de leur faible coût, elles avaient pour fonction de décorer le théâtre, les événements extérieurs, ou encore de remplacer des tapisseries estimées trop fastidieuses et onéreuses à produire.<sup>61</sup> Cette technique, il souhaite la reprendre dans ses installations pour s'affranchir du cadre du tableau et investir l'espace. *La Dive Bacbuc*, ainsi que l'ensemble des installations de l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique*, est construite à partir de cette technique.

---

<sup>58</sup> CABANNE, Pierre (1988). *Gérard Garouste*, Paris : Éditions de la Différence, p. 15.

<sup>59</sup> BEAUX-ARTS DE PARIS, dir. (2018). « Communiqué de presse - Zeugma, le Grand œuvre drolatique, Une installation monumentale de Gérard Garouste aux Beaux-Arts de Paris », Beaux-Arts de Paris, p. 2, [Document papier].

<sup>60</sup> BACRIE, Lydia (2018), « Gérard Garouste, le peintre des mots », avril, L'Express, [En ligne] Consulté le 14 février 2020.

<sup>61</sup> JOUBERT, Fabienne (1998). « Les tapisseries de la fin du Moyen Âge : commandes, destination, circulation », *Revue de l'Art*, n° 120, [En ligne] Consulté le 25 juin 2019.



**Figure 1** : Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc*, 1998, Acrylique sur toile et fer forgé, 735 x 600 cm, Collection de l'artiste. Crédits photographiques : Hélène Le Masson.

### 1.1.2 Les scènes

Créée en 1998 pour la fondation Coprim, *La Dive Bacbuc* est une installation de 270 cm x 600 cm composée d'indiennes peintes à l'acrylique des deux côtés et tendues par une structure de fer forgé en forme de cylindre vertical. Les figures répondent à plusieurs caractéristiques du mouvement maniériste soit une déformation des corps en hauteur, un rythme délié, l'usage des formes sinueuses<sup>62</sup>, l'usage du contrapposto pour les corps et d'une gestuelle éloquente et théâtrale, ainsi qu'un éclairage disparate et sombre. À l'extérieur du cylindre, nous pouvons observer une esthétique plus épurée qu'en son centre. Une ligne composée de bleu turquoise, marin et clair l'entoure comme une eau agitée sur laquelle se posent six saynètes.

La première est une femme assise sur ce qui semble être un haut tabouret. À sa gauche est peint un texte que nous reconnaissons être de l'hébreu biblique en lettres cursives modernes. Selon la traduction de Maurice Benizri<sup>63</sup>, ce texte provenant du proverbe 20 versets 1 de Salomon signifie « Le vin est moqueur, les boissons fortes sont tumultueuses ; quiconque en fait excès n'est pas sage »<sup>64</sup>. À sa droite, un personnage masculin assis sur un tabouret plus court sur pied est en train de manger un livre écrit en hébreu. De l'autre côté, nous retrouvons à nouveau des textes en écriture hébraïque. Puis à gauche, nous pouvons remarquer une bouteille et une oreille de couleur chair de la même dimension. Au centre se dessinent un nuage, une main, un serpent et de la paille en feu. Une lecture de bas en haut est encouragée par le mouvement de la main sortant du nuage dont l'annulaire se fait mordre par le serpent. Il semble s'accrocher à celui-ci pour ne pas tomber dans le feu situé en dessous. Puis, à droite, nous pouvons observer un personnage couronné assis sur un tabouret à moitié dévêtu. Il semble manger des personnages plus petits que lui, l'un à la suite de l'autre. La toile sur laquelle se reposent ces images est elle-même décorée sur son ensemble par des bandes noires verticales ; ce qui encourage la lecture verticale et accentue le sentiment de monumentalité par le jeu d'optique. Sur chacune des scènes se loge un élément en fer forgé s'avérant être un oculus offrant une fenêtre sur l'intérieur de l'installation.

---

<sup>62</sup> FEUILLET, Michel (2009). « Du maniérisme au Baroque », Dans *L'Art Italien*, Que sais-je ? France : Presses Universitaires, p. 65.

<sup>63</sup> Traducteur privé.

<sup>64</sup> SEGOND, Louis (2015). *La Bible - Louis Segond 1910*, France : Vivre Ensemble, p.1597, [Ebook] Consulté le 30 janvier 2021.

## 1.2 La circularité et l'inspiration rabelaisienne

### 1.2.1 L'unité fragmentée

L'œuvre est fermée sur elle-même, ne permettant pas au visiteur d'entrer à l'intérieur du cercle. Cependant, nous y retrouvons douze oculus placés à une distance régulière autour de la structure permettant de percevoir les toiles peintes à l'intérieur. Celles-ci sont placées de manière à ne former qu'une seule et unique composition. Le visiteur est donc contraint de regarder les douze oculus pour visualiser l'ensemble du récit pictural. Ainsi, par la contrainte, ce dispositif anime l'image interne en guidant le visiteur dans ses mouvements et ses déplacements, ce qui rappelle la forme du zootrope et la mise en scène théâtrale. L'artiste a-t-il mis en place ce dispositif afin d'inclure le visiteur comme acteur du récit, ou bien l'invite-t-il à se projeter dans celui-ci ?

Cette mise en scène de l'image par le jeu d'optique, Garouste l'utilise pour aborder la littérature de Rabelais et certains épisodes bibliques. De ce fait, nous y retrouvons par exemple les scènes suivantes : le songe de Jacob, l'épisode des cognées ou celui des signes ou bien encore le duel des signes entre Thaumaste et Panurge. À ce propos, Garouste explique :

Après avoir visité le lieu de la Fondation Coprim en vue d'intégrer une installation dans ses rapports aux textes de Rabelais, il m'a paru évident que je devais réaliser un travail où il serait question de la circularité du texte rabelaisien ainsi que du visible et de l'invisible, autrement dit du dévoilement.<sup>65</sup>

Ici, l'artiste met l'accent sur la circularité et l'idée de dévoilement, ce qu'il intègre à travers la fragmentation ou plutôt l'idée d'une unité fragmentée. L'ensemble des perspectives observées à travers les oculus permet au visiteur l'aplanissement de l'image dans sa totalité à l'aide d'une recomposition mentale qui fait appel à sa mémoire et sa capacité à faire converger et dialoguer les éléments entre eux. Par conséquent, quels éléments l'artiste a-t-il choisi de dévoiler ? Le centre, soit la zone non visible à dévoiler, est composé de plusieurs scènes.

---

<sup>65</sup> MARCELIS, Bernard, Didier Martens, Xavier Roland, et Gérard Garouste (2016). *Gérard Garouste: à la croisée des sources*, Paris : Somogy éditions d'art, p. 136-137.



**Figure 2 :** Gérard Garouste,  
*La Dive Bacbuc*, 1998,  
 Acrylique sur toile et fer forgé,  
 735 x 600 cm, Collection de l'artiste.  
 Crédits photographiques :  
 Adam Rzepka.

Une première image est délimitée par un ovale dans lequel s'inscrit une phrase en bleu (cf. **Figure 2**). En son centre sont peints deux personnages au format portrait. L'un est à l'endroit et est vêtu d'un vêtement noir, de cheveux noirs et semble faire une grimace avec ses deux mains. Le second, à l'envers, en effet miroir au premier, est vêtu d'un vêtement blanc et semble également faire une grimace. Aussi, nous pouvons remarquer deux autres bras croisés au milieu des deux personnages et appartenant probablement au second en raison de la couleur blanche des manches. Il s'agit du duel des signes entre Thaumaste et Panurge. Selon Nicolas Le Cadet, dans cette scène, « Panurge se plaît à détourner le sens des gestes kabbalistiques »<sup>66</sup>.

Dans une seconde image (cf. **Figure 3**), nous pouvons observer une composition complexe avec six figures. Au premier plan un personnage allongé sur le ventre, les bras croisés, semble dormir à côté d'une roche verticale. Au second plan, deux personnages s'entremêlent, l'un vêtu de bleu comme le personnage du premier plan et l'autre vêtu de blanc. Ils sont entourés d'eau. Puis au troisième plan, nous pouvons

observer une échelle sur laquelle s'agrippe un personnage vêtu de blanc soufflant dans deux trompettes. Le fond bleu et le croissant de lune distinguent cette scène des précédentes puisqu'elle se situe dans le ciel. Le bout de l'échelle n'est pas visible et semble s'échapper du cadre. De même, deux autres personnages semblent s'y appuyer et souffler dans une trompette en direction du sol. Il s'agit de la métaphore de l'escalier menant au temple de Bacbuc. Les textes nous renseignent qu'en face de celui-ci, un portail d'ordre dorique se dresse, sur lequel il est écrit en lettres d'or « *Ἐν ὄινω ἀλήθεια* » signifiant « Dans le vin la vérité »<sup>67</sup>. Cette citation apparaît également sur l'œuvre, mais en latin : *In vino veritas*. Ainsi, pourquoi peint-il une échelle plutôt qu'un escalier ? Muong-Hane, dans son analyse de *La Dive Bacbuc*, nous informe qu'il s'agit d'une référence au mythe de l'Échelle de Jacob, épisode biblique.

<sup>66</sup> CADET, Nicolas Le (2012). « Signes & interprétation chez Rabelais », janvier, *Acta Fabula*, n° 1, [En ligne] Consulté le 7 avril 2021.

<sup>67</sup> RABELAIS, François (2019). *François Rabelais : Oeuvres complètes et annexes*. France : Arvensa Editions, p. 840, [Ebook] Consulté le 18 mars 2019.



**Figure 3 :** Gérard Garouste,  
*La Dive Bacbuc (détail intérieur)*, 1998,  
 Acrylique sur toile et fer forgé,  
 735 x 600 cm, Collection de l'artiste.  
 Crédits photographiques : Adam Rzepka.



**Figure 4 :** Gérard Garouste,  
*La Dive Bacbuc (détail oculus)*, 1998,  
 Acrylique sur toile et fer forgé,  
 735 x 600 cm, Collection de l'artiste.  
 Crédits photographiques : Marie Brézillion.

Une troisième scène, deux fois plus grande que les précédentes, met en avant un espace fermé supporté par trois colonnes ioniques. Nous pouvons y voir six personnages, un coq et une oie avec un texte en haut à gauche. Tout à gauche, deux personnages sont assis. Derrière la seconde colonne, un personnage avec trois bras aux dimensions plus grandes se tient debout. Couronné, ce personnage féminin porte une robe blanche sur laquelle des motifs rouges apparaissent. À droite, un personnage masculin se tient debout. Il s'appuie sur une tête sculptée avec une main sortant de sa bouche. Cette sculpture est elle-même positionnée sur deux blocs de pierre de forme rectangulaire. Une troisième colonne apparaît derrière laquelle se situe un cinquième personnage et duquel nous ne voyons que la moitié du buste. Il regarde le sixième personnage avec la main sur la bouche. Ce dernier est vêtu de jaune et à quatre mains dont l'une semble l'étrangler. Cette scène rend compte de l'intérieur du temple de Bacbuc<sup>68</sup> et renvoie à l'épisode où Pantagruel et ses compagnons y pénètrent, accueillis par la prêtresse Bacbuc. Une continuité narrative commence donc à apparaître clairement entre les scènes.

La dernière scène domine par sa taille l'intérieur de l'œuvre et n'est composée que de quatre personnages (cf. Figure 4). Dans le premier plan, nous pouvons voir l'arrière des deux jambes ainsi que le postérieur d'un personnage nu venant de faire ses besoins. D'après l'analyse de Muong-Hane, et dans une suite logique des épisodes, il s'agirait ici de la prêtresse Bacbuc « en train de montrer ses fesses [aux personnages de la scène] »<sup>69</sup>. Cependant, nous y retrouvons les caractéristiques de l'histoire du « torcheucul » dans lequel Gargentua, père de Pantagruel, raconte à son père Grandgousier que le meilleur moyen de se « torcher » les fesses est à l'aide d'un oiseau. Le chapitre XIII du livre I de Rabelais démontre à travers cette scène, par une lecture rythmique et drolatique, que le manque d'éducation n'empêche pas de se cultiver. Aussi, cet épisode peut être associé à la fable du bûcheron Couillatris<sup>70</sup> puisqu'il est associé, selon Claude La Charité, « au réalisme grotesque bakhtinien, [où] les dieux de l'Olympe sont ravalés à une humanité caractérisée par le bas corporel »<sup>71</sup>. Ces trois épisodes ont pour point commun l'idée de l'accès aux savoirs et à la connaissance. En bas à gauche, deux personnages nus se tiennent debout entrecroisés. Il s'agit d'une référence à Adam et Ève et du mythe de la création. Enfin, en bas à droite, un squelette allongé sur le sol est le symbole d'un *memento mori*.

Puis, suivant cette scène, le mot « *trinch* » est mis en avant par le contraste des couleurs de la lettrine jaune or et

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 840-860.

<sup>69</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p.61.

<sup>70</sup> « [...] la fable du bûcheron Couillatris, qui ayant perdu sa cognée, la réclame à Jupiter » est seulement mentionnée dans l'illustration du frontispice du *Quart Livre* de la seconde édition de 1552, cité par POPIN, Jacques (2003). « Les démonstratifs dans le Prologue du Quart Livre de Rabelais », *Revue d'Études Françaises*, n° 8, p. 144 et 147, [En ligne] Consulté le 23 juin 2019.

<sup>71</sup> LA CHARITE, Claude (2017). « Compte rendu de En relisant le Quart livre de Rabelais ». *L'Année rabelaisienne 2017*, janvier, *varia*, n° 1, p. 459, [En ligne] Consulté le 15 avril 2021.

du polygone rouge dans lequel le mot est inséré. Il signifie l'action de boire<sup>72</sup>.

À travers ces multiples interprétations, ces saynètes semblent développer un riche répertoire symbolique juxtaposé à celui de Rabelais, et par conséquent, en redéfinissent le sujet. D'après Gérard Bouchard, la construction d'un sujet peut répondre à la volonté d'établir une révision identitaire engendrant dès lors une redéfinition des symboles du mythe utilisé. Par ailleurs, l'ensemble des indiennes internes est décoré par un damier noir et blanc du haut de la toile jusqu'en son centre. Puis, du milieu jusqu'en bas, des lignes en zigzag sont alternées de la même couleur que le damier, offrant ainsi une perspective de continuité sur l'ensemble du cylindre et permettant de comprendre que les scènes peintes forment une unité. De plus, les lignes n'incitent pas l'observateur à regarder dans une direction précise, lui fournissant ainsi un certain libre arbitre. L'ensemble de l'œuvre rend donc compte d'un seul et même récit.



**Figure 5 :** Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc*, 1998, Acrylique sur toile et fer forgé, 735 x 600 cm, Collection de l'artiste.  
Crédits photographiques : Adam Rzepka.

<sup>72</sup> VIGLIANO, Tristan (2007). « Du nouveau sur la Dive Bouteille de Rabelais. – Microlecture iconotextuelle », septembre, *LHT Fabula*, n° 3, [En ligne] Consulté le 24 février 2021.

### 1.2.2 Le dévoilement

Recentrons-nous sur le mot « *trinch* », qui apparaît clairement dans plusieurs perspectives offertes par la disposition des oculi ; sa présence est donc répétitive à la vue du visiteur. Selon le parcours de l'exposition suivi par celui-ci, les oculi dévoileront l'un à la suite de l'autre la scène dans laquelle est intégré le mot, la scène sans le mot ou inversement. Ce n'est donc qu'après avoir parcouru entièrement le dispositif circulaire que l'image prend forme.

Vigliano Tristan observe que le mot « *trinch* »<sup>73</sup>, employé par Rabelais dans l'épisode de la bouteille, est un néologisme s'inspirant du verbe allemand *trinck* et du mot français « tringue », tous deux liés à l'action de boire<sup>74</sup>. *La Dive Bacbuc* fait initialement référence à la Dive Bouteille et au personnage de Bacbuc que l'on retrouve dans le *Cinquième Livre* de Rabelais paru en 1546<sup>75</sup>. Par conséquent, les deux termes associés nous guident vers deux épisodes particuliers des récits de Rabelais : la prière de Panurge à la Dive Bouteille et la discussion entre Panurge et Bacbuc<sup>76</sup>. Parallèlement, nous pouvons observer l'expression *In vino veritas* à travers l'un des oculi signifiant que « la Vérité est dans le vin ». La conjugaison des différents éléments nous encourage donc à nous questionner : Garouste nous invite-t-il à découvrir la Vérité ? Si oui, de laquelle s'agit-il ? L'artiste dira à ce sujet :

On trouve chez Rabelais nombre de passages qui semblent incohérents à première lecture, mais qui sont en réalité enchâssés les uns dans les autres, disposition que j'ai essayé de rendre par des recadrages plus petits de mêmes scènes cadrées plus largement par d'autres oculi. Comme plus tard dans le Manuscrit trouvé à Saragosse de Potocki, il s'agit très souvent chez Rabelais d'une mise en abyme, d'une histoire dans l'histoire dans l'histoire...<sup>77</sup>

Il apparaît clairement que l'intérêt de l'artiste est ici moins porté sur le récit lui-même que sur la structure qui le porte. Dans le concept large de la narration écrite, il y a l'idée d'un début, d'un milieu et d'une fin, alors que l'image présente une totalité. Contrairement à l'enchaînement qu'entraîne une série de tableaux, cette installation donne l'image simultanée d'une unité et d'une fragmentation. Pourquoi fragmenter une image ? Garouste mentionne un début de réponse à cette énigme :

Aussi, ce que l'on peut ressentir en lisant Rabelais et que l'on a du mal à dire peut éventuellement être peint. J'ai tenté de rendre cela dans l'installation même, par la relation entre le cercle et les oculi, entre le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur, le cercle et ses combinaisons, toutes formes de présentation qui sont pour moi des impressions plus ou moins maîtrisées, et que je crois présente dans les cinq livres de

---

<sup>73</sup> Il apparaît pour la première fois dans le chapitre XXXV « Comment le pontife Bacbuc présenta Panurge devant la dive bouteille » de RABELAIS, François (2019). *François Rabelais : Oeuvres complètes et annexes*, France : Arvensa Editions, p. 866. [Ebook] Consulté le 18 mars 2019.

<sup>74</sup> VIGLIANO, Tristan (2007). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 24 février 2021.

<sup>75</sup> Nous utiliserons une édition plus récente pour notre recherche : RABELAIS, François (2019), *op. cit.*, p.731-875, [Ebook] Consulté le 21 février 2020.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.864-866.

<sup>77</sup> JACQUET, Matthieu (2018). « INTERVIEW — GÉRARD GAROUSTE ». *Slash*, 6 avril 2018, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

Rabelais. En définitive je me sers de la peinture pour approfondir le sens de ce que je découvre dans un texte, sans aucunement chercher à l'illustrer. Le sens que j'y découvre m'invite à une réflexion picturale. J'ai l'impression que ma peinture devient une sorte de résidu de toutes les préoccupations que j'ai eues en lisant Rabelais.<sup>78</sup>

À travers ce commentaire, l'artiste éclaire un point central de son œuvre : que la structure du récit dont il s'inspire n'a d'intérêt que celui de véhiculer son vécu, son ressenti, son histoire. Par conséquent, il ne cherche pas à reproduire en image un récit littéraire, mais à l'investir personnellement. Ainsi, *La Dive Bacbuc* met en lumière plusieurs éléments biographiques de l'artiste, notamment sur son travail et son identité. À la date de création de l'œuvre, Garouste est un artiste aguerri de la scène artistique française avec la Galerie Liliane & Michael Durand-Dessert et de la Galerie de Léo Castelli sur la scène américaine dans laquelle il est reconnu pour son art figuratif et son étude des mythes. S'il explore la mythologie comme un prétexte pour peindre et questionner la peinture elle-même en début de carrière, la découverte des écrits de Roland Barthes avec *Mythologies*<sup>79</sup> lui ouvre le champ à une analyse des mythes et des enjeux qu'ils renferment. L'un de ses enjeux est structurel, d'après Barthes : « Le mythe est un système de communication, c'est un message »<sup>80</sup> et de manière plus précise, Bouchard nous informe que ce système aurait deux étapes : la diffusion et l'accréditation du message<sup>81</sup>. Partant de ce postulat, nous remarquons que l'extérieur peint de *La Dive Bacbuc* communique également avec les scènes intérieures. Un système de communication inhérent à l'œuvre se dessine dès lors sous nos yeux. Au sujet de l'œuvre, l'artiste nous informe que :

Du point de vue plastique je voulais que l'installation soit très simple dans sa forme, sobre dans son appréhension physique et optique, tout en donnant à voir et à comprendre au spectateur qu'il y a un intérieur et un extérieur et qu'aux douze oculus intérieurs correspondent douze images extérieures qui sont complémentaires, ce qui fait donc vingt-quatre vues. L'extérieur qui est totalement peint est toutefois moins riche dans la mesure où la frise géométrique qui le compose laisse beaucoup moins de place aux parties figuratives.<sup>82</sup>

Pourquoi cette œuvre si sophistiquée est-elle décrite comme « sobre » par l'artiste ? Il n'y a pourtant rien de sobre dans cette installation où les scènes s'entremêlent et les symboles se chevauchent. La simplicité rend un système de communication efficace comme une structure de phrase simple offrira une compréhension rapide. Cependant, est-ce vraiment ce que nous retrouvons ici et en est-ce véritablement l'objectif ? Bien que le discours médiatisé par le peintre affirme un art accessible à tous, le résultat démontre l'inverse et semble adressé le discours mythique à un public érudite.

L'appréhension de l'œuvre se fait à partir de connaissances pointues sur les mythes, leurs significations

---

<sup>78</sup> BACRIE, Lydia (2018). « Gérard Garouste, le peintre des mots », avril, L'Express, [En ligne] Consulté le 14 février 2020.

<sup>79</sup> BARTHES, Roland (1970). *Mythologies*, Du Seuil.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>81</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 116-120.

<sup>82</sup> WYNANTS, Jean-Marie (2016). « Gérard Garouste Entre raison et folie », *Le Soir Plus*, 6 novembre, p. 3 [En ligne] Consulté le 5 juillet 2019.

ainsi que leurs symboles afin que chaque détail, identique ou non, puisse être identifié et le message compris par le visiteur. Il s'agit ici d'une condition obligatoire à la participation active du visiteur à ce système de communication garoustien. Sur la circonférence de l'installation, nous retrouvons d'autres thématiques rabelaisiennes toutefois moins figuratives telles que la mer très présente dans les voyages de Pantagruel. Pour venir compléter cette frise circulaire extérieure, l'artiste peint sur chacun des oculus des images de petites dimensions correspondant à la scène sur laquelle l'oculus s'ouvre. Par exemple, pour la fable de Couillatris, tirée du prologue du *Quart Livre*<sup>83</sup>, il illustre le frontispice, c'est-à-dire la main de Dieu descendant du ciel<sup>84</sup>, une main qui se laisse mordre par un serpent et sous lequel se positionne un fagot en feu. À la scène interne de la Dive Bouteille correspond l'image d'une bouteille et d'une oreille. Selon Dominique Brancher<sup>85</sup>, le motif de l'oreille peut s'apparenter chez Rabelais à l'épisode du Tiers livre de « la puce à l'oreille » avec Panurge, ou à la naissance du Christ en référence à une légende populaire<sup>86</sup>. Tandis qu'au détail de la mort allongée possédant un phallus en forme d'arbre, il associe Cronos dévorant ses enfants, une référence du temps important pour Rabelais. Il s'agit de l'usage de la visualisation<sup>87</sup> et de la microfigures<sup>88</sup> qui, selon Bouchard, ont pour fonction de « coder, condenser et simplifier »<sup>89</sup> le système de transmission en établissant un lien logique entre la forme, ici l'œuvre, et le contenu du message, puis, de créer un lien avec le visiteur. Par conséquent, il est question de « techniques de formulation d'un message qui encouragent certaines interprétations et en découragent d'autres »<sup>90</sup>. Nous cernons ainsi une grammaire picturale répétitive dans cette œuvre : chaque association d'images est égale à une thématique commune structurant le message inhérent à l'installation. En effet, toutes ces associations, bien qu'inspirées de la littérature rabelaisienne, font également référence à des thématiques ésotériques qu'il juxtapose à des lectures, complémentaires ou identiques, venant de différents champs d'études tels que la Kabbale, la Bible, le langage alchimique et bien d'autres pour structurer son œuvre. Ainsi, cette grammaire est-elle propre à l'œuvre ou s'applique-t-elle à l'ensemble de son ouvrage ? À ce propos, il mentionne :

Je ne fais ici que donner quelques interprétations possibles. Les thèmes alchimiques sont des supports pour un récit, un peu comme une légende qui permet d'aborder certaines questions, ou comme un mythe grec dont on se nourrit en psychanalyse pour mettre au jour certaines vérités.<sup>91</sup>

---

<sup>83</sup> RABELAIS, François (2019). *op. cit.*, p. 511-725, [Ebook] Consulté le 18 mars 2019.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 516.

<sup>85</sup> BRANCHER, Dominique (2013). « "La puce à l'oreille" Désir métaphysique et religion drolatique », janvier, *Presses Universitaires de France*, n° 14, p. 93, [En ligne] Consulté le 24 octobre 2020.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>87</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 96.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>89</sup> POLLETTA, Francesca, Mary Kai Ho (2006). « Frames and Their Consequences », Oxford : Oxford University Press, p. 191-192, cité par BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 98.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>91</sup> LYON, Hortense, et Marc-Alain Ouaknin (2018). *Gérard Garouste: zeugma*. Paris : Galerie Templon. p. 5.

Ainsi, quelles questions ce récit lui permet-il d'aborder ? Garouste fait l'usage de la structure des mythes dans son installation pour véhiculer un message à partir d'un jeu d'énigme. Pour Gérard Bouchard, le rite permet de célébrer le message à travers la reconstitution de l'ancrage c'est-à-dire de l'évènement ou de la série d'évènements structurant le mythe. Dès lors, pour découvrir le message offert par le système de communication garoustien, encore faut-il en reconstruire l'ancrage. Pour l'artiste, il s'agit de son enfance que nous analyserons afin d'éclaircir le message que contient cette structure. Partant de cette logique, *La Dive Bacbuc* structure-t-elle symboliquement les enjeux personnels de l'artiste ?

## 2 Un langage pictural : Une œuvre sémantique

J'aurais voulu peindre Casso avec le curé sur le chemin du calvaire. Et réussir le portrait d'Eléo, donner d'elle une belle image. Mais je n'y suis pas arrivé. Je n'ai fait que deux toiles de la Bourgogne, elles irradiant pourtant toutes les autres. Car ce petit bout de campagne française, théâtre d'un conte moyenâgeux où des enfants abandonnés se laissent impressionner par des ombres paysannes, des sourires sans dents, et un curé qui se rêvait soldat, m'entraînait, sans le savoir, vers la mythologie, Cervantès et Rabelais.<sup>92</sup>

Le peintre confesse ici que son intérêt pour les mythologies s'est manifesté dans l'enfance.

Gérard Garouste est confié très jeune à son oncle et sa tante Severino et Éléonore Cassoti, habitant un petit village de Bourgogne, près de Pouilly-en-Auxois. Cette Bourgogne le fascine autant qu'elle lui fait peur et lui évoque la campagne du Moyen Âge, des légendes, des fables et de la mythologie<sup>93</sup> dont l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* s'inspire. En effet, dans cette citation, il fait référence à un épisode qu'il a vécu enfant. Dans son livre autobiographique *L'Intranquille*<sup>94</sup>, il nous raconte que le curé du village, connu pour son alcoolisme, avait été contraint à la profession, la pratiquant ainsi sans réelle vocation. En état d'ébriété, il décide un jour de placer le calvaire en haut de la montagne. Pour ce faire, il n'emmène que l'oncle de Garouste avec lui pour l'aider. L'artiste commente cette situation par : « Tout le monde regarda partir les deux grands alcooliques déguisés en missionnaires. »<sup>95</sup>. Cet épisode biographique nous éclaire sur l'importance de déceler les faux semblants dans son processus créatif et son attirance pour la littérature rabelaisienne, puisque très jeune la sacralité de l'uniforme lui paraissait déjà compromise et le symbole désacralisé.

---

<sup>92</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *L'intranquille: autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris : Iconoclaste, p. 46.

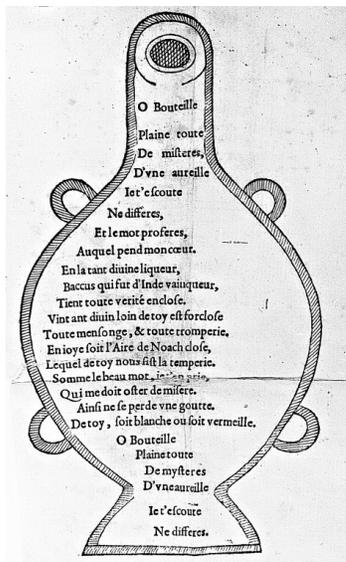
<sup>93</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 45.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 46.

## 2.1 L'importance de la sémantique dans son processus créatif

### 2.1.1 La parole autonome et l'image



**Figure 6 :** Illustration La Dive Bouteille dans les textes de Rabelais

À partir des années 1990, Garouste commence à prendre des cours d'hébreu et de Kabbale avec le professeur Yakov Aaroch. Dès lors, il introduit dans son quotidien diverses lectures sur le judaïsme écrit par de grands théoriciens tels que Marc-Alain Ouaknin, Philippe Haddad, tous deux rabbins et philosophes avec lesquels il suivra des séminaires et discutera longuement. Par ailleurs, Marc-Alain Ouaknin interviendra à plusieurs reprises dans les ouvrages dédiés à ses œuvres pour éclairer le grand public de sa démarche artistique inspirée de la bible hébraïque. De fait, *La Dive bacbuc* s'inspire de la première œuvre de fiction<sup>96</sup> faisant l'usage de l'hébreu en France, soit la littérature de Rabelais. Ce n'est donc pas une coïncidence si l'artiste s'inspire de cet auteur puisqu'il est connu pour avoir emprunté plusieurs éléments à la langue hébraïque qu'il manipule en particulier dans le *Quart Livre*, *Pantagruel* et le *Cinquième Livre*. Sans surprise, ce sont les ouvrages de référence dont l'artiste s'inspire. Par ailleurs, Mireille Huchon nous informe que c'est avec l'épisode de Thaumaste que la Kabbale fait son entrée

dans les aventures de *Pantagruel*, mais également dans une publication de littérature française, puisqu'il s'agit du premier texte imprimé documentant le mot « cabale » en français<sup>97</sup>.

D'après Michel Bastiaensen<sup>98</sup>, Rabelais aborde la linguistique et la sémantique d'une manière particulière puisqu'il ne vise pas uniquement la signification du mot, mais donne de l'importance à sa forme.

Par exemple, dans « les discours polyglottes de Panurge »<sup>99</sup>, la signification des mots ne peut pas être le principal enjeu de sa démarche puisqu'ils sont composés de trois langues imaginaires empêchant le lecteur d'en comprendre l'intégrité<sup>100</sup>. Ce n'est donc plus la sémantique qui compte, mais l'intention qu'elle véhicule ici « le désir de parler, de se laisser entraîner au rythme incantatoire des syllabes »<sup>101</sup>. Également, les noms des personnages ou objets sont attribués en fonction de leurs caractéristiques. Ainsi, le nom est tributaire de son référent, et par conséquent, il se transforme en symbole<sup>102</sup>. L'usage du mot « Bacbuc » pour nommer la prêtresse en est un exemple. Selon Bastiaensen, Rabelais « choisit,

<sup>96</sup> HUCHON, Mireille (2013). *Rabelais*. Paris : Gallimard, p. 101.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>98</sup> BASTIAENSEN, Michel (1968). « L'hébreu chez Rabelais », mars, *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 46, p. 731-747, [En ligne] Consulté le 13 mars 2020.

<sup>99</sup> BASTIAENSEN, Michel (1974). « La rencontre de Panurge », mars, *Revue belge de Philologie et d'Histoire* n° 52, p. 547, [En ligne] Consulté le 24 avril 2020.

<sup>100</sup> BASTIAENSEN, Michel (1968). *op. cit.*, p. 747, [En ligne] Consulté le 13 mars 2020.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 747.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 748.

collectionne, accumule les mots ; il les arrange, les structure en des constructions fantastiques »<sup>103</sup> servant un discours absurde qu'il appuie par l'image. Par exemple, la prière de Panurge à la Dive Bouteille, au chapitre XXXV du *Cinquième Livre* de Rabelais, est inscrite dans un dessin d'amphore<sup>104</sup>. Rappelons que l'amphore, qui recueillait le vin dans l'Antiquité, est l'ancêtre de la bouteille connue aujourd'hui. Ainsi, l'artiste s'inspire-t-il de ce jeu sémantique ?

Le titre *La Dive Bacbuc* se compose de « Dive » signifiant vin et de « Bacbuc » signifiant « bouteille » en hébreu<sup>105</sup>. Dans l'Antiquité, cette boisson était considérée comme divine que ce soit dans les rituels de l'Égypte antique, dionysiaque ou bien plus tard les rituels ecclésiastiques. Ainsi, l'œuvre invite-t-elle à entrer dans un rituel? Selon Mircea Eliade, la question du rituel comme pratique symbolique permet de réitérer l'acte de création du monde. Par conséquent, en intitulant cette installation *La Dive Bacbuc*, Garouste lui donne-t-il un caractère sacré? Partant de l'affirmative, la fonction sacrée dans sa démarche est implantée à partir du mot, tandis que la sémantique devient un système de communication développant la sacralité de l'œuvre. Dès lors, le dispositif de l'installation devient une charade qu'il faut résoudre, et le cheminement vers sa résolution, le rite. Parallèlement à Rabelais qui joue entre texte et image pour offrir au lecteur avisé le message intrinsèque à son œuvre, Garouste nous invite à faire de même : il en reprend donc la structure discursive narrative<sup>106</sup> et s'appuie sur le détournement. D'après Bouchard, le détournement intègre les mécanismes argumentaires ayant pour objectifs de construire une idéologie afin de servir une cause. D'après l'auteur, cette technique consiste à « reprendre la structure et le vocabulaire d'une idéologie bien implantée dans une société puis à en infléchir le sens en y injectant imperceptiblement d'autres contenus pour l'amener à servir d'autres fins ». Dans les récits de Rabelais, le vin symbolise l'inspiration, la soif et la quête de connaissance et Panurge s'adresse à la prophétesse Bacbuc pour connaître le fin mot de sa quête. Il n'est pas hasardeux que Garouste ait repris ces deux termes dans son titre. Serait-ce un repère laissé à celui ou celle qui regarde l'œuvre ? Serait-ce un fil d'Ariane ? Il s'agit de faire émerger la structure du dialogue entre la forme et le fond pour en comprendre le sens.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 748.

<sup>104</sup> RABELAIS, François (2019). *op. cit.*, p. 864. [Ebook] Consulté le 21 février 2020.

<sup>105</sup> VIGLIANO, Tristan (2007). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 24 février 2021.

<sup>106</sup> La structure discursive narrative se définit par « [...] des motifs qui couvrent des portions de texte dépassant la phrase, et qui doivent être reconnus pour qu'il y ait compréhension du texte. » cité par HO-DAC, Lydia-Mai, et Marie-Paule Péry-Woodley (2014). « Annotation des structures discursives : l'expérience ANNODIS », juillet, *Congrès Mondial de Linguistique Française - SHS Web of Conferences*, n° 8, p. 2648, [En ligne] Consulté le 7 janvier 2020.

### 2.1.2 La sémantique rabelaisienne

Selon Bastiaensen, en passant par ce procédé sémantique, Rabelais démontre qu'il rend autonome la parole. Parallèlement, Garouste rend l'image autonome. Le système linguistique de Saussure où le signifiant désigne l'image que Garouste peindra et le signifié son concept. Au centre de *La Dive Bacbuc*, le duel des signes entre Thaumaste et Panurge est reconnaissable. Cette scène se compose de l'image inversée des deux personnages aux vêtements noirs et blancs. Dans cette image, les signifiants sont les deux personnages placés en miroir et le signifié s'avère être la représentation de la scène du débat entre Panurge et Thaumaste de Rabelais. À travers ce passage mettant en scène un débat par signes, Michael Screech démontre que Rabelais fait « une satire du formalisme creux des discussions scolastique »<sup>107</sup>, prétendant découvrir des vérités cachées telle que la « cabbale ». Encore une fois, la sémantique occupe une place essentielle à la compréhension globale de l'œuvre, puisque l'auteur nous indique que le nom même de Thaumaste est une référence grecque « *thaumastós* » (*qaumastovβ*) signifiant « prodigieux »<sup>108</sup> et évoque également la dernière lettre de l'alphabet hébreu, *tav* (se prononce [*thau*]), signifiant « le signe »<sup>109</sup> qui est considéré par la tradition juive comme « le signe des signes ». Par conséquent, le lecteur est encouragé à penser que ce personnage est la clé finale du débat qui se déroule à l'épisode suivant. Dans ce récit, Rabelais met l'accent sur l'absurdité des grimaces de Panurge ainsi que sur la valeur solennelle que Thaumaste leur accorde. À la suite de la dernière grimace de Panurge, Thaumaste se lève pour adjuger à Pantagruel une glorification le plaçant au-dessus de Salomon, roi d'Israël et prophète de Dieu sur Terre. Rappelons que Garouste amplifie cette référence en reprenant un de ses proverbes sur l'extérieur du cylindre. Par conséquent, Thaumaste, en interprétant d'une manière quasi religieuse les gestes absurdes de Panurge, place Pantagruel à l'égal du Christ. L'auteur Jean-François Maillard<sup>110</sup> décèle également dans cette scène de Rabelais une satire dirigée envers la Kabbale. Mais de quelle Kabbale parle-t-on ? Il remarque que les termes hébraïques mentionnés par Rabelais dans le *Quart Livre* rappellent des éléments de la Kabbale tels que *Ruach*<sup>111</sup>. Ce terme appartient à la classification tripartite du *Nefesh*, *Ruach*, *Neshama*, soit les trois degrés de l'âme chez les juifs : « le *Nefesh* étant l'âme naturelle, le *Ruach*

---

<sup>107</sup> SCREECH, Micheal Andrew (1960). « THE MEANING OF THAUMASTE: (A double-edged satire of the Sorbonne and of the prisca theologia of cabbalistic Humanists) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 22, p. 62, [En ligne] Consulté le 24 janvier 2021.

<sup>108</sup> Traduction originale de Screech : « [*thaumastós*] means wonder-worker », *Ibid*, p. 68.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 68-69.

<sup>110</sup> MAILLARD, Jean-François (2011). « La chimère d'un Rabelais kabbaliste ». Dans *Rabelais et la question du sens*. Sous la direction de Marie-Luce DEMONET-LAUNAY et Jean CÉARD, p. 237-51. *Études rabelaisiennes*, CDLXXIV. Librairie Droz, cité par CADET, Nicolas Le. 2012. « Signes & interprétation chez Rabelais », janvier, *Acta Fabula*, n° 1, [En ligne], Consulté le 7 avril 2021.

<sup>111</sup> « [...] *des habitants de Ruach qui ne vivent que de vent [...]* » RABELAIS, François (2019). *François Rabelais : Oeuvres complètes et annexes*. France : Arvensa Editions, p.1435, [Ebook] Consulté le 18 mars 2019.

l'esprit, et la *Neshama*, l'élément divin »<sup>112</sup>. Jean-François Maillard souligne que l'ensemble des kabbalistes chrétiens de la Renaissance a réutilisé ce principe anagogique de la culture juive. En reprenant la thématique rabelaisienne, fait-il à son tour une satire de la Kabbale ou de la Kabbale reprise et comprise par les chrétiens ? D'après Gérard Garouste, « Rabelais avait des comptes à régler avec certains dogmes, ceux de l'Église catholique, ça ne me déplait pas »<sup>113</sup>. Aussi, dans *L'Intranquille*, il nous indique que « [c]'est assez amusant de voir que les kabbalistes chrétiens cherchent à connaître la Vérité, tandis que les kabbalistes juifs posent des questions, il y a donc une grande différence de positionnement entre les deux ».<sup>114</sup> De manière humoristique, Rabelais se moque de la manière dont sont interprétés les livres sacrés. Par conséquent, en mettant en avant cette scène, Garouste met en garde le visiteur des dangers de l'interprétation dans les textes religieux ; notamment de l'interprétation des textes hébraïques par les chrétiens. Il ira jusqu'à dire en parlant de la Torah que la religion chrétienne « a dénaturé ce texte superbe, elle l'a vidé de son sens. »<sup>115</sup>. Par conséquent, de quelle manière réintègre-t-il le « sens » originel des textes au sein de sa démarche ? Afin de le définir, il semble important de faire une courte synthèse de la notion de kabbale.

## 2.2 La Kabbale dans l'image

### 2.2.1 La Kabbale : définition et méthodologie

Le judaïsme prend racine et s'harmonise dans les cinq livres de Moïse, la *Genèse*, l'*Exode*, le *Lévitique*, les *Nombres* et le *Deutéronome*, regroupés dans la Torah à laquelle s'ajoute un recueil de commentaires, le *Zohar*. Rédigé en araméen par Moïse de Léon au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>116</sup>, *Sefer Ha-Zohar* (en hébreu : סֵפֶר הַזוֹהַר) signifie « Le livre de la Splendeur »<sup>117</sup>. Cet ouvrage est une exégèse kabbalistique de la Torah, rapportant, d'après son auteur, l'enseignement de Rabbi Shimon bar Yohai<sup>118</sup> (II<sup>e</sup> s). Présentée comme la « Loi orale et secrète » donnée par YHWH (Dieu) à Moïse sur le mont Sinaï, en même temps que la « Loi écrite et publique » (la Torah), la Kabbale ne désigne pas un dogme, puisque selon M-A Ouaknin, c'est « à la fois une philosophie théorique et une pratique proche de la méditation. C'est un chemin d'élévation spirituelle : une mystique... »<sup>119</sup> se basant sur l'étude et le commentaire des récits bibliques. Pour désigner de manière plus tangible la Kabbale, essentielle à la compréhension de notre œuvre, nous pouvons simplifier en parlant d'une méthodologie conçue pour guider les initiés, d'un niveau

<sup>112</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard (2014). *Les grands courants de la mystique juive: la merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatisme, le hassidisme*, Traduit par Marie-Madeleine Davy, Paris : Payot & Rivages. p. 257.

<sup>113</sup> GAVALDA, Jean-Marie (2011). « Garouste peintre rabelaisien », *Midi libre*, 10 juillet. [En ligne], Consulté le 7 février 2020.

<sup>114</sup> JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.* [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

<sup>115</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p.78.

<sup>116</sup> Kaufmann, Kohler, et Kayserling Meyer (1906). « LEON, MOSES (BEN SHEM-TOB) DE ». *Jewish Encyclopedia* [1906], [En ligne] Consulté le 23 février 2019.

<sup>117</sup> Ouaknin, Marc-Alain (2001). *Mystères de la kabbale*, Paris : Assouline, p. 46.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>119</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 25.

spirituellement avancé, à parcourir les voies menant vers la source de leurs âmes. Rappelons-nous que Garouste étudie depuis plusieurs années la Kabbale avec son professeur Yakov Aaroch. Son processus artistique intègre-t-il donc cet enseignement au sein de ses œuvres ou devient-il un support de transmission ?

Comme vu précédemment, l'usage de l'hébreu et des versets hébraïques sont omniprésents dans l'œuvre de Garouste. Néanmoins, le sens n'est dévoilé qu'aux initiés de la lecture talmudique dont la kabbale compose l'équivalent d'un modèle linguistique. La référence à la Kabbale permet de pénétrer le sens ésotérique du texte exotérique en faisant l'usage de la valeur géométrique des mots pour en relever le sens caché. Selon Ouaknin<sup>120</sup>, contrairement à l'exégèse chrétienne, où l'auteur met à la disposition du lecteur « un éventail de possibilités soigneusement déterminées et conditionnées de façon à ce que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur »<sup>121</sup>, dans l'exégèse juive, conçue à travers la méthodologie kabbaliste, le texte est ouvert à une multitude d'interprétations singulières au lecteur. Ainsi, selon cette méthodologie, le mot revêt deux sens: sémantique et géométrique<sup>122</sup>. Partant de ce postulat, chaque lettre a un poids et chaque nombre géométrique, une signification. La référence à la Kabbale a pour objectif de retourner vers soi<sup>123</sup>, vers sa lumière. Ouaknin décrit ce processus : « Un flux de la vie attire l'homme, le pousse l'élève vers ce qui constitue à la fois la source et l'objet ultime du désir. La vie se souvient de cette lumière primordiale, elle désire revenir aux jours de sa splendeur. »<sup>124</sup> Lire à travers les lunettes kabbalistes devient alors une action et cette action une part du rituel, définit précédemment par Eliade, dont l'objectif serait de reproduire l'acte de création et de revivre la plénitude (à travers la transcendance). Ce retour vers soi nécessitant, d'après ces deux données, un retour vers l'origine de l'être.

---

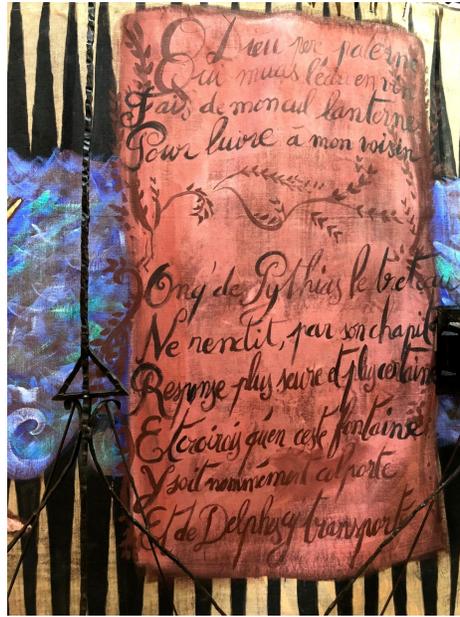
<sup>120</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *Les mystères de la kabbale*, Paris : Assouline.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>123</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 56.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 56.



**Figure 7** : Gérard Garouste, *La Dive Bacbuc* (détail), 1998,  
Acrylique sur toile et fer forgé, 735 x 600 cm, Collection de l'artiste.  
Crédits photographiques : Hélène Le Masson.

### 2.2.2 *La Genèse : un retour à la source de l'origine*

Nous avons donc démontré la présence de la méthodologie kabbaliste dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi, que recherche-t-il à faire ? Nous pouvons remarquer que l'ensemble des thématiques sélectionnées par l'artiste est issu de la *Genèse*. L'une des phrases les plus importantes de ce livre d'après les kabbalistes est la dernière phrase<sup>125</sup> du verset 3, chapitre 2 : « Dieu bénit le 7<sup>e</sup> jour et Il le sanctifia, car en lui reposa toute son œuvre que Dieu avait créée pour faire »<sup>126</sup>. Par la méthode de la Notarika<sup>127</sup>, « *bara Elohim laasoth* » (hébreu ancien [araméen] = תוֹשַׁעַל מִיְהוָה אֵרַב ) se traduit par « Dieu avait créé pour faire », et comme l'auteur Georges Lahy nous le démontre, l'apprentissage de la Kabbale montre que le véritable sens de la phrase se trouve dans la dernière consonne de chaque mot : תמא = *Alef-Mem-Tav* = *emeth* = la Vérité. Par conséquent, au lieu de « Dieu avait créé pour faire » il faut lire « Dieu reposa son œuvre sur la Vérité »<sup>128</sup> indiquant, selon l'auteur, que « Dieu a créé le monde pour que la Vérité y règne »<sup>129</sup>. Ce dévoilement est fondamental dans l'enseignement de la Kabbale. Ainsi, il n'est pas risqué de penser que l'artiste, l'ayant étudié depuis déjà plusieurs années, soit conscient de cette information. Par conséquent, bien que nous ayons démontré l'autonomie de l'image dans son dialogue avec le visiteur, sa composition est tributaire des choix de l'artiste. Ainsi, l'œuvre a-t-elle véritablement recours à l'interprétation multiple

<sup>125</sup> SOUZENELLE, Annick de (2011). *Résonances bibliques*, Paris : Albin Michel, p. 75.

<sup>126</sup> SEGOND, Louis (2015). *La Bible - Louis Segond 1910*. France : Vivre Ensemble, p. 19, [Ebook] Consulté le 30 janvier 2021.

<sup>127</sup> LAHY, Georges (2000). *L'alphabet hébreu et ses symboles: les 22 arcanes de la Kabbale*, Roquevaire : Éditions Lahy, p. 35.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 36.

ou sert-elle une cause bien orientée ? Après avoir démontré les principes de la Kabbale, rappelons-nous que l'artiste sélectionne exclusivement des scènes de la *Genèse*. La *Genèse* s'écrit *Berēshīt* et signifie « à l'origine de la source »<sup>130</sup> ou bien Ma'assé *Berēshīt* « récit du commencement »<sup>131</sup>. Ainsi, de par son processus artistique, est-ce que Garouste souhaite se diriger vers « l'origine de la source » des textes ou, plus intimement, de son être ? Dans *L'Intranquille*, il souligne :

La religion chrétienne, la mienne, a fait de l'Ancien Testament un instrument pour authentifier l'avènement du Christ, elle a dénaturé ce texte superbe, elle l'a vidé de son sens. J'ai regardé à la source des mots, ils étaient beaux, ils ne prétendaient pas dicter la vie, ils ne faisaient que l'éclairer.<sup>132</sup>

Cette mention démontre qu'il remet en question les fondations chrétiennes en réinstaurant les origines juives dans l'origine des textes bibliques. Néanmoins, à partir du moment où un texte sacré est arrangé pour transmettre un message conscient, il y a manipulation volontaire. Il s'agit d'un système discursif de détournement qui s'intègre, selon Bouchard, dans les techniques de persuasion du mythe. Ici, le message sous-jacent de l'artiste correspond à un besoin de rectification. Cependant, en suivant cette démarche, ne reproduit-il pas à son tour les accusations qu'il émet lui-même envers l'église ? L'église ayant retravaillé les textes pour son profit, Garouste n'en fait-il pas de même ? En effet, en rectifiant ce qu'il conçoit comme une erreur, il semble imposer à son tour, à travers un discours pictural, sa vérité. Celle-ci renforce l'éthos, c'est-à-dire l'« ensemble [des] aspirations, de croyances, de principes, de valeurs, d'idéaux, de normes morales, de visions du monde et d'attitudes ou de dispositions profondes »<sup>133</sup> lui-même fortifié par un vocabulaire et une grammaire symbolique retravaillé par le peintre et porteur d'une quête de vérité et de justice. En faisant l'usage d'épisodes bibliques empruntés par les chrétiens à la bible hébraïque, il souhaite réinsuffler un sens originel à ses textes, qui n'a pas été perverti par la pensée sclérosée de l'interprétation unique qu'il dénonce dans la religion chrétienne. Il ira jusqu'à parler d'originéité<sup>134</sup>, anagramme de « religion », il s'agit d'aller à la source des textes résultant pour lui de la religion juive. Il y a ici un double discours : le premier étant que la pluralité forme le sens de l'œuvre et le second que le message inhérent à l'œuvre est celui d'un avertissement contre les interprétations chrétiennes. Partant de ce principe, il est possible d'effectuer une seconde lecture de la scène avec l'Échelle et de rendre compte de la philosophie et méthodologie kabbaliste comme créatrice de sens au sein du récit garoustien.

Toujours en lien avec les textes de Rabelais, cette image fait référence à l'Échelle de Jacob, un épisode du chapitre 28 de la *Genèse*. Garouste illustre donc le rêve de Jacob dans lequel des anges montent et descendent l'Échelle reliant la Terre au Ciel. Dans l'avant-plan, il montre l'épisode de Jacob dans sa lutte avec l'ange, au moment du passage du Yabboq, où il se voit attribuer un nouveau nom : Israël. Garouste

<sup>130</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 78.

<sup>131</sup> MOPSIK, Charles (1997). *Cabale et cabalistes*, Paris : Albin Michel, p. 15.

<sup>132</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, P.75.

<sup>133</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 80.

<sup>134</sup> *Gérard Garouste : En chemin*. Réalisé par Vivien Desouches. ARTE, 2018.

superpose ces deux moments de la Bible dans une même scène, pour que nous fassions le lien entre les anges de l'Échelle et celui de la lutte. Dans la Bible chrétienne, Jacob y voit des manifestations divines, ce qui explique que le peintre baptise les lieux de ces épisodes El-Béthel (Genèse, Chapitre 35 versets 7<sup>135</sup>) et Peniel (Genèse, Chapitre 32 versets 30<sup>136</sup>), symbolisant les deux lieux de sa rencontre avec Dieu. Cependant, lors d'une entrevue avec Muong-Hane, Garouste avance que celui avec lequel Jacob combat n'est pas un ange, mais un homme : « Il s'en réfère à l'étymologie du mot qui vient du latin *angelus*, lui-même issu du grec *angelos*, et qui veut dire "messenger". Elle rejoint là sa traduction hébraïque dans laquelle l'ange est *malakh*, c'est-à-dire un message »<sup>137</sup>. Cet exemple rend compte que la sémantique est intrinsèque à sa structure picturale et surtout qu'il en fait l'usage pour rectifier les erreurs d'interprétation transmises par la religion chrétienne. Garouste ajoute des ailes au personnage qu'il considère être un homme. Pourquoi ? Le *malakh* se traduit aussi par « faire un travail »<sup>138</sup>. Il est possible de déduire que cette traduction associée à l'homme signifie le travail que l'homme doit produire. Dans l'exégèse juive, cet épisode est interprété dans sa conception kabbaliste comme « l'image la plus juste pour représenter [...] *emtsa* »<sup>139</sup> c'est-à-dire le passage entre les trois mondes. Selon Marc-Alain Ouaknin :

Le but de la kabbale est de permettre à l'homme de recevoir la lumière de l'infini, il existe en fait différents chemins et moyens que l'on peut emprunter pour réaliser la descente et le passage de la lumière. Entre la " lumière source " et la réception, les intermédiaires sont multiples.<sup>140</sup>

De ces trois mondes, l'épisode de l'échelle de Jacob représente « le monde intermédiaire, le *Olam haTahtone* : le lieu de l'ensemble des voies différentes, mais possibles qui réalisent le passage de l'en haut vers l'en bas »<sup>141</sup>. Par conséquent, l'artiste introduit une clé ouvrant les voies de l'humain vers sa propre lumière. Cependant, une telle lecture de l'œuvre nécessite une connaissance approfondie des écrits, car il semble que celle-ci ne puisse être lue que par les initiés. Dans l'enseignement du *Zohar*, l'initié apprend que la vérité des humains se conjugue toujours au pluriel, car ce que l'on nomme Vérité n'est souvent que l'expression d'un point de vue. Le point de vue sur un sujet donné d'une personne donnée à un instant donné<sup>142</sup>. Par conséquent, ce qui est vrai pour l'un ne l'est pas pour l'autre, comme le démontre le processus de pli et de contre pli du mouvement cubiste. Les cubistes cherchaient à décomposer sur un même plan l'ensemble des perspectives d'un objet pour se rapprocher au plus près de la Vérité. Ce concept se retrouve explicitement dans *La Dive Bacbuc*. Lors d'une entrevue avec Muong-Hane, Garouste commente ce principe :

<sup>135</sup> SEGOND, Louis (2015). *op. cit.*, p. 100, [Ebook] Consulté le 30 janvier 2021.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>137</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 87.

<sup>138</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *op. cit.*, p. 148.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>142</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard (2014). *op. cit.*, p. 131.

Dans *La Dive Bacbuc*, il y a vraiment l'idée de difficulté d'avoir accès à l'intérieur. [...] Curieusement il y avait des oculus où on pouvait regarder un morceau d'intérieur, c'est une allusion, comme un morceau de Vérité. Mais rien ne pouvait être vu dans son ensemble. C'est comme une allusion qui met en scène, de manière drolatique, puisque c'est le discours de Rabelais, que nous, humains, nous n'avons jamais accès à la Vérité. Nous ne pouvons avoir accès qu'à une partie de la Vérité, nous sommes en quête de la Vérité.<sup>143</sup>

De cette façon, Garouste nous refuse l'accès au temple de *La Dive Bacbuc*, parce que ce lieu abrite des géants, des dieux, voire des prophètes (Bacbuc), mais il ne peut accueillir les humains. Selon les kabbalistes, la Vérité au singulier s'écrit *Eyn-Sof* (l'infini), *Raz* (le mystère) *Aor* (la lumière) et signifie à « la lumière mystérieuse venue de l'infini qui nous habite »<sup>144</sup>. Pour Garouste, l'étude de la Torah l'a sauvé en le guidant sur la porte de ses propres origines :

Dieu et sa preuve, on s'en fout, chacun remplit l'invisible avec ce qu'il veut, il faut accepter un doute fondamental, raisonner avec  $x$  comme dans une équation mathématique, et adopter une lecture purement philosophique. C'est de l'homme face à lui-même dont il est question dans ces textes, j'y lis de véritables contes pleins de prophéties, de querelles de puits, de tentes ou de bétails, et de cieus prêts à tonner.<sup>145</sup>

Ainsi, ses œuvres ne partent pas à la quête de l'original, mais bien de l'originel. Puis, il finit par dire que « Plus on tourne, plus on creuse vers ce qui est enfoui en soi. Moi c'est l'enfant. »<sup>146</sup> C'est à partir de ce postulat que Garouste commence la construction d'un récit qui, selon Bouchard, s'appuie sur un travail historique des valeurs constituant son héritage symbolique (ici, chrétien) tout en détournant la structure pour y implanter son récit communiquant des valeurs et un héritage symbolique redéfinit à partir des principes kabbalistes. Ainsi, la recherche de la source textuelle correspond finalement à une quête de vérité, c'est-à-dire de cette lumière infinie nous habitant et dont le chemin se révèle par la lecture. Comme il a été mentionné dans la philosophie talmudique, chaque lecture est unique au lecteur tout comme cette quête est unique à celui qui décide de la mener. Ainsi, l'œuvre comme circuit autonome trouve son sens dans la pluralité des lectures, tandis que l'œuvre comme mythe est tributaire du récit de l'artiste qui en construit les fondations à partir de son point de vue, autrement dit, de sa vérité.

---

<sup>143</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 73.

<sup>144</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *op. cit.*, p. 121.

<sup>145</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 77.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 80.

## 3 Faire l'usage de la mythologie pour rétablir une injustice / l'origine juive des textes sacrés

### 3.1 Le mythe, un discours de la vérité

La question du mythe pour Garouste est centrale, puisque les mythes lui permettent de cheminer vers un « retour à soi »<sup>147</sup>. Ainsi, son usage des récits mythiques est systématique. Selon Bouchard, « les mythes sont les fondements symboliques des imaginaires collectifs des sociétés »<sup>148</sup>. Ainsi, à travers son processus, l'artiste met en lumière une vision macroscopique et microscopique du mythe. En faisant l'usage de l'imaginaire collectif fondamentalement chrétien, il trace les schémas des archétypes sociaux dans lesquels il est ancré et desquels il souhaite se libérer. Puis, en investissant ces schémas d'un imaginaire individuel dans lequel se placent ses enjeux identitaires, son histoire familiale, etc., il nous ouvre les portes à un mythe plus intime.

Le terme « mythe » vient du bas latin *muthos* désignant « un discours en général » répondant à la question du « pourquoi »<sup>149</sup>. Selon une définition large proposée par Donald Ipperciel, le mythe est « une narration productrice de sens qui exprime symboliquement une certaine aperception du réel ».<sup>150</sup> Pour sa part, André Jolles restreint le mythe à une forme répondant aux questions liées à la naissance de toute chose<sup>151</sup>. Ainsi, le mythe a une fonction étiologique puisqu'il compose le récit d'une origine ou d'une création<sup>152</sup> tel que la *Genèse* qui explique les débuts de l'humanité. De cette logique, Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe*, limite à son tour la définition d'Ipperciel à la sphère du sacré : « Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »<sup>153</sup>, parallèlement aux mythes de *La Dive Bacbuc* qui puisent leurs sources dans le *Ma'assé Berēshīt* (Genèse). De plus, pour Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, il est également question de mettre en avant la fonction justificative du mythe : le récit mythique explique les origines de l'univers d'après « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit »<sup>154</sup>. Cette fonction mythique permettant ce retour à la source est fondamentale et constamment mise en avant dans l'œuvre du peintre. Ainsi, quel est l'enjeu inhérent de cette fonction

---

<sup>147</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 56.

<sup>148</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 41, cité par SMITH, Augustin (2016). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 29 octobre 2019.

<sup>149</sup> GUERIN, Michel (2007). « Qu'est-ce qu'un mythe ? », mars, *La pensée de midi*, N° 22, p. 93-102, [En ligne] Consulté le 10 mai 2021.

<sup>150</sup> IPPERCIEL, Donald (1998). « La vérité du mythe: une perspective herméneutique-épistémologique », février, *Revue Philosophique de Louvain*, n° 96, p. 177, [En ligne] Consulté le 27 janvier 2021.

<sup>151</sup> Jolles, André (1972). *Formes simples*, Paris : Seuil, p. 81-84.

<sup>152</sup> Jolles, André (1972). *op. cit.*, cité par BRUNEL, Pierre (1998). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, p. 16.

<sup>153</sup> ELIADE, Mircea (1988). *op. cit.*, p. 16.

<sup>154</sup> DURAND, Gilbert (2017). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, p. 65.

dans sa démarche ?

Partant des définitions précédentes, la fonction sacrée du mythe apparaît clairement dans la conception religieuse des textes bibliques inscrits dans le corpus. Selon Lévi-Strauss, « les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et, quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition »<sup>155</sup>. Dans *Anthropologie Structurale* de 1958<sup>156</sup> et *Anthropologie Structurale deux* de 1973<sup>157</sup>, il explique que la structure mythique est née d'un besoin d'expliquer les événements incompréhensibles par l'humain ou d'apaiser les angoisses face à un « tout » sans signification dans lequel le sentiment d'impuissance nourrit les peurs humaines. D'une certaine manière, le mythe comme « faiseur de structures » permet à l'être humain de se rassurer en retraçant une origine commune tout en laissant le champ libre à sa réinvention personnelle. Ainsi, pour l'étude de notre corpus, nous définirons par mythologie l'ensemble des textes sacrés issus des religions monothéistes occidentales et par mythes les épisodes de ces textes. Nous avons pu constater que rétablir l'enseignement hébraïque au sein des lectures bibliques chrétiennes est une étape importante au sein de son processus. Pour ce faire, il fait l'usage de jeux sémantiques et picturaux qu'il structure en juxtaposant des scènes issues de la même thématique. Une pratique faisant écho à l'étude méthodologique du mythe par Lévi-Strauss, notamment celle de l'analyse verticale (axe syntagmatique<sup>158</sup>).

C'est ainsi que nous retrouvons sur la surface intérieure l'épisode de l'Échelle de Jacob tiré de la *Genèse* et sur l'extérieur, la présence de Chronos dévorant ses enfants faisant référence à la genèse du panthéon grec. Selon Patrick Hubner :

L'étude des rapports entre mythe et structure recoupe indirectement la vieille problématique *mythos / logos* dans la mesure où ces deux termes étaient confondus à l'origine pour désigner un discours ou un texte sacré, mais se sont différenciés à une haute époque, le premier prenant le sens inquiétant d'une parole chargée d'un pouvoir d'illusion, le second prenant en revanche le sens rassurant de discours bien réglé attaché à la conquête de la Vérité, jusqu'à devenir synonyme de mesure et de relation dans les arts du nombre et de la figure. Dans une telle perspective, nombre de mythes littéraires sont héritiers du « mythos » grec, tandis que la science moderne serait héritière du « logos », en y intégrant la notion de structure étendue des mathématiques à la biologie, la physique et la chimie.<sup>159</sup>

La première définition fait allusion au mythe d'ordre politico-héroïque, mais la notion de héros et de mythes historiques n'encadre pas les thématiques de notre corpus. Ainsi, nous centrerons notre analyse sur la deuxième définition se référant à ce que nous nommerons les mythes "primitifs", entendus à partir

---

<sup>155</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude (2009). *Le cru et le cuit*, Paris : Plon, cité par Brunel, Pierre (1998). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, p. 10.

<sup>156</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris : Plon.

<sup>157</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude (1973). *Anthropologie structurale Deux*, Paris : Plon.

<sup>158</sup> Cf. à l'analyse du mythe développée d'après la méthodologie linguistique structurale par Lévi-Strauss, cité par LEAVITT, John (2005). *op. cit.*, p. 50, [En ligne] Consulté le 28 février 2019.

<sup>159</sup> HUBNER, Patrick (2013). « Structure du mythe [1996] », novembre, *Babel Littératures plurielles*, n° 1, p. 1, [En ligne] Consulté le 4 mai 2020.

de la locution latine *primitivus*, « premier ». Il va sans dire que la notion de mythe est un sujet d'étude à part entière. Ainsi nous n'avons pas la prétention de redéfinir cette notion, mais plutôt de l'appliquer au processus artistique. La seconde définition de Hubner détermine donc le mythe comme « un discours bien réglé attaché à la conquête de la Vérité, jusqu'à devenir synonyme de mesure et de relation dans les arts du nombre et de la figure »<sup>160</sup>. Nous retrouvons dans cette définition le principe même de la Kabbale, soit la quête de la vérité divine à travers le nombre, le poids géométrique. Il apparaît donc clairement que l'usage des mythes dans ses œuvres est relié à un cheminement personnel associé à cette quête.

## 3.2 Le mythe comme métalangage

### 3.2.1 Aborder le mythe par le modèle linguistique : une ouverture vers le sacré.

Il est bien connu que c'est à travers la construction des mots que nous construisons notre perception. Ainsi, le mythe aussi bien écrit que parlé est-il contraint à la réalité propre de son canal de transmission soit le langage ? Selon W. L. Bennett, traduit par Gérard Bouchard, les mythes sont « des lentilles dans une paire de lunettes : " ... ces dernières ne sont pas ce que les gens voient quand ils observent la réalité, mais ce grâce à quoi ils la voient " »<sup>161</sup>. Selon l'anthropologue, et comme explicité par l'auteur Patrick Hubner, la structure du mythe correspond à la structure linguistique explicitée par Ferdinand de Saussure. Cependant, il ne définit pas le langage mythique comme courant, mais plutôt comme un métalangage :

« [opérant] à la fois un rapprochement et un dépassement du modèle linguistique pour constituer le modèle mythologique : " ... le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours. Si nous voulons rendre compte des caractères spécifiques de la pensée mythique, nous devons donc établir que le mythe est simultanément dans le langage et au-delà" <sup>162</sup> »<sup>163</sup>.

La linguistique est une mécanique du système de communication ayant pour objectif de transmettre un message à un destinataire. Cependant, bien que Saussure explique la structure linguistique à partir de phonèmes perçus par le prisme du signifiant, du signifié et du signe, les mythèmes, également basés sur la même structure grammaticale, comportent en eux une lecture métaphysique. Par conséquent, dans le cadre du mythe, et de manière simplifiée, nous divisons la structure linguistique en deux volets : le premier volet, compris de tous, il s'agit du message délivré par le discours construit grammaticalement. Tandis que le second volet correspond au message inhérent à la structure grammaticale : c'est le discours

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 7-21 [En ligne] Consulté le 4 mai 2020.

<sup>161</sup> BENNETT, W. Lance (1980). « Myth, Ritual, and Political Control », *JCOM Journal of Communication*, n°4, p. 167, traduit par BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 154.

<sup>162</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, p. 230, cité par HUBNER, Patrick (2013). *op. cit.*, p. 2, [En ligne] Consulté le 4 mai 2020.

<sup>163</sup> HUBNER, Patrick (2013). *op. cit.*, p. 2, [En ligne] Consulté le 4 mai 2020.

dévoilé par ce que Mircea Eliade nomme la hiérophanie c'est-à-dire la manifestation du sacré<sup>164</sup>, un équivalent de la Kabbale pour la religion juive. Cette manifestation est permise par la pratique du rituel et provoque la transcendance soit l'unité avec le cosmos. Cependant, cette structure est étudiée par Eliade sous le prisme de la mystique dualiste, ce qui pose problème puisque, selon Jacques Pierre :

Pour nombre de mystiques, l'expérience du sacré transcende le domaine du signe, du symbole, du langage. On ne peut rendre compte adéquatement de l'expérience non dualiste du sacré en ignorant ce point de vue. Il faut pouvoir comprendre cette expérience non seulement en termes d'un système de signes symbolisant ce qui est au-delà des signes, mais également en fonction de cela même qui est au-delà des signes [...]. Il m'apparaît impossible de rendre compte de l'expérience mystique quand on conçoit la notion de Dieu uniquement comme «un produit du langage»<sup>165</sup>.

En effet, si Dieu est un produit du langage, il est limité puisqu'il est restreint à la réalité qu'encadre la structure grammaticale de laquelle il ne peut s'échapper. Le langage permet de forger notre réalité donc ce que nous formulons est palpable, tandis que la transcendance est de l'ordre de la métaphysique et de l'inimaginable; c'est pourquoi le YHWH (le nom de dieu chez les juifs) est imprononçable. Or, comme Roger Marcaurette le remarque, dans les croyances orientales « l'expérience où le sacré qui investit toute chose est reconnue non pas comme un « tout autre » [en référence à l'approche dualiste de Mircea Eliade], mais comme le Soi infini du mystique lui-même »<sup>166</sup> où l'objectif de la transcendance est la reconnaissance de sa propre conscience. Ainsi, la hiérophanie est, comme il le souligne, « déterminée par la qualité du regard de celui qui la reconnaît »<sup>167</sup>. Cette vision éliadienne est très marquée par le christianisme puisqu'elle ne dépasse pas la dualité, ce que nous verrons être réducteur dans le cadre de notre corpus, c'est pourquoi nous l'ouvrirons à la pensée non dualiste qui reconnaît le soi et sa rencontre comme l'objectif de la hiérophanie dans la démarche de Gérard Garouste. Après avoir démontré le caractère sacré des œuvres du peintre, et à la lumière des définitions précédentes, il est désormais question de s'intéresser à la manière dont l'artiste manifeste cette transcendance à partir de l'œuvre. Contrairement au système linguistique composé de phonèmes, la structure mythique est plus élaborée et se compose de *mythèmes* représentant « les relations entre un sujet et un prédicat »<sup>168</sup>. Pour Roland Barthes, le mythe représente un système sémiologique où le premier terme, le signifiant, correspondant à la forme, puis le deuxième, le signifié, correspond au concept et enfin, le troisième terme, la signification, correspond à la corrélation de deux termes précédents résultants au mot; dans le cadre de la peinture, il s'agit de l'image. Prenons l'exemple de l'échelle de Jacob identifiée au préalable, il s'agit d'un mythe illustré à travers le

---

<sup>164</sup> Notion centrale de l'ouvrage de ELIADE, Mircea (2020). *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot.

<sup>165</sup> PIERRE, Jacques (1990). « L'herméneutique du langage et sa matrice », automne, *Religiologiques*, n° 2, p. 108, cité par MARCAURELLE, Roger (1992). « Sacré, non-dualisme et ravissement esthétique », automne, *Religiologiques*, n° 5, p. 207, [En ligne] Consulté le 7 juillet 2021.

<sup>166</sup> MARCAURELLE, Roger (1992). « Sacré, non-dualisme et ravissement esthétique », automne, *Religiologiques*, n° 5, p. 208, [En ligne] Consulté le 7 juillet 2021.

<sup>167</sup> *Loc. cit.*

<sup>168</sup> *Loc. cit.*

médium de la peinture et analysé à partir de notre corpus. Dans cet exemple, la description picturale établie ultérieurement en est la forme, le signifié est l'épisode biblique de l'échelle de Jacob et la signification est le mythe garoustien. En suivant la théorie de Barthes, le mythe garoustien correspond à la corrélation de ce qui englobe l'ensemble des deux premiers termes. Par conséquent, pour analyser la signification du mythe garoustien, il faut étudier séparément chaque mythe, puis les analyser de manière conjointe pour enfin en ressortir l'archétype du mythe global. Simultanément, une fois la signification dévoilée, l'auteur ou le visiteur devrait, selon Eliade, cheminer vers la manifestation du sacré. Dans ce cas, l'exposition peut-elle s'apparenter à un rite de passage ? Pour Gérard Bouchard, le rituel est étroitement lié au mythe, sans que le mythe ne soit pour autant besoin du rituel pour exister. Ainsi, si l'exposition est un rite de passage, elle obtient son sens du mythe auquel le rite est associé. Cependant, Bouchard spécifie que le rite, bien que tributaire du mythe, lui permet de concourir à son renforcement et son renouvellement<sup>169</sup>. Par conséquent, si l'on considère l'œuvre comme la matérialisation de la structure d'un mythe intime à l'artiste, nous pouvons supposer que les visiteurs, en parcourant le circuit, participent au rituel et permettent le renouvellement du mythe par la multiplicité des lectures qui le réactualise (en cf. à la méthodologie kabbaliste). Ainsi, le mythe en est renforcé. Ceci est d'actualité lorsqu'il s'agit d'un tiers. Cependant, qu'en est-il de la place de l'artiste dans ce circuit de mythification ? Pour Eliade, cette manifestation s'obtient grâce au rituel qui recompose l'acte de création. Ainsi, l'acte de création du peintre s'apparente-t-il à un rituel à part entière ? Au cours de notre étude, nous remarquons que la quasi-totalité des épisodes mythiques employée est de l'ordre des mythèmes appartenant à la même thématique (la genèse). Cette première analyse interroge davantage l'iconographique. Par exemple, le cylindre extérieur peint correspond à la scène de Cronos dévorant ses enfants qui réfère à la succession de pouvoir entre celui-ci et Ouranos. Selon le mythe, pour préserver son pouvoir, Ouranos emprisonne tous ses enfants dans les entrailles de la Terre maternelle Gaïa. Pour sa délivrance et la leur, Gaïa donna à Cronos, son plus jeune fils, une faucille en silex pour émasculer son père et prendre sa place. Cette histoire se répète avec Zeus, le plus jeune des fils de Cronos et Rhéa. Cet enchaînement de séquences met en évidence les thèmes du récit qui en sont les signifiants et pour en révéler la signification commune : le pouvoir patriarcal et l'héritage, qui en est la structure fondamentale. De cette logique, il est possible de lire la gestuelle de Jacob appartenant à cette même thématique. En effet, parlant du personnage biblique, l'anthropologue Henri-Jacques Stiker précise :

Le trait que je retiens d'abord est celui de « supplantateur », ou usurpateur, et de stratège rusé. On sait que Jacob n'est pas le premier sorti du ventre de sa mère Rébecca, bien que jumeau avec Ésaü, mais qu'il tenait le pied de celui-ci, cherchant déjà à être le premier, le fils aîné. Isaac, le père, préfère Ésaü considéré par lui comme tenant du droit d'aînesse. Jacob, préféré de sa mère, entre dans les stratagèmes imaginés par elle d'abord pour ravir

---

<sup>169</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 60.

ce droit d'aînesse en l'échangeant contre le fameux plat de lentilles et ensuite pour extirper du père la bénédiction irrévocable qui s'adresse à cet aîné, en se faisant cette fois passer pour son frère, Isaac étant devenu aveugle. Il devient ainsi l'héritier de la lignée d'Abraham et des promesses qui s'y attachent.<sup>170</sup>

Nous venons de démontrer que sa démarche, de manière schématique, se compose d'épisodes bibliques provenant de la Genèse comme signifiant et de son médium, la peinture, comme signifié, et ces deux entités forment la structure du mythe fondateur de l'œuvre, le mythe garoustien. Mais qu'en est-il de l'analyse textuelle? De quelle manière la hiérophanie s'exprime-t-elle à partir du mot? Comme nous l'avons vu précédemment, la méthodologie kabbaliste décompose le mot et la lettre qui correspondent, selon la théorie de Barthes, au signifié pour en extraire le signifiant, c'est-à-dire le poids géométrique. Enfin, la corrélation des deux permet d'en comprendre la signification soit l'accès à la lumière qui dans les principes kabbalistes correspond au Soi. Par conséquent, en combinant textes et images, l'artiste structure son mythe autour d'un métalangage qui lui est propre et à partir duquel il chemine vers son être intérieur. La fonction sacrée de l'œuvre se loge donc dans la structure métaphysique auquel le métalangage nous donne accès. L'acte de création du peintre n'est donc pas un rituel puisqu'il soutient la création du mythe. Il lui est indissociable. Par conséquent, la sacralité du mythe garoustien ne s'obtient pas à partir du rituel, mais à partir de ce que Bouchard nommera le « saut cognitif »<sup>171</sup> qui, sur le plan individuel, survient par la création d'un ensemble de significations fondamentales déterminant son identité et se construisent à partir de « convictions de conscience profonde, de nature religieuse ou autre », telle que la rectification de l'originité<sup>172</sup>. L'auteur souligne également qu'il faut y jumeler la recherche d'une forme de transcendance, non dualiste, pouvant prendre les allures d'une quête de soi. Selon lui, pour aboutir au sacré, il faut remplir encore deux critères que nous analyserons dans les prochains chapitres : l'héritage symbolique justifiant cette quête et de la dimension taboue du mythe provenant du refoulement de vérités existentielles. Enfin, pour compléter ce saut cognitif, il faut que le mythe soit soutenu par « une vision agressive d'un rapport Eux-Nous soutenu par le sentiment d'un péril ou un désir de vengeance. L'impact de cette vision est d'autant plus fort qu'elle se traduit ordinairement par des représentations manichéennes et des argumentations polarisantes »<sup>173</sup>. Cette vision est évidemment portée sur le christianisme formant une présentation manichéenne et dualiste entre le judaïsme et le christianisme.

---

<sup>170</sup> STIKER, Henri-Jacques (2010). « Le récit mythique du passage du Yabboq. La boiterie de Jacob », décembre, *Journal des anthropologues, Association française des anthropologues*, n° 122-123, p. 54, [En ligne] Consulté le 15 mars 2021.

<sup>171</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 86.

<sup>172</sup> *Gérard Garouste : En chemin*. Réalisé par Vivien Desouches. ARTE, 2018.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 88.

### 3.2.2 La fonction socioculturelle du mythe

En se concentrant davantage sur sa fonction socioculturelle, Lévi-Strauss remarquait que, si les composantes du mythe subissent des transformations, sa structure demeure constante : « Un mythe se rapporte toujours à des événements du passé. [...] Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur »<sup>174</sup>. Garouste nous explique ce concept :

« Je suis » ça n'existe pas en hébreu. On dit « je », « j'étais » ou « je serai ». D'un signe devant le mot, « j'étais » peut devenir « je serai » et inversement. Quand vous êtes du futur, vous êtes du passé. [...] Lorsque j'ai ressenti cette logique circulaire, j'ai moins souffert de tourner en rond, j'ai trouvé le cadre qui me manquait et j'ai compris pourquoi je vivais les choses avec le sentiment qu'elles se répétaient.<sup>175</sup>

La structure permanente est donc circulaire. Par circulaire, il faut entendre mouvant et adaptable. Par conséquent, la forme de *La Dive Bacbuc* n'est pas choisie par hasard. En effectuant un mouvement circulaire autour de l'œuvre afin de percevoir un bout de l'image, le visiteur participe à la structure permanente qu'incarne l'installation, comme le rite participe au renforcement du mythe. De même, ces oculi sont désormais la matérialisation de points de vue sur la Vérité. Garouste fait-il participer les visiteurs à l'enseignement kabbaliste ? Comme nous l'avons vu précédemment, il fait appel aux récits bibliques pour rétablir les origines juives dans les interprétations chrétiennes. Ainsi, le mouvement circulaire est un appel à la relecture et devient un moyen pour l'artiste d'inviter à questionner les sources bibliques de nos croyances justifiant de nos origines *ex nihilo*. Cependant, comme le souligne Bouchard, concernant le mythe :

On pourra se demander si le saut cognitif est un phénomène individuel ou collectif. La réponse la plus vraisemblable, c'est qu'il chevauche ces deux sphères. Comme toute représentation collective, il est un fait social en ce sens qu'il est induit par la vie en société et qu'il agit sur elle. Mais on n'imagine pas qu'il puisse se dispenser d'un travail en profondeur au sein des consciences individuelles. Ses coordonnées doivent donc être recherchées dans ces deux directions<sup>176</sup>.

D'après l'historienne de l'art Louise Vigneault, le mythe est associé à l'expression d'une mémoire collective :

Le mythe réinterprète en quelque sorte à la fois les aspirations profondes et les craintes que vivent les communautés. En vertu du processus d'opacification opéré par la pensée rationnelle, les composantes de l'échafaudage mythique se trouvent synthétisées et travesties sous des formes symboliques, grâce à des manœuvres de condensation, de

---

<sup>174</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris : Plon. p. 231.

<sup>175</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *L'intranquille: autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris : Iconoclaste, p. 79-80.

<sup>176</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 88.

transfert ou de substitution.<sup>177</sup>

Dans cette logique, l'auteur nous informe sur l'étendue sociale et réparatrice de la fonction du mythe en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue Lévi-Strauss et Northrop Frye :

Le mythe aurait par conséquent le pouvoir de dénouer les conflits que vit une communauté, moyennant certaines stratégies d'adaptation. Quelques années plus tard, le spécialiste de la littérature et de la culture canadienne Northrop Frye abondait dans le même sens en soutenant que le mythe révèle aux communautés la place qu'elles occupent dans le monde, ainsi que leurs dynamiques de développement dans l'Histoire : « [...] ce que nous propose le mythe n'est pas ce qui s'est produit dans le passé, mais ce que pour justifier le présent, l'on suppose s'être produit dans le passé. Un tel mythe a pour fonction sociale de rationaliser le *statu quo* [...]. ». L'auteur cernait ainsi la manière dont les communautés s'approprient certains modèles dont les actions incarnent les défis qu'elles se donnent.<sup>178</sup>

Ainsi le mythe devient un outil social à partir du moment où la structure discursive narrative aide l'individu ou le groupe à se développer. Né d'une famille française de confession chrétienne, Garouste est un enfant d'après-guerre. Son père ayant collaboré pendant la Seconde Guerre mondiale, la fortune familiale se construit sur la spoliation des biens juifs. Commentant son passé, il avoue : « Je suis le fils d'un salopard qui m'aimait. Mon père était un marchand de meubles qui récupéra les biens des Juifs déportés. Mot par mot, il m'a fallu démonter cette grande duperie que fut mon éducation ». <sup>179</sup>

Nous saisissons maintenant que *La Dive Bacbuc* est un modèle linguistique picturale répétitif basé sur deux rapports : celui de l'œuvre et du public et celui de l'œuvre avec l'artiste. Nous avons décidé de développer davantage la seconde dynamique en accord avec notre problématique, tout en soulevant malgré tout l'existence de la première. Garouste, en remontant à l'origine des textes chrétiens pour en rétablir l'origine juive, effectue en réalité un cheminement personnel qu'il entreprend à l'initiative d'une quête qui lui est plus intime, celle de son identité individuelle. Ainsi, passant par les textes de Rabelais, il se réapproprie ses structures discursives narratives en manipulant l'image afin de rétablir la Vérité des textes bibliques. Selon les principes talmudiques, la vérité relève d'un point de vue subjectif. Par conséquent, cette rectification est propre à l'artiste, son vécu, son histoire, en d'autres mots : son récit, son mythe. Le chapitre suivant présentera l'œuvre *Ellipse* ainsi que la manière dont l'application de cette structure symbolique soutient les étapes de mythification du mythe garoustien que nous approfondirons à partir de l'étude biographique.

---

<sup>177</sup> VIGNEAULT, Louise (2011). *Espace artistique et modèle pionnier: Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise, p. 41.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>179</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, quatrième de couverture.

# Chapitre 2 : Ellipse

## 1 Processus créatif

### 1.1 L'œuvre Ellipse

#### 1.1.1 Fondation et technique

Exposée à la Fondation Cartier en 2001 pour son inauguration, *Ellipse* est la seconde installation monumentale du peintre. D'une hauteur de 38 mètres, elle « s'inscrit dans la continuité d'une peinture qui depuis les années 1970 se nourrit de textes [fondateurs à connotations] religieuses, mythologiques ou littéraires »<sup>180</sup>. Si les toiles sont entièrement historiées, elles échappent au propos de la peinture de chevalet en étant hors cadre et architecturale. Libre de châssis, ces toiles se situent dans la lignée des indiennes qu'il débute en 1979. Ainsi, elles sont peintes des deux côtés avec de l'acrylique pour éviter la brillance et l'empatement de la technique à l'huile assimilée aux tableaux d'histoire. Jumelé à celle-ci, nous retrouvons du mobilier prenant la forme de trois chaises sculptées en fer forgé installées à égale distance l'une de l'autre situées face à son entrée.

La structure générale de l'installation s'apparente à une tente divisée en trois parties distinctes. Un hexagone pour la base, un rectangle pour le centre, et enfin, un trapèze pour le sommet ; cette division est accentuée par les scènes peintes sur l'extérieur ainsi que par les banderoles écrites divisant les trois formes architecturales. À sa base, des couleurs terreuses et rougeâtres sont dominantes, tandis qu'au sommet, la prédominance est au bleu et au blanc. Bien que l'ensemble des indiennes extérieures soient recouvertes de saynètes distinctes, l'usage des couleurs terreuses et célestes encourage le visiteur à faire une lecture verticale et globale des scènes, un mouvement d'élévation accentué par les activités terrestres à sa base et célestes à son sommet. À échelle humaine, il est possible d'en faire le tour, mais impossible d'en voir le dessus nettement. Par conséquent, cette partie n'est pas dévoilée. Pourquoi Garouste a-t-il pris la peine de peindre à un endroit inatteignable par l'œil du visiteur ? Cette installation se visite aussi par l'intérieur où diverses scènes zoomorphes et anthropomorphes peintes décorent ce qui peut s'assimiler à des murs.

---

<sup>180</sup> FONDATION CARTIER (2017). « Gérard Garouste, Ellipse », Fondation Cartier pour l'art contemporain, 23 octobre, [En ligne] Consulté le 4 mai 2021.



**Figure 8 et 9** : Gérard Garouste, Ellipse, 2001,  
Acrylique sur toile et fer forgé 735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie  
Daniel Templon Paris/Bruxelles.

### 1.1.2 Les scènes

Nous avons choisi de décrire les œuvres parallèlement au circuit standard expérimenté par le visiteur. Aussi, les scènes représentées étant très nombreuses, seules les plus pertinentes pour notre analyse seront décrites.

La vue extérieure Sud de l'installation contient six saynètes. Sur la partie inférieure, au niveau de sa base octogonale, est disposé un triptyque. À gauche un personnage difforme est vêtu de rose fuchsia sur fond rouge vif. Sa tête est recouverte d'un sac blanc troué au niveau des yeux, du nez et de la bouche. Il regarde le haut du bâton sur lequel une corde est nouée. Cette scène rappelle les exécutions à la corde. Puis, la scène centrale est dominée par la couleur orange et jaune ocre. Des couleurs chaudes s'entremêlent offrant une dynamique agitée à la scène. Trois personnages à l'apparence mi-humaine/mi-végétale sont situés dans une pièce fermée. Une porte se dresse face à deux personnages qui semblent vouloir fuir celui qui ouvre la porte. Enfin, la scène de droite s'ouvre sur l'extérieur. Un personnage composé de deux corps fusionnés au niveau des hanches se tient debout sous le ciel bleu et orageux. Sur la partie médiane, une continuité narrative avec la scène centrale de la partie inférieure est visible. Les deux personnages mi-humains/mi-végétaux sont repris ainsi que le mouvement de fuite. L'espace est cependant ouvert sur un paysage de dunes. Les coups de pinceau permettent de donner un effet agité à la scène. Enfin, le sommet se compose de racines flottantes entourées par un nuage et trois personnages à l'apparence humaine. À droite, une femme se dirige vers le pan Ouest au travers d'un nuage liant les deux vues, Sud et Ouest, ensemble.

Le premier chapitre a su déterminer que *La Dive Bacbuc* s'inscrit dans un processus souhaitant rétablir les sources juives dans les interprétations chrétiennes de la Bible. Ce cheminement est-il également emprunté dans cette œuvre ? Pour l'installation *Ellipse*, l'artiste s'est inspiré du chapitre 24 de l'*Exode*<sup>181</sup> avec le mythe des douze tribus d'Israël. Il juxtapose à ce mythe des épisodes de la *Genèse* liés aux personnages principaux du mythe des douze tribus. Ainsi, nous y retrouvons les dix fils que Jacob a eus de ses quatre femmes : Léa, Zilpa, Rachel et Bilha, ainsi que les deux fils de Joseph, Ephraïm et Manassé.

La vue extérieure Sud correspond ainsi au fils aîné de Jacob, Ruben, en raison des mandragores qui lui sont associées dans la *Genèse* dans le chapitre 30 versets 14 à 16<sup>182</sup>. Aussi, dans l'épisode central, il est possible d'identifier le territoire de Siméon puisqu'il se situe dans le désert de Judée, c'est-à-dire à l'intérieur de la tribu de Juda (cf. Annexe Figure 10).

---

<sup>181</sup> SEGOND, Louis (2015). *La Bible - Louis Segond 1910*. France : Vivre Ensemble, p. 204-205, [Ebook] Consulté 30 janvier 2021.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 85.

La vue extérieure Ouest contient une entrée s'ouvrant sur un corridor par lequel le visiteur est invité à pénétrer. Disposée à la suite de la vue Sud, elle se compose, sur la partie inférieure, des deux mêmes personnages des extrémités Sud. La partie médiane se compose au premier plan d'un homme ramassant des végétaux sous la pluie. Puis, en arrière-plan, trois personnages mi-humains/mi-végétaux sont pendus. Un rappel de la scène précédente est donc mis en avant par l'usage des caractéristiques physiques. Garouste semble nous guider vers une lecture, non pas segmentée, mais continue de l'ensemble des scènes de l'œuvre. Pourtant, il s'agit ici de l'épisode 48, versets 13 à 17 et 20, de la *Genèse*<sup>183</sup> dans lequel Jacob bénit les fils de Joseph, Ephraïm et Ménasheh qui se virent accorder plus tard le territoire Est. À droite, le loup correspond au symbole de Benjamin, le treizième et dernier fils de Jacob (*Genèse*, chapitre 49 versets 27<sup>184</sup>). La vue extérieure Est est l'unique composition extérieure à dominance de noir et blanc. Le lion représente ici Juda dans l'épisode 38 de la *Genèse*, versets 14 à 19<sup>185</sup>, où il vit et prit sa belle-fille Tamar pour une prostituée, ne l'ayant pas reconnue en raison de son voile sur le visage. La scène suivante montre un navire référant aux territoires de Zabulon proches de la mer du côté de Sidon (*Genèse*, chapitre 49 versets 13<sup>186</sup>). Enfin, dans l'ensemble des scènes, la figure de l'âne est récurrente. Il s'agit du symbole d'Issacar, le neuvième fils de Jacob (*Genèse*, chapitre 49, versets 14<sup>187</sup>). Enfin, la vue extérieure Nord est dominée par des figures zoomorphes et que Muong-Hane identifie comme une « référence au territoire prospère d'Asher, associé à Dan, par le serpent, et à Nephtali avec les biches »<sup>188</sup>.

Bien que chaque vue illustre des scènes singulières de la *Genèse*, il est possible de rendre compte d'une lecture globale du mythe des douze tribus de l'*Exode*. Selon les recherches de Muong-Hane<sup>189</sup>, les registres inférieurs et médians sont consacrés à la représentation des douze fils de Jacob dans les campements attribués par Moïse selon les quatre points cardinaux. L'emplacement est donc un élément essentiel au mythe. De quelle manière l'artiste l'insère-t-il dans son œuvre ? En référence au schéma des douze tribus reproduites dans notre Annexe (cf. Figure 11), nous remarquons qu'au centre loge l'Arche soit Le Trône de Dieu sur la terre. Dans l'Ancien Testament, ce lieu est « la tente d'assignation »<sup>190</sup>. Moïse (hébreu *Moshé* = מֹשֶׁה = *mem, shin, hé*)<sup>191</sup> est, selon la tradition, le premier prophète du judaïsme<sup>192</sup>. Dans le Livre de l'*Exode*, chapitre 24<sup>193</sup>, il reçoit la Table de la Loi gravée par Dieu soit le Décalogue contenant les Dix Commandements, noyau de la Torah. La Table de la Loi représente alors la sagesse du

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>188</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 67.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>190</sup> « tente d'assignation » terme première fois employée dans l'Ancien Testament au chapitre 27 versets 21 de l'*Exode*, cité par SEGOND, Louis (2015). *op. cit.*, p. 211, [Ebook] Consulté 30 janvier 2021.

<sup>191</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *Les mystères de la kabbale*, Paris : Assouline, p. 111.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>193</sup> SEGOND, Louis (2015). *op. cit.*, p.211. [Ebook] Consulté 30 janvier 2021.

divin rendue accessible à l'humain. Après avoir grimpé le mont Sinaï et récupéré la Table de Loi, Dieu commande à Moïse de lui construire une Demeure qui lui permettra d'habiter au milieu de son peuple<sup>194</sup>. C'est ainsi qu'il construit la tente d'assignation que l'on peut voir au centre de notre schéma (cf. Figure 11). D'après le livre de l'*Exode*, chapitre 33 versets 7 à 11<sup>195</sup> :

Moïse prit la tente et la dressa hors du camp, à quelque distance ; il l'appela tente d'assignation ; et tous ceux qui consultaient l'Éternel allaient vers la tente d'assignation, qui était hors du camp. Lorsque Moïse se rendait à la tente, tout le peuple se levait ; chacun se tenait à l'entrée de sa tente, et suivait des yeux Moïse, jusqu'à ce qu'il fût entré dans la tente. Et lorsque Moïse était entré dans la tente, la colonne de nuée descendait et s'arrêtait à l'entrée de la tente, et l'Éternel parlait avec Moïse. Tout le peuple voyait la colonne de nuée qui s'arrêtait à l'entrée de la tente, tout le peuple se levait et se prosternait à l'entrée de sa tente. L'Éternel parlait avec Moïse face à face, comme un homme parle à son ami. Puis Moïse retournait au camp ; mais son jeune serviteur, Josué, fils de Nun, ne sortait pas du milieu de la tente.

Parallèlement au schéma précédent, nous remarquons que la tente d'assignation est placée au centre du campement dont l'entrée se situe à l'Ouest. Partants du postulat que l'œuvre se constitue autour du mythe des douze tribus et que les protagonistes de chaque tribu sont référencés sur les vues extérieures d'*Ellipse*, que retrouvons-nous au centre de l'œuvre ? Nous remarquons que, comme la tente d'assignation, l'entrée de l'installation n'est pas placée logiquement en direction de l'entrée de l'exposition, mais axée à l'Ouest tout comme la Demeure de Dieu. Par conséquent, l'œuvre s'apparente-t-elle à la tente d'assignation ?

À travers *La Dive Bacbuc* nous avons soulevé un système de communication s'appuyant sur une structure discursive de détournement porteuse d'un message de rectification symbolique et historique de l'iconographie chrétienne. En est-il de même pour *Ellipse* ? De quelle manière l'artiste détourne-t-il l'héritage symbolique chrétien dans cette installation ? Pour en faire l'analyse, nous sélectionnerons certains symboles que nous approfondirons afin de relever leur participation à la structure discursive.

## 1.2 L'importance de la mise en scène

### 1.2.1 L'emprunt à la Franc-maçonnerie : Le Temple

En 1998, Garouste élabore une série de cent cinquante gouaches sur la thématique de Don Quichotte. Dans les textes, Cervantès utilise le personnage Don Quichotte pour dénoncer le ridicule des idéaux chevaleresques confrontés aux réalités d'une Espagne décadente. De cette série, nous retiendrons notamment *L'Autre monde*, *L'Auberge* et *Il établira*, trois tableaux regroupés dans l'analyse iconographique de Muong-Hane<sup>196</sup> et nous renseignant sur la notion de temple. Dans *L'Autre monde*, nous pouvons voir un homme allongé, dans ce qui semble être un lieu souterrain. L'artiste choisit de le

<sup>194</sup> *Exode*, Chapitre 25, versets 8, cité par SEGOND, Louis (2015). *op. cit.*, p. 206, [Ebook] Consulté 30 janvier 2021.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 226, [Ebook] Consulté 30 janvier 2021.

<sup>196</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 74-77.

montrer par une coupe stratosphérique. Nous pouvons observer trois arcades, ainsi que quatre colonnes, une entrée et sur l'ensemble du mur, un texte écrit en hébreu. Cette scène représente, dans le roman de Cervantès, l'épisode où Don Quichotte dort dans une sorte de temple-caverne au cœur de la terre, hors du temps et de l'espace, comme pour se préparer à une initiation. Celle-ci s'apparente à un rite franc-maçonnique où, comme l'explique Christian Jacq, « le néophyte doit passer la nuit sous une tente pour méditer sur lui-même et se préparer à l'initiation ; les francs-maçons firent de cette tente "le cabinet de réflexion" où le postulant retourne dans le sein de la Terre Mère d'où il renaîtra »<sup>197</sup>. Ici, un parallèle est à établir avec la tente d'assignation de l'*Exode*, également nommée la tente du rendez-vous par les maçons puisque symboliquement elle désigne « un rendez-vous avec Dieu ». Nous préférons donc ce terme pour la suite de notre développement. Par conséquent, en faisant des glissements iconographiques et de sens, il implante en discrétion un vocabulaire symbolique maçon, proche de la philosophie juive, au sein de référence chrétienne à partir d'un système de détournement<sup>198</sup>. Nous reconnaissons ici un modèle structurel employé par l'artiste dans *La Dive Bacbuc* et que nous pouvons désormais attester comme systématique au sein de sa démarche : la juxtaposition des textes littéraires fondateurs derrière lesquels sont dissimulés des épisodes bibliques, eux-mêmes détournés pour en rétablir la véracité. Gérard Bouchard soutient que les mythes sociaux structurent symboliquement l'imaginaire collectif qu'il définit par « [l'] ensemble des symboles qu'une société produit et grâce auxquels ses membres donnent sens à leur existence »<sup>199</sup>. Partant de ce postulat, nous pouvons émettre l'hypothèse que Garouste, en manipulant la structure de base des mythes sociaux pour servir sa cause, recrée un imaginaire, non plus seulement collectif, mais individuel, qu'il adresse au collectif et dans lequel la fonction symbolique révèle le sens qu'il donne à son existence. Le symbole n'est donc plus un produit social, mais individuel. Partant de cette prémisse, nous analyserons quelques symboles réinvestis par l'artiste afin de relever le message inhérent au système de communication. Puis, d'après une étude comparative avec *La Dive Bacbuc*, nous déterminerons si le message est répétitif ou unique à chaque installation.

### ***La notion de temple***

Garouste est familier de la franc-maçonnerie comme l'atteste sa participation à la revue de la Grande Loge de France<sup>200</sup> sur la thématique de la Franc-maçonnerie et du judaïsme. Il n'est donc pas surprenant que certains éléments se retrouvent dans cette installation et notamment l'idée du temple, un

---

<sup>197</sup> JACQ, Christian (1998). *La franc-maçonnerie: histoire et initiation*, Paris : Robert Laffont, p. 53, cité par MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 74.

<sup>198</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 100.

<sup>199</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 21, cité par SMITH, Augustin (2016). « Gérard Bouchard, Raison et déraison du mythe, au coeur des imaginaires collectifs, Montréal, Boréal, 2014. », *Recherches sociographiques*, n° 57, p. 226, [En ligne] Consulté le 29 octobre 2019.

<sup>200</sup> ROSA, Robert de, et Frédéric-Pierre Isoz (2017), « FRANC-MAÇONNERIE ET JUDAÏSME », Revue de la Grande Loge de France, décembre, *Points de vue initiatiques*, n° 186.

élément central dans leurs rituels. D'après Christian Jacq, tout bâtiment peut représenter un temple. Mais qu'entend-t-il par temple ? Parlons-nous réellement de bâtiment ? Pour la franc-maçonnerie, la construction du temple est en réalité le cheminement vers sa propre lumière (Dieu). Parallèlement à l'épisode biblique où Dieu demande à Moïse de lui construire sa demeure, la tente du rendez-vous est la matérialisation narrative de notre temple intérieur<sup>201</sup>, puisqu'à l'intérieur de nous loge Dieu, c'est-à-dire, notre propre lumière. D'après Oswald Wirth, il existe un lien entre le fait de construire et de vivre : « Apprendre à construire correspond à l'initiation au grand art de la Vie »<sup>202</sup>, parce qu'à travers le temple, « l'être humain apprivoise la matière, se réconcilie avec l'incarnation terrestre, donc avec son Créateur »<sup>203</sup>. En d'autres termes, en intégrant le divin (la lumière) à sa vie courante, il ne restreint plus son existence à l'errance, mais en comprend le sens et la quête. Ainsi, la tente du néophyte incarne la définition du temple de Wirth tout comme la tente du rendez-vous de Moïse.

### ***Quelques éléments du Temple maçonnique***

Un second élément s'assimile au temple pour les francs-maçons : la Taverne. Gérard Garouste reprendra ce motif dans ses œuvres *Auberge* et *Il établira* auxquelles il ajoute d'autres éléments appartenant à la notion de temple dans le vocabulaire maçonnique<sup>204</sup> tel que la présence des deux colonnes, du soleil et de la lune ainsi que le damier. Parallèlement à *La Dive Bacbuc*, le texte est important : sur l'une des colonnes est écrit *Beith* (hébreu ancien = בית)<sup>205</sup> signifiant « la maison ». Par cette simple référence sémantique, Garouste nous guide vers le signifié de l'œuvre soit l'épisode biblique dont il s'inspire. Il s'agit ici du passage de la Bible où Salomon ordonna de bâtir une maison pour le nom de l'Éternel, c'est-à-dire, le premier temple de Jérusalem. Dans les rites maçonniques, les bâtisseurs sont les humains et selon l'interprétation maçonnique du mythe de Salomon, « l'humain n'est pas "fini", il est à construire »<sup>206</sup>. Par conséquent, c'est en bâtissant le temple qu'il se bâtit. Selon Barthes, la corrélation du signifiant et du signifié permet l'accès à la signification. D'après une analyse succincte d'*Auberge et L'Autre monde*, Muong-Hane conclut que la corrélation de ces références au temple (signifiés et signifiants) a pour signification qu'il bâtira bientôt le sien<sup>207</sup>. Dans le mythe de l'éternel retour, Mircea Eliade met en évidence que chaque mythe existant reprend l'archétype cosmogonique, et comme le souligne Sophie Bertrand, il s'agit de voir la mythologie comme « une gamme d'infinies variations pour se souvenir des façons anciennes de vivre la plénitude sacrée du temps originel et de s'y relier au

<sup>201</sup> SAUNIER, Éric (2002). *Encyclopédie de la franc-maçonnerie*, Paris : Librairie générale française, p. 671-672.

<sup>202</sup> WIRTH, Oswald (2019). *Le tarot des imagiers du Moyen âge*, Quimper : les Éditions Aquilonia, p. 68, cité par MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 73.

<sup>203</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 73.

<sup>204</sup> JACQ, Christian (1998). *op. cit.*, p. 243.

<sup>205</sup> OUAKNIN, Marc-Alain. (2008). *Les mystères de l'alphabet: l'origine de l'écriture*, Paris : Assouline, p. 128.

<sup>206</sup> JACQ, Christian (1998). *op. cit.*, p.244, et dans SAUNIER, Éric (2002). *op. cit.*, p.671-672.

<sup>207</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 77.

présent. »<sup>208</sup> Ainsi, en se remémorant l'emprunt systématique de Garouste à la *Genèse* ainsi que sa traduction hébraïque (à la source de l'origine ou récit du commencement), et en analysant chronologiquement ses tableaux, il est possible de rendre compte d'une suite logique allant vers ce retour à l'archétype fondateur : l'épisode du mythe des douze tribus précède celui de Salomon. Par conséquent, il est possible de supposer que, par sa démarche picturale, il entreprend de retourner à la source de l'origine en investissant les mythes associés au premier des prophètes, Moïse. *Ellipse* serait-elle donc une suite aux tableaux ou la réalisation de ce temple intérieur prôné par l'auteur Muong-Hane ?

### **1.2.2 L'orientation de l'installation**

La scénographie est fondamentale dans cette œuvre, puisqu'elle nous guide vers son signifié soit l'épisode biblique qui lui-même comporte la signification soit le message à transmettre. Pour Mircea Eliade, la structure des mythes relève de celle du cosmos puisqu'elle a pour fonction de faire revenir l'humain à un temps primordial<sup>209</sup>, un temps originel. À ce sujet, Sophie Bertrand mentionne que pour Eliade, « la façon de l'homme de se référer au sacré est de reproduire, de représenter sa manifestation originelle, autant dans le temps que dans l'espace »<sup>210</sup>. Conformément au mythe, les fils de Jacob sont placés sur l'œuvre en cohérence avec les points cardinaux des tribus d'Israël (cf. Annexe fig. 11). Toutes ces scènes sont peintes dans un vocabulaire pictural riche aux couleurs flamboyantes et vives. *A contrario*, les scènes intérieures sont de tonalités froides et les scènes représentées sont épurées ; elles développent un bestiaire en concordance avec la symbolique extérieure. À chaque point cardinal est associé un symbole liant l'intérieur avec l'extérieur : le taureau, le loup et le re'em à l'Ouest, le lion et l'âne à l'Est, le serpent et la biche au Nord, et enfin, la mandragore au Sud. Ce contraste saisissant des couleurs entre l'extérieur et l'intérieur ainsi que le vacillement des figures fantastiques et déformées nous remémorent sa carrière au Palace. Initialement, la peinture décorative qu'il confectionnait pour le théâtre sur des panneaux servait à créer l'illusion et amplifier la sensation de changement de lieu dans les différentes scènes jouées. Serait-ce l'effet que l'artiste souhaite produire ? Ici, le contraste coloré permet-il de marquer une narration différente ? Pourquoi l'artiste n'a-t-il pas créé une continuité esthétique ?

### **Le mythe de l'Arche de l'Alliance**

L'extérieur, par la vivacité de ses couleurs, semble s'apparenter à une ruse consistant à capter le regard du visiteur pour l'amener finalement à s'interroger sur l'intérieur. Au centre, une structure métallique est visible sous la forme d'une double ellipse. Une ellipse est, selon le CNRTL, une forme

---

<sup>208</sup> BERTRAND, Sophie (2016). « La question de la fertilité de l'interprétation des mythes et sa pertinence en psychologie », *Recherches qualitatives*, Les visages de l'interprétation en recherche qualitative, n° 35, p. 84.

<sup>209</sup> MIRCEA, Eliade. 2009. *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*. Paris : Gallimard, p. 33.

<sup>210</sup> BERTRAND, Sophie. 2016. *op. cit.*, p. 82.

géométrique correspondant à une courbe plane dont la somme des distances entre deux points fixes est toujours égale<sup>211</sup>. Emboîtées l'une dans l'autre, elles semblent créer une sphère dont l'ensemble des points sont égaux à la distance du centre. Situé à l'intérieur et au centre de l'œuvre, cet élément métallique renferme en son cœur le point central. Serait-ce une allusion à La Table de la Loi et l'Arche la contenant ? Lorsque Moïse descend de la montagne et voit le peuple juif en adoration devant une idole, il casse la Table de la Loi et donc l'Alliance. Il remonte alors pour réitérer l'Alliance, mais cette fois-ci au lieu de lui redonner, Dieu lui dicte mot après mot le contenu qu'il écrit de sa main. D'après Thierry Alcolombre<sup>212</sup>, l'importance de cette relation entre Moïse et Dieu lors de sa deuxième montée au mont Sinaï est fondamentale puisque toute la « prophétie hébraïque » réside en cet instant. Il s'agirait du premier peuple s'investissant délibérément à se comporter selon une éthique qui s'accorde à « la Loi Divine », et dont les motivations ne sont pas nourries par la crainte des représailles ou à l'inverse, collecter une faveur, mais par l'unique raison de s'accomplir personnellement. *Ellipse* serait-elle symboliquement l'Alliance de Garouste avec Dieu pour cheminer vers un accomplissement personnel ?

Selon Marie Gondouin, l'installation s'apparente à « une tente qui prendrait le rôle d'un observatoire astrologique »<sup>213</sup>; ce n'est pourtant pas un lieu pour observer les étoiles du point de vue du spectateur, mais plutôt les mythes. Ici la notion « d'observation » est cruciale et rappelle le jeu d'optique de *La Dive Bacbuc*. Cette référence n'est pas anodine, puisque la connaissance de l'astrologie permet à ceux qui savent lire les astres, tels que les marins, les chasseurs et les nomades de s'orienter et de trouver le bon chemin. Comme nous avons pu le remarquer à la lecture du premier chapitre, il est difficile de déchiffrer les peintures de l'artiste sans être initié. Ainsi, Garouste à travers son œuvre nous oriente-t-il vers la découverte d'un nouveau récit, tout comme pour *La Dive Bacbuc* ? Ou l'œuvre serait-elle un guide que le visiteur est invité à utiliser pour s'accomplir ?

### ***Le mythe d'Abraham***

L'origine de la source du mythe des douze tribus remonte à la promesse de Dieu à Abraham d'une descendance nombreuse<sup>214</sup>. Dans le chapitre 15, verset 5 de la *Genèse*, Dieu en le faisant sortir de sa tente lui dit : « Et après l'avoir conduit dehors, il dit : Regarde vers le ciel, et compte les étoiles, si tu peux les compter. Et il lui dit : Telle sera ta postérité »<sup>215</sup>. Le rabbin Ouaknine<sup>216</sup> nous informe qu'une des explications talmudiques données à cet épisode est liée à l'astrologie, comme nous l'indiquait Marie

---

<sup>211</sup> CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, (2021) « Ellipse », Mars 2021, [En ligne] Consulté le 5 mars 2020.

<sup>212</sup> ALCOLOUMBRE, Thierry (2014). « Le retour d'exil d'après la prophétie hébraïque », février, *Pardes*, n° 56, p. 157-158.

<sup>213</sup> GONDOUIN, Marie (2002). *Gérard Garouste et la question du sujet*, Mémoire, Paris : Sorbonne Paris IV, p. 64.

<sup>214</sup> DURAN, Jacob (1988). *Les Mystères de la tradition juive: d'Abraham à la fondation d'Israël*, Paris : De Vecchi.

<sup>215</sup> SEGOND, Louis. 2015. *La Bible - Louis Segond 1910*. France : Vivre Ensemble. p. 45. [Ebook] Consulté le 30 janvier 2021.

<sup>216</sup> LYON, Hortense, et Marc-Alain Ouaknin (2018). *Gérard Garouste: zeugma*. Paris : Galerie Templon. p. 3.

Gondouin<sup>217</sup>. Par l'acte de sortir de sa tente, Abram se voit attribuer une autre destinée, d'où son changement de nom. Il n'a plus à subir le sort d'Abram, mais à accomplir le destin d'Abraham. En sortant de ce qui est écrit et statique, il entre dans une autre réalité où il existe une infinité de possibilités. C'est pourquoi Dieu lui attribue un autre nom à lui et sa femme Saraï qui devient Sarah. Ainsi, la forme de l'installation est également un repère pour l'observateur à retrouver cet épisode crucial où, avant de construire les douze tribus, Abram perd tout espoir quant à la promesse divine d'une descendance nombreuse pour finalement résulter à l'accomplissement tant attendu. De quelle manière cette remontée à la source des 12 tribus fait-elle écho au cheminement personnel de l'artiste ? Entre 1980 et 1990, après son internement psychiatrique, Garouste vit une dépression qui durera dix années. Dans ce passage de la Bible, il est enseigné que l'adversité n'est pas une finalité et se termine par un accomplissement grâce à la persévérance en la foi. La dépression de l'artiste, à la suite de ses crises de démences, l'empêche de peindre pendant une longue durée. Pour lui, ce fut une période de peur, de doute. Le sentiment d'être perdu avant de trouver un équilibre, grâce à sa femme, Élisabeth Garouste, qui repère les signes précurseurs de ses crises avant leur achalandage, et fait appel aux progrès de la médecine pour l'amélioration de son traitement. Gérard Garouste commente ce frein artistique, que ces années d'incertitudes et de peur face à la maladie ont été :

Cela m'agace toujours un peu qu'on lie la folie à l'art. Moi, ma maladie m'a empêché de créer autant que j'aurais voulue. Et ce que j'ai peint pendant mes périodes de délire, je l'ai souvent détruit après, car je n'en étais pas satisfait. Heureusement, avec les nouveaux traitements, la psychiatrie, j'ai pu avoir de longs intervalles stables pour travailler. Je suis sûr que si Van Gogh avait eu cette chance, son œuvre serait encore plus riche...<sup>218</sup>

Ainsi, l'épisode mythique fait écho au vécu de l'artiste qui, comme Abram, subit un sort qu'il cherche à surmonter. Dès lors, nous pouvons postuler que l'intérieur de l'œuvre est une métaphore de son cheminement transformatif parallèlement à Abram dont le visiteur témoigne, consciemment ou non, lorsqu'il navigue à travers les différents décors. Par conséquent, il ne met pas en scène un accomplissement, mais les étapes vers celui-ci. Mircea Eliade, pratiquant chrétien, analyse le mythe et sa fonction à partir du religieux. Comme nous l'avons démontré, Garouste ressent une aversion pour la religion chrétienne, mais apprend à gérer ce sentiment à partir de la religion juive. Ainsi, tout comme Eliade, son approche des mythes s'installe à partir de la religion. Par conséquent, il devient possible d'établir un parallèle entre la théorie d'Eliade et la pratique de Garouste. Comme le souligne Sophie Bertrand, pour Eliade, le mythe permet de rendre compte du rapport de l'humain au divin en faisant surgir dans la conscience le chemin vers la transcendance permettant à l'humain de relier la plénitude passée à

---

<sup>217</sup> GONDOUIN, Marie (2002). *op. cit.*, p. 64.

<sup>218</sup> BUI, Doan (2013). « Garouste : délires et dépressions du peintre "fou" », *L'Obs*, 8 février 2013, [En ligne], Consulté le 27 février 2021.

son présent puisqu'elle évoque la dimension sacrée de l'existence<sup>219</sup>. Mise en avant dans *La Dive Bacbuc*, puis dans *Ellipse*, la fonction du mythe consistant à la remise en question des sources textuelles pour en retrouver « l'originéité » est-elle le moyen pour l'artiste de retrouver sa plénitude originelle ? À cet égard, Sophie Bertrand mentionne que « La fonction symbolique du mythe prend sa source dans les symboles qui le constituent ainsi que dans le récit qui les organise de façon unique et les fait déjà parler, fort de sa fonction de découverte et d'ouverture »<sup>220</sup>. Dans notre premier chapitre, la hiérophanie dans l'œuvre a été introduite à partir de la lettre. Tandis que pour *Ellipse*, et comparativement aux théories de Bouchard, l'atteinte de la sacralité du mythe passe par l'héritage symbolique justifiant cette quête, mais également par la dimension taboue du mythe provenant du refoulement de vérités existentielles. À ce sujet, Garouste mentionne que son père le remplaçait le temps de ses séjours hospitaliers au Palace pour cacher à ses collègues de travail sa condition mentale car selon lui, « [c]'était honteux [pour son père]. Un fou. Difficile à assumer, surtout dans ma famille, alors que pour mon père, les apparences, c'était tout. »<sup>221</sup>. Cet évènement contient dès lors cette dimension taboue décrite par Bouchard, mais de quelle manière est-elle représentée dans l'œuvre du peintre ? Nous remarquons que, bien qu'une lecture individuelle de chaque vue extérieure soit évidente par l'identification des différents épisodes bibliques, les mêmes figures sont reprises en investissant différents rôles, comme on peut le voir notamment avec le personnage fusionné aux hanches. En regardant de plus près les traits du personnage, il est possible d'identifier ceux du peintre. Parallèlement à la Torah de laquelle il s'inspire, ses œuvres regroupent plusieurs niveaux de lecture dont le point commun est le peintre. Ainsi, l'extérieur de l'installation est coloré et animé, un peu comme le jeu d'apparence que son père avait mis en place alors que l'intérieur était sombre et terne parallèlement à son mal être. En construisant *Ellipse*, Garouste nous ouvre les portes sur son vécu, son histoire. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre 1, la structure mythique est née, selon Lévi-Strauss, de la nécessité de comprendre la source d'évènements énigmatiques pour l'humain et d'apaiser ses peurs par le regain de contrôle sur le narratif. Ainsi, il est désormais clair que la démarche de l'artiste, correspondant aux étapes de sacralisation et aux techniques de persuasion du mythe décrites par Bouchard, s'insère non pas dans un processus de pastiche ou d'interprétation, mais plutôt dans un processus de mythification.

---

<sup>219</sup> BERTRAND, Sophie (2016). *op. cit.*, p. 84.

<sup>220</sup> BERTRAND, Sophie (2016). « La question de la fertilité de l'interprétation des mythes et sa pertinence en psychologie », *Recherches qualitatives*, les visages de l'interprétation en recherche qualitative, n°35, p. 84-85, [En ligne] Consulté le 25 juin 2021.

<sup>221</sup> BUI, Doan (2013). « Garouste : délires et dépressions du peintre "fou" », *L'Obs*, 8 février 2013, [En ligne] Consulté le 27 février 2021.

## 2 Le mythe Garoustien

### 2.1 La création d'un mythe individuel

#### 2.1.1 Le mythe et ses caractéristiques

##### *La structure d'un mythe selon Mircea Eliade et Gérard Bouchard*

Mircea Eliade<sup>222</sup>, en analysant plusieurs sociétés basant leurs croyances sur des mythes dits « primitifs », démontre qu'ils répondent tous à une même architecture. Il reste néanmoins à analyser les sociétés d'aujourd'hui et de voir comment l'humain influence cette pensée mythique traditionnelle dans son quotidien<sup>223</sup>, un enjeu auquel Gérard Bouchard tente de répondre en développant « un modèle original d'analyse des mythes sociaux »<sup>224</sup>. Ce concept est basé sur deux postulats : le premier étant que les mythes sont présents, non seulement dans les communautés pré-modernes, mais aussi dans l'ensemble des sociétés contemporaines, contrairement aux idées reçues. Le second est que les mythes sont des rouages sociaux universels ancrés dans la psyché et qui, dans la sphère sacrée, véhiculent le sens et les valeurs de la société qui les portent et les transmettent<sup>225</sup>. Les mythes fondent alors la base des imaginaires collectifs à travers la création de symboles porteurs de sens social<sup>226</sup>. D'après Bouchard, le problème des analyses antérieures sur le mythe est que le contexte social n'est pas inclus. Or, selon lui, l'émergence des mythes est nécessairement une création de la vie collective<sup>227</sup> puisqu'ils sont dépendants des individus sociaux qui en déterminent la création et la pérennité dans le temps. Ainsi, bien que les sociétés contemporaines soient construites sur un « empire de la raison »<sup>228</sup>, les mythes en demeurent selon lui l'un des piliers fondamentaux. Comme nous le précise Frédéric Boily, le mythe est « un rouage médiateur »<sup>229</sup>, c'est-à-dire qu'il a « une fonction médiatrice permettant à la pensée de prendre forme [...], et de se réconcilier avec le réel, ce qu'elle ne peut faire avec les seules forces de la raison »<sup>230</sup>. Également, le mythe appartient à la pensée organique à partir de laquelle des « mythes projecteurs »<sup>231</sup> émergent, des mythes ayant un pouvoir d'action sur la vie sociale. L'auteur parle alors de « mythes sociaux »<sup>232</sup> qu'il définit à travers les actes discursifs, le produit de ces actes et l'infrastructure symbolique dans lesquels nous retrouvons trois caractéristiques qu'ils leur sont indissociables :

---

<sup>222</sup> ELIADE, Mircea (1988). *Aspects du mythe*, Folios essais, Idées, Paris : Gallimard.

<sup>223</sup> BOUCHARD, Gérard. (2014). *Raison et déraison du mythe*, Montréal : Éditions Du Boréal, p. 10-11.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>225</sup> BOUCHARD, Gérard. (2014). *op.cit.*, p. 41.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 24, cité par BOILY, Frédéric (2005). « Gérard Bouchard. Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée », automne, *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, n° 6, p. 127, [En ligne] Consulté le 21 juillet 2019.

<sup>230</sup> BOILY, Frédéric (2005). *op. cit.*, p. 127, [En ligne] Consulté le 21 juillet 2019.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 88, cité par BOILY, Frédéric (2005). *op. cit.*, p. 129, [En ligne], Consulté le 21 juillet 2019.

<sup>232</sup> BOUCHARD, Gérard. (2014). *op. cit.*, p. 40.

l'adaptabilité, l'intemporalité et l'universalité. Par conséquent, il met en avant non plus la fonction sacrée du mythe, mais sa fonction sociale<sup>233</sup>. La dépendance du mythe aux individus démontre qu'il n'est pas donné, mais fabriqué, tout comme l'humain n'est pas fini en référence à l'épisode de Salomon et la symbolique de la demeure de Dieu construite par Moïse. Ainsi, les mythes sociaux sont, selon Bouchard, « le produit d'un processus de mythification »<sup>234</sup> résultant à la création d'un « message puissant »<sup>235</sup>. Par conséquent, de quelle manière la démarche de Garouste s'apparente-t-elle à un processus de mythification ?

### ***Le mythe individuel et ses caractéristiques : Magali Nachtergaele***

Nos recherches nous dirigent désormais vers ce que Magali Nachtergaele nomme « le mythe individuel » qu'elle définit ainsi :

La notion de mythe individuel, ou personnel, peut être considérée de multiples points de vue : psychanalytique, esthétique, culturel, anthropologique, médiatique, voire ésotérique. L'émergence de la notion dans les années 1960 dans plusieurs domaines disciplinaires témoigne d'un processus d'individualisation du mythe. Dans le même temps, on le perçoit comme un élément central au sein de la représentation imaginaire des singularités et des identités.<sup>236</sup>

Il s'agit ainsi d'un mythe incarnant les enjeux identitaires et singuliers d'un individu. Partant de cette définition, Garouste semble concevoir une mythologie individuelle en s'appuyant sur les récits de mythes correspondant à ses enjeux, tels que les écrits de Cervantès ou de Rabelais associés à la *Genèse* qui lui permettent de questionner l'origine des sources textuelles. C'est la raison pour laquelle nous retrouvons dans les scènes intérieures plusieurs des personnages peints empruntant les traits du visage de l'artiste ou de ses proches. En effet, Garouste, en habitant l'œuvre, investit le mythe de son histoire, voir même crée son propre mythe : le mythe garoustien.

Pour Bouchard, le processus de mythification s'effectue sur 8 étapes. La première étant la construction du sujet à partir duquel la redéfinition symbolique s'établit. En investissant de son récit intime les récits mythologiques, Garouste en redéfinit le sujet et, à partir de cette construction, souligne que l'acteur social sélectionne son public cible, ici les visiteurs érudits. En seconde étape, il faut déterminer l'ancrage qui est implanté par l'évènement positif ou négatif donnant le ou les sens au mythe fondateur. L'ancrage est porteur d'une mémoire individuelle, mais également collective, comme exemple Gérard Bouchard

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 19. D'après l'une des thèses principales de : Blumenberg, Hans (1985). *La raison du mythe*, Paris : Gallimard.

<sup>234</sup> BOUCHARD, Gérard. (2014). *op. cit.*, p. 73.

<sup>235</sup> MOCK, Steven J (2012). *Symbols of Defeat in the Construction of National Identity*, New York : Cambridge University Press, p. 97, cité par BOUCHARD, Gérard. (2014). *op. cit.*, p. 73.

<sup>236</sup> NACHTERGAEL, Magali (2012). « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », avril, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Paris Sorbonne : Presses universitaires du Septentrion, p. 1, [En ligne] Consulté le 22 janvier 2019.

nommera l'évènement historique de l'Holocauste<sup>237</sup>. Lié de près à l'ancrage, l'empreinte fonde la troisième étape et constitue l'expérience permettant à l'ancrage de s'établir durablement et profondément dans la conscience collective en faisant appel à l'émotion. La nature de cette émotion est liée à l'aspect positif ou négatif de l'ancrage. Si elle est négative, comme pour l'artiste, alors l'émotion exprime une souffrance alimentée par une blessure. Puis, en quatrième position, l'éthos se constitue des valeurs, principes et croyances du mythe, et tout comme l'ancrage, il est tributaire du choix des actrice.teur.s sociaux. La cinquième étape est celle de la sacralisation. Complexe, cette notion développée en majeure partie au chapitre 1 permet de transcender le récit en mythe. La sixième étape est celle du récit « ou plus largement : la construction de la mémoire »<sup>238</sup> et adopte plusieurs chemins : iconographique, historique, récits légendaires, etc. . Elle permet de renforcer l'émotion diffusée par l'ancrage, l'empreinte et de fortifier l'éthos à partir de la mise en place de pratiques commémoratives répétitives. Enfin, la septième étape est la technique de persuasion à partir de laquelle le mythe convint son auditoire d'adhérer et de devenir à son tour actrice.teur.s pour le mythe, ce qui constitue la huitième étape. Nous juxtaposerons la démarche de l'artiste à cette méthodologie pour en analyser la conformité ou la discordance afin de déterminer si l'artiste entame bien « un mythe individuel »<sup>239</sup>.

### ***2.1.2 Les débuts de son processus de mythification : l'exemple de Sainte Thérèse d'Ávila***

Dans les années 1980, l'artiste passe ainsi d'un processus utilisant le mythe comme prétexte à questionner la peinture, au mythe comme outil lui permettant de questionner son histoire personnelle. Après sa découverte des *Mythologies* de Roland Barthes, il poursuit ce questionnement du mythe non plus comme prétexte, mais comme sujet principal avec son premier tableau mythologique *Adhara*. Cette huile sur toile de 1981, 253 cm x 395 cm est présentée à la Holly Solomon Gallery dans le cadre de l'exposition de jeunes peintres français à New York, Statement One. Celle-ci lui procure une visibilité qui le propulse comme chef de file du retour à la peinture aux États-Unis, parallèlement à l'arrivée de la Trans-avant-garde italienne. Au fil des années, la lecture de ses œuvres se complexifie par les différentes strates symboliques qu'il ajoute à la composition de l'image. Prenons l'exemple de l'œuvre *Sainte Thérèse d'Ávila* de 1983 (huile sur toile, 200 x 300) exposée à la FRAC Limousin. Bien que cette œuvre soit une commande du CNAS (Comité National d'Art Sacré) commémorant le quatrième centenaire du décès de la Sainte pour décorer un autel, il investit le mythe qu'elle illustre d'un message personnel. Comme le mentionne Didier Martens la composition monumentale reprend des éléments baroques de la grande peinture du XVII<sup>e</sup> siècle avec « une pose instable, un drapé agité, la perspective en raccourci *da sotto in su*

---

<sup>237</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 77.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>239</sup> Notion reprise de NACHTERGAEL, Magali (2012). « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », avril, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Paris Sorbonne : Presses universitaires du Septentrion, p. 1. [En ligne] Consulté le 22 janvier 2019.

pour le visage et le cadrage rapproché donnant l'impression d'un basculement hors du tableau »<sup>240</sup>. La tenture rouge, code couleur symbolisant la religion et la royauté en France dans la grande peinture d'histoire, est utilisée pour habiller la Sainte ainsi que sur les rideaux et l'autel où se situent un livre ouvert et une croix. Garouste reprend alors les codes de la peinture d'histoire et une iconographie religieuse associée à la Sainte telle que l'auréole, qu'il représente sous la forme d'un anneau métallique, les nuages sur lesquels elle se tient et « l'habit de chœur des carmélites déchaussées : la robe brune, le manteau blanc et la coiffe noire »<sup>241</sup>.

Cette représentation est comparable à celle de Pierre Paul Rubens, *L'Apparition du Saint-Esprit à Sainte Thérèse d'Ávila*, 1612–1614<sup>242</sup> de laquelle Garouste s'inspire dans plusieurs de ses œuvres. Cependant, comme l'analyse de Didier Martens nous l'indique, « il ne s'inscrit pas dans un projet d'exaltation du passé catholique, mais dans une stratégie de subversion »<sup>243</sup>, l'équivalent de ce que Gérard Bouchard nomme le « détournement »<sup>244</sup>. En effet, si l'artiste s'intéresse à ce sujet, c'est pour les origines juives qu'il renferme. De fait, le grand-père paternel de la Sainte, Juan Sánchez, était juif et fût reconverti par obligation au catholicisme à l'Inquisition espagnole<sup>245</sup>. Par conséquent, en investissant l'iconographie chrétienne d'éléments juifs au sein même d'une église, l'artiste semble réinsérer les origines juives au cœur même des textes bibliques et de leur lieu de transmission. Par exemple, Garouste ne représente aucun corps humain sur le crucifix, aucune référence au Christ n'est reconnaissable visuellement. Nous pouvons également observer plusieurs serpents entourant le crucifix et une pomme en contrebas. L'association de ces deux éléments renvoie directement à l'imaginaire du mythe d'Ève et Adam, plus particulièrement, à l'interprétation du péché originel<sup>246</sup> de la genèse chrétienne. Par conséquent, que révèle cette juxtaposition d'éléments ? Parlant de la religion chrétienne Garouste indique :

Mais j'ai trouvé la brèche dans le raisonnement et je trépigne encore devant les toiles de Bellini, grand peintre de la Renaissance, auteur de splendides Vierges à l'Enfant : le petit Jésus est nu, il fait face aux fidèles, aucun détail n'est laissé au hasard et pourtant son sexe n'est pas circoncis. Le Christ n'est même pas juif ! (...) Ça n'intéresse peut-être que moi ce bout de peau en trop sur le sexe de Jésus, mais c'est important, car la toile est belle, donc puissante, regardée depuis des siècles et pour des siècles encore. Elle inscrit dans nos rétines un Christ pas circoncis. Car pendant des siècles l'Occident chrétien a imposé ses mœurs, ses mesures, sa géographie, il a imprégné l'art, l'écriture, la pensée de la foule et de chacun. Il a semé l'incompréhension, le silence et le crime.<sup>247</sup>

---

<sup>240</sup> MARTENS, Didier (2016). « Gérard Garouste, entre tradition artistique occidentale et subversion juive de l'iconographie chrétienne », *Koregos*, décembre, p. 5, [En ligne] Consulté le 8 août 2019.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>242</sup> Pierre Paul Rubens, *L'Apparition du Saint-Esprit à Sainte Thérèse d'Ávila*, 1612–1614, huile sur panneau, 62,5 x 90,5 cm, Musée de Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

<sup>243</sup> MARTENS, Didier (2016). *op. cit.*, p. 5, [En ligne] Consulté le 8 août 2019.

<sup>244</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 100.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 5, [En ligne] Consulté le 8 août 2019.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 6, [En ligne] Consulté le 8 août 2019.

<sup>247</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 79.

Ces mots sont très révélateurs de son processus. Il voit dans la religion chrétienne une faute grave, qu'il ira jusqu'à définir comme un crime, tel que le péché originel. Pour lui, il est important de rétablir l'origine de la source biblique, pour restaurer la vérité et ne plus transmettre de mensonges. Cette démarche correspond à l'éthos, c'est-à-dire la recherche constante de rectification incarnant ses valeurs et croyances ainsi que le renfort de sa quête de vérité. De ce fait, l'association du serpent et du crucifix réfère au serpent d'airain. Ce symbole apparaît dans le livre des Nombres, chapitre 21 versets 8, dans lequel il mentionne : « L'Éternel dit à Moïse: Fais-toi un serpent brûlant, et place-le sur une perche; quiconque aura été mordu, et le regardera, conservera la vie »<sup>248</sup>. Cet épisode renvoie à la bible hébraïque avant sa réinterprétation par les chrétiens. En conclusion, il manipule les codes classiques de la peinture d'histoire afin de questionner son contenu et rétablir la véracité du message transmis. Il apparaît clairement qu'à partir de 1980, les thématiques mythologiques et allégoriques sont des supports à la création d'une nouvelle narration/récit qu'il intégrera par la suite à un processus de mythification complet dont le Classique et l'Indien incarnent l'ancrage.



**Figure 12:** Gérard Garouste, *Sainte-Thérèse*, 1983, Huile sur toile 200 x 300 cm, Collection FRAC-Arthothèque Nouvelle-Aquitaine, Limoges (France).  
Crédits photographiques : Galerie Durand-Dessert.

<sup>248</sup> SEGOND, Louis (2015). *op. cit.*, p. 374. [Ebook]

## 2.2 *Le Classique et l'Indien, un mythe Garoustien*

En 1972, Garouste peint *Le Classique et l'Indien*, une huile sur papier dont la thématique est la dualité humaine. Cette peinture se compose de silhouettes fantomatiques, peu reconnaissables et égarées dans une forêt hostile : deux individus et un chien s'accompagnent dans un paysage tourmenté côte à côte. L'homme aveugle au chapeau à larges bords, nommé par l'artiste « l'Indien », se laisse guider sans crainte, mais non sans difficulté par le second homme du tableau. Nommé le « Classique », ce deuxième personnage tient un bâton, porte un bonnet d'âne sur la tête et sa démarche paraît craintive et incertaine sur le chemin qu'il emprunte. Ils ne semblent pas savoir où ils vont et donnent le sentiment d'être perdus. Ainsi, l'opposition des personnages serait-elle une référence à sa bipolarité ? À ce sujet, il nous renseignera en disant que :

À trente ans, j'ai fait un rêve. Une voix me disait : Il y a deux sortes d'individus dans la vie, les Classiques et les Indiens. Cette phrase a claqué dans ma nuit comme une vérité. La voix *off* était comme un troisième personnage qui m'indiquait ma voie. Le Classique est un homme pétri par la norme, il n'inventera jamais rien, ne fera qu'obéir et suivre le mouvement en rêvant d'ascension sociale. C'est mon père. L'Indien est intuitif, un insoumis, un créatif. C'est Casso ou le bonheur loin des apparences. Mais l'extrême Indien court vers la folie. Je le sais pour avoir croisé quelques Apaches dans les hôpitaux psychiatriques. Ma voie était quelque part entre ces deux hommes, ces pôles contraires de mon enfance. Vaste espace où j'avançais, égaré.<sup>249</sup>

Dans ce commentaire, il soulève le rôle de l'enfance dans sa condition mentale où le personnage du Classique représente son père qu'il tente de fuir et celui de l'Indien, son oncle chez qui, enfant, il retrouve un sentiment de sérénité. Parallèlement, il nous informe dans *L'Intranquille* que, lors de ses crises, il fuit la raison en se réfugiant dans sa folie. En matérialisant ces deux personnages dans ses œuvres, enclenche-t-il donc un processus de guérison ?

### 2.2.1 *Le rôle de l'inconscient dans le mythe Garoustien*

#### *Les nœuds de son enfance*

Garouste mentionne que « [l]'étude m'a sauvé. Mes toiles n'affirment rien, elles sont une invitation à relire. J'ai défait lentement les nœuds en moi.<sup>250</sup> ». Ces nœuds sont les incompréhensions de son enfance qui le motiveront à questionner sans cesse son identité en s'immergeant dans la culture juive, en opposition aux croyances de son père. S'appuyant sur Serge Moscovici, Bouchard explique que les mythes relèvent des représentations prescriptives<sup>251</sup>, c'est-à-dire des convictions du Moi apparaissant dans

---

<sup>249</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 97.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>251</sup> MOSCOVICI, Serge (1984). «The Phenomenon of Social Representations», *Social Representations*, Cambridge/Paris : Cambridge University Press/Éditions de la maison des sciences de l'Homme, p. 3-69, cité par BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 86.

la petite enfance<sup>252</sup>. Cette étape appartient à la sacralité du mythe, mais se lie de près à l’empreinte qui constitue l’expérience de l’évènement (l’ancrage), sa blessure, et qui, selon Bouchard, peut être suivie d’une quête de guérison. Nous constatons dès lors que le processus de mythification de l’artiste vient structurer un mythe individuel venant rectifier une éducation qu’il considère comme manipulatrice. Il mentionnera dans *L’Intranquille* :

Aujourd’hui je fais du spectacle avec Jean-Michel, je prends des cours d’hébreu avec François, j’ai fait lire tous les carnets de mon père à Patrick, Olivier m’a retrouvé le jugement Garouste-Lévitan... Ils connaissaient mon théâtre intime, ma lutte incessante contre le catéchisme étouffant de mon enfance.<sup>253</sup>

Ce catéchisme étouffant fait référence à l’éducation chrétienne et antisémite qu’il reçut de son père et qu’il tentait de fuir lors de ses crises. En réintégrant les origines juives dans la symbolique chrétienne, à travers un système de détournement, il entre dans un processus de mythification consistant non plus à fuir son éducation, mais à la retravailler pour mieux l’apprivoiser et reprendre le contrôle sur le narratif. Par conséquent, quels sont les enjeux liés à son éducation ? L’un des nœuds est celui du jugement de Garouste-Lévitan auquel se réfère le commentaire. Durant l’Occupation, Henri Auguste Garouste, son père, fit siens des biens juifs spoliés, dont ceux de la société de meubles Lévitan. À la Libération, son père refuse de redonner les biens à la famille Lévitan et il faudra un procès qu’il perd le condamnant, le 25 juin 1945, à les restituer. Il s’agit ici de ce que Gérard Bouchard nomme la dimension taboue du mythe<sup>254</sup>, les vérités honteuses et troublantes cause de refoulement vécu par l’artiste et alimentant ce que l’auteur nomme : la vision agressive du Eux et du Nous<sup>255</sup>. Ainsi, en intégrant la culture exploitée par son père et en lui rendant justice au sein de sa démarche, cherche-t-il la rédemption familiale ? Cet héritage constitue l’évènement ou plutôt l’ancrage négatif à partir duquel le sujet de son mythe se construit. Rappelons qu’un ancrage négatif suscite un sentiment de culpabilité commandant une quête de pardon à partir de la restitution des erreurs à réparer. Pour Garouste, l’exploration des mythes de l’origine lui permet de cheminer vers le véritable sujet de son œuvre, de ses maux, la mise en lumière sur l’origine de ses croyances, et donc, de son identité : « il me fallait démonter la grande manipulation religieuse et familiale. C’était ça mon sujet. Et je n’allais plus en changer ».<sup>256</sup> Il poursuit : « Pour moi les secrets s’entremêlent, il n’y en avait pas qu’un, plusieurs m’attendaient et m’attendent peut-être encore. Gabrielle est le commencement, le premier glissement ». Il découvre à l’âge de quinze ans, par une indiscretion de sa grand-mère paternelle, que Gabrielle n’était pas son arrière-grand-tante, mais bien son arrière-grand-mère. Un secret de famille ouvrant la boîte de Pandore. Aussi, ce n’est que trente années plus tard qu’il sut, par

---

<sup>252</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 86.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 75.

une confiance de sa grand-mère paternelle, que son père avait perdu son procès contre M. Lévitane. Par conséquent, les différents niveaux de lecture de ses oeuvres sont associés à cette mémoire de famille morcelée et de leurs secrets. Les œuvres où se mêlent la religion, l'histoire et le mythe offrent alors une structure fondatrice de ce qu'il le constitue en tant qu'individu et qu'il matérialise en image par ce que l'on nommera le mythe garoustien. Pour conclure, l'œuvre *Ellipse* témoigne, tout comme *La Dive Bacbuc*, d'un cheminement identitaire qu'il entreprit bien plus tôt dans les années 1980 et que Marie Goudouin décrira comme « le partage d'une même perte d'individualité qui permet à chacun de passer par la "folie" de l'Indien, sans y rester »<sup>257</sup>. En commentant de la sorte l'œuvre, l'autrice ouvre le champ de l'analyse à une invitation au voyage de la part de l'artiste, un voyage dans son inconscient.

### **L'origine du Classique et l'Indien, le rêve dans l'art**

Rappelons que cette première toile, *Le Classique et l'Indien*, est l'illustration d'un rêve qu'il fait en 1972. Prédécesseurs de Gérard Garouste, les surréalistes français, influencés par la psychanalyse freudienne, perçoivent l'œuvre comme la messagère de l'inconscient de l'artiste et le discours mythique comme son véhicule. Le rêve comme la pratique du cadavre exquis, de l'écriture automatique ou bien la transposition des différents médiums artistiques tels que la peinture, le crayon, l'encre sont voués à l'analyse de l'inconscient. Ainsi de quelle manière l'inconscient de l'artiste s'est-il introduit dans l'œuvre *Le Classique et l'Indien* ?

Didier Ottinger postule que le mythe précède la psychologie moderne et met en image un questionnement psychanalytique. Selon André Breton, les œuvres de l'Exposition internationale du Surréalisme, *First Papers of Surrealism*, présentée à New York du 14 octobre au 7 novembre 1942, se divisent en deux catégories : « mythologie survivante ou mythologie en formation »<sup>258</sup>. Ce processus est commenté par Aragon dans *Le Paysan de Paris* : « Chaque jour se modifie le sentiment de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue »<sup>259</sup>. Ce concept peut être assimilé à l'analyse de Gérard Bouchard dans laquelle il explique que le processus de survie d'un mythe s'établit à travers les acteurs.trices sociaux. Par exemple, lors de cet événement, Breton invite le public et l'artiste lui-même à plonger dans le labyrinthe de Dédale par l'annonce du triomphe de son Ariane dionysiaque. En s'appropriant le symbole et plus généralement le mythe du labyrinthe de Dédale, les surréalistes l'actualisent à la ville moderne, ce qui, d'après les analyses que nous retenons de Bouchard, en permet la survie. Selon Aragon, la création des mythes nouveaux se fait par le dialogue entre « l'activité figurative et l'activité

---

<sup>257</sup> GONDOUIN, Marie (2002). *op. cit.*, Entretiens de l'annexe, p. 42.

<sup>258</sup> OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 21.

<sup>259</sup> ARAGON, Louis (1998). *Le Paysan de Paris*. Folio. Paris : Gallimard. p. 15, cité par OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 28.

métaphysique de [l'] esprit »<sup>260</sup>. En d'autres termes, les mythologies sont une structure contenant nos expériences passées et en formation : nous y retrouvons ainsi des similitudes avec la définition de Lévi-Strauss<sup>261</sup> développée dans le chapitre I. Ottinger, en parlant du mythe moderne d'Aragon qui réinstaure le Minotaure par le personnage de Fantômas, commente : « Ce mythe moderne ne saurait se constituer en un corpus clos, à l'usage des seuls érudits : " [...] Le mythe est avant tout une réalité et une nécessité de l'esprit, il est le chemin de la conscience, son tapis roulant" »<sup>262</sup> »<sup>263</sup>. Ainsi, l'art devient un outil révélant à l'artiste les enjeux ancrés dans son inconscient. Pour Garouste, la peinture mythologique lui permet d'exprimer les enjeux enfouis dans son inconscient à travers le choix des épisodes/récits. De fait, l'usage de mythes provenant presque exclusivement de la *Genèse* ou de la *Torah* montre une volonté enfouie de retrouver l'origine de la création ou plutôt de sa création. C'est sur cet enjeu existentiel lié à l'enfance qu'il bâtit sa démarche et son mythe individuel. Quels sont les éléments marquant ce concept dans l'œuvre ?

## 2.2.2 La notion de dualité

### *Les personnages du Classique et de l'Indien*

La création des personnages du Classique et de l'Indien est le commencement d'une démarche personnelle dans lequel il introduit visiblement ses enjeux identitaires. Rappelons qu'à vingt-huit ans, Garouste entre pour la première fois à l'hôpital psychiatrique pour des crises de délires pour lesquelles il est diagnostiqué « maniacodépressif », et par la suite, « bipolaire ». Il dira à ce propos : « Je fais des séjours réguliers en hôpital psychiatrique. Pas sûr que tout cela ait un rapport, mais l'enfance et la folie sont à mes trousses. Longtemps je n'ai été qu'une somme de questions. »<sup>264</sup>

En 1972, il peint le tableau *Le Classique et l'Indien*, une huile sur papier dont la thématique est la dualité humaine. À la suite de cette production visuelle en deux dimensions, il écrira en 1977 une pièce de théâtre portant le même titre qu'il présente au Palace. La relation d'interdépendance entre les personnages reprend les bases du premier tableau et fonde la narration. En effet, l'aveugle a besoin du guide pour avancer, une dualité indispensable à leur existence. Garouste s'attribue les deux rôles principaux, le Classique et l'Indien qu'il jouera avec deux autres acteurs. Les scènes se déroulent en des temps successifs, tandis que le récit comporte plusieurs fils qui s'emboîtent et mêlent les codes du théâtre

---

<sup>260</sup> OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 29.

<sup>261</sup> « Un mythe se rapporte toujours à des événements passés. (...) Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur » Définition reportée par DANTIER, Bernard (2008). *op. cit.*, p. 6, [En ligne] Consulté le 28 février 2019.

<sup>262</sup> ARAGON, Louis (1998). *op. cit.*, p. 15, cité par OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 28.

<sup>263</sup> OTTINGER, Didier (2002). *op. cit.*, p. 28.

<sup>264</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 45.

conventionnel aux improvisations des spectacles avant-gardistes surréalistes où l'action est constamment renouvelée par l'imaginaire de l'interprète. Garouste, interrogé par Anne Dagbert, dira:

[...] Dans cette histoire il n'y a aucune action. Le Classique, dans un long monologue, nous explique tout l'intérêt qu'il éprouve pour le caractère et la vie d'un personnage extravagant qu'il nomme l'Indien... Celui-ci voudrait se perdre dans la banalité quotidienne de la vie des autres, mais en fait, il reste fasciné par sa propre extravagance, si bien que lorsqu'il voudrait nous faire croire qu'il raconte l'histoire, c'est sa vie qu'il invente à son insu.<sup>265</sup>

Si la narration ne comporte pas d'action, de quelle manière l'interaction se joue-t-elle ? Dans ce jeu, il intègre un mécanisme de détournement des règles du théâtre classique parallèlement aux codes de la peinture d'Histoire comme pour *Sainte Thérèse d'Ávila*. À l'inverse des conventions où l'interaction s'établit de l'acteur au public, ici l'action part du spectateur et influence l'acteur. Une démarche engageant le public en amont et durant le jeu scénique. Une pratique appartenant davantage au *happening* qu'au théâtre traditionnel puisque, avant le lever de rideau, le public est invité à regarder et à naviguer librement dans les coulisses et les loges. Fait-il l'usage de ce procédé dans *Ellipse* ? Parallèlement à *La Dive Bacbuc*, *Ellipse* est une énigme à résoudre. Plus le visiteur approfondit sa lecture de l'œuvre, plus son expérience en sera décuplée.

Pour l'artiste, la notion de dualité se définit par un visage candide, celui de l'Indien avec une coiffure similaire aux bouffons des cours royales à l'époque médiévale. Puis, un second visage plus sévère, fermé et mystérieux, est celui du Classique à la chevelure blonde, structurée par une raie du milieu parfaitement symétrique formant un double chignon derrière sa tête, à l'image du bonnet d'âne. En conclusion, *Le Classique et l'Indien* représentent les deux facettes de sa bipolarité, une dualité dirigeant sa vie et qu'il semble vouloir apprivoiser à travers ses œuvres.

### ***Le damier, symbole de la réconciliation dans la dualité***

*Ellipse* s'ouvre sur un corridor recouvert d'écriture blanche sur fond noir menant à un espace intérieur sombre, angulaire et exigü. Chacune des œuvres représente un personnage zoomorphe sur un fond de damier en blanc et noir. Au centre de la pièce, un escalier permet de monter au sommet de l'installation, en haut duquel une fenêtre s'ouvre sur *Les Saintes Ellipses*, la troisième installation monumentale de l'exposition. Puis, à hauteur des escaliers, les toiles visibles représentent un damier, un ciel et l'ensemble de la partie haute est quadrillé. Comme vu précédemment dans la partie I, le damier appartient aux éléments du temple d'après le vocabulaire maçonnique. Cet élément est décrit par l'auteur Christian Jacq comme semblable au « sol du temple des francs-maçons [qui] est un « pavé mosaïque », c'est-à-dire, une sorte de jeu d'échecs où s'alternent des cases blanches et noires. Il évoque le monde qui

---

<sup>265</sup> DAGBERT, Anne (1996). *Gérard Garouste*, Paris : Fall, p. 15.

est à la fois lumière et ténèbres »<sup>266</sup>. Le pavé mosaïque est la version occidentale de la figure du Yin et du Yang. C'est le symbole de la dualité inhérente à l'espèce humaine. Néanmoins, cet élément ne soutient pas une vision manichéenne, mais suggère, au contraire, la complémentarité créatrice. Cet élément rappelle donc les enjeux des personnages du Classique et de l'Indien. Selon Bouchard, plusieurs structures de pensée peuvent fonder un mythe : la pensée médiane, médiane de fragmentaire, recentrée, linéaire, radicale, etc. Ces structures permettent de surmonter, par des ruses discursives, les formes universelles de la contradiction<sup>267</sup> et développer une cohésion sociale. À cela, l'auteur ajoute que : « [les mythes] fournissent ainsi la part de non-rationnel (le "supplément d'âme") dont les systèmes de pensée ont besoin pour séduire les foules et les inciter à l'action »<sup>268</sup>. De manière simplifiée, il nous explique que, pour surmonter ces contradictions, il y a deux stratégies principales : la suppression ou la complémentarité. Alors que le chemin vers la suppression des différences est stérile, celle de la complémentarité est adaptable et en constante redéfinition, ce qui permet au mythe de s'adapter et donc d'être pérenne dans le temps. Il s'agit de la pensée organique qui

[...] parvient à instaurer une cohésion et une tension créatrice, source d'énergie, au sein du contradictoire. Comme l'a souligné S. Lupasco (1982), cette tension n'est cependant jamais apaisée ou surmontée définitivement, car les deux termes de la contradiction demeurent<sup>269</sup>.

Ainsi, l'enjeu de sa bipolarité constitue la structure de pensée autour de laquelle le mythe garoustien s'établit aussi bien comme incarné par le Classique et l'Indien que de manières plus abstraites avec par exemple le symbole du damier.

---

<sup>266</sup> JACQ, Christian (2013). *La Franc-maçonnerie : histoire et initiation*, Paris : Les Éd. Retrouvées, p. 13.

<sup>267</sup> BOUCHARD, Gérard (2003). *Raison et contradiction, Le mythe au secours de la pensée*, Québec : Nota Bene/ CÉFAN, p. 31-36.

<sup>268</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 105.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 106.



**Figure 13** : Gérard Garouste, Ellipse (détail), 2001, Acrylique sur toile et fer forgé, 735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie Daniel Templon Paris/Bruxelles. Crédits photographiques : Marie Brézillion

Partant du postulat qu'il intègre les enjeux de sa condition mentale et que l'installation représente un temple, nous pouvons déduire que l'artiste aspire à l'équilibre, à l'unité telle le symbole du Yin et du Yang. En effet, le cercle signifie, selon Isabelle Robinet, « l'affirmation de leur originelle »<sup>270</sup> et forme le « tout » soit l'univers et tout ce qu'il contient. Anne Cheng précise à son tour que dans celui-ci s'opère un mouvement défini comme « vibratoire » qui « s'active mutuellement du fait qu'ils partagent le même souffle »<sup>271</sup> dans lequel se retrouve la dualité. Cette dualité ne se détermine pas par l'opposition, mais par la complémentarité puisque « [à] deux, ils se rencontrent, s'entremêlent et accomplissent l'harmonie »<sup>272</sup>. D'après l'autrice, ce symbole, à partir du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, « forme une dualité qui devait

<sup>270</sup> ROBINET, Isabelle (1995). « Un, deux, trois - Les différentes modalités de l'Un et sa dynamique », *Cahiers d'Extrême-Asie*, n° 8, p. 203, [En ligne] Consulté le 21 juin 2020.

<sup>271</sup> LE BLANC, Charles (1985). *Huai-nan tzu philosophical synthesis in early Han thought: the idea of resonance (kan-ying) with a translation and analysis of chapter six = Huai-nan tzu*, Hong Kong : Hong Kong University Press, cité et traduit par CHENG, Anne (1989). « “Un Yin, un Yang, telle est la Voie“ : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident, Parallélisme et appariement des choses*, n° 11, p. 39, [En ligne] Consulté le 20 mars 2019.

<sup>272</sup> CHENG, Anne (1989). *op. cit.*, p. 39, [En ligne] Consulté le 20 mars 2019.

constituer la matrice de tous les binômes. »<sup>273</sup>. Cette idée de mouvement et de dualité se retrouve dans les personnages du Classique et de l'Indien où la raison et la folie sont interdépendantes.

S'appuyant sur les travaux de Lévi-Strauss, Bouchard mentionne que : « la fonction essentielle du mythe [est] d'instaurer une médiation pour surmonter une opposition binaire, pour dénouer une impasse symbolique »<sup>274</sup>. Par conséquent, nous pouvons déduire que par la présence du damier, Garouste introduit à sa démarche l'enjeu de sa bipolarité. En somme, *Le Classique et l'Indien* ne forment qu'un, soit lui-même, et l'équilibre de ces deux pôles lui permettront de trouver l'harmonie ou la paix intérieure. Ainsi, le damier symbolise le cheminement vers l'équilibre et la réconciliation avec lui-même. Ce motif étant repris sur l'ensemble de l'œuvre et associé à des éléments intimes de sa vie, nous pouvons constater que, tout comme *La Dive Bacbuc*, cette œuvre représente une étape appartenant à son cheminement personnel vers la guérison et remplit les critères du processus de mythification aboutissant à la création d'un mythe, le sien.

Dans ce chapitre nous avons conclu que les œuvres de l'artiste sont les témoins d'un cheminement personnel qu'il matérialise à travers la création d'un mythe individuel puisqu'il s'ajuste aussi bien à la définition de Magali Nachtergaele et aux étapes du processus de mythification du mythe social de Gérard Bouchard. Par ailleurs, Bouchard ajoute que le mythe social présente toujours deux facettes desquels le mythe devient une ressource<sup>275</sup>. Ici, le mythe garoustien promeut des valeurs et idéaux légitimes qu'il asservit à une quête de rédemption. Cependant, selon Bouchard, le revers de la médaille est que le mythe relève de la manipulation et de la dissimulation pour servir une autre finalité moins visible. Il s'agirait dans le cadre du mythe garoustien de changer l'imaginaire collectif au profit des croyances juives. À partir de ce constat, Garouste ne serait-il pas non pas l'auteur de son mythe individuel, mais l'acteur d'un mythe social? Pour répondre à cette question, nous nous dirigeons vers sa dernière œuvre monumentale *Les Saintes Ellipses*. Dans ce troisième chapitre, nous aborderons la question de la mémoire et de l'inconscient collectif dans son processus.

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>274</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 110.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 120.

# Chapitre 3 : Les Saintes Ellipses

## 1 Processus créatif

### 1.1 L'œuvre *Les Saintes Ellipses*

#### 1.1.1 Fondation et technique

Réalisée pour le Festival d'Automne de la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, cette installation prédomine l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* de par sa hauteur monumentale de 12 mètres et de 12.5 mètres de diamètre à son sommet. S'élançant vers le haut, l'œuvre forme un cône ellipsoïdal situé à 1 mètre du sol et constitué de huit pans de toile peinte. En raison de son poids de 500 kilogrammes, les toiles sont confectionnées avec des œillets sur le pourtour permettant d'enlacer les éléments contigus de bas en haut à l'aide d'un fil de chanvre ; elle est également supportée par un cercle métallique de type poutre triangulaire de 30 centimètres de côté et de 4,5 mètres de long constituant sa structure octogonale qui permet d'y fixer les toiles (Annexes Figures. 14 et 15)

L'œuvre *Les Saintes Ellipses* se divise sur la longueur en cinq cercles et sur la largeur en huit triangles. Conformément à la forme conique, ces cercles se rejoignent tous en un seul et unique point suspendu au-dessus d'une base circulaire accueillant un miroir courbe à 8 faces entouré d'une structure en métal de couleur bronze. Une alternance entre écriture et scène narrative compose les différents cercles et rappelle la structure de base de *La Dive Bacbuc* et *Ellipse*. En se référant à une lecture de haut en bas, l'œuvre débute par une phrase circulaire dont les lettres G, A, E et L sont en capitales manuscrites et disproportionnelles au reste du texte rappelant la capitale enluminée des manuscrits médiévaux. Puis, sur le deuxième rang, une scène continue se développe. Les couleurs vives et contrastées divisent l'espace en quatre scènes. Des figures zoomorphes de couleur jaune ocre apparaissent dans un style maniériste sur l'ensemble de la circonférence. Chaque scène remplit deux triangles que nous déterminerons par leur orientation géographique afin d'en faciliter le repérage.

#### 1.1.2 Les scènes

En face de l'entrée, sur le pan Ouest de l'œuvre, le jaune ocre des figures renforce l'impact visuel du fond vert dominant et guide l'œil du visiteur pour une lecture de haut en bas. Sur ce pan est peinte une énorme tige remplissant l'espace sur laquelle plusieurs scènes se déroulent. Des corps humains torturés et squelettiques sont présents ainsi qu'un personnage anthropomorphe. Celui-ci se compose d'une crinière, d'une queue et d'un corps de lion sur lequel se posent une poitrine et des traits féminins, identifiés comme ceux de son épouse Élisabeth. Comme constaté dans le chapitre précédent, Garouste donne à ses personnages des traits familiers afin d'investir personnellement l'œuvre littéraire dont il s'inspire. Ainsi,

il n'est pas étonnant de retrouver les traits du visage de l'artiste sur un personnage aux mensurations disproportionnées à droite, attaqué par des corbeaux et à gauche, en communication avec le pan Sud de l'œuvre.

Sur le pan Nord, la couleur noire prédomine les couleurs jaunes ocres et bleues. Ce côté accueille une scène plus complexe composée de dix personnages. Une forme noire et abstraite se dessine au centre. Une fois encore, le contraste des couleurs est prégnant et il met en valeur le jaune ocre des figures. Des tiges semblent descendre et offrir l'impression d'une continuité au-delà du cadre. Nous y retrouvons des corps squelettiques et torturés ainsi que plusieurs symboles de la mort tels qu'un crâne humain sur le bas de la scène. Majoritairement, les personnages de ce pan montrent le mouvement de chute. Rappelons que la technique des indiennes est employée par l'artiste pour ne plus se conformer au cadre du tableau et de créer une mise en scène. Par ce mouvement, il fait ainsi communiquer les différents espaces de l'œuvre entre eux. Par exemple, le personnage de droite communique avec le personnage gauche du pan Ouest qui s'avère être lui-même. Difforme, le personnage de droite est assis sur un tabouret. Il porte la barbe, paraît d'âge mûr et discute avec le peintre. Il se positionne au-dessus de lui et semble lui enseigner quelque chose. À la suite de cette scène, d'autres personnages se dessinent tels que ce personnage à deux têtes s'apparentant à la figure du Classique et de l'Indien pilier de la structure de pensée du mythe garoustien. Enfin, l'image à l'extrémité gauche domine la scène de par sa taille : il s'agit de la croupe d'un cheval semblant encastré dans un cirque équestre. Cet espace rappelle également l'architecture de *La Dive Bacbuc*, de par la forme circulaire sans entrée, ainsi que les motifs se développant sur toute la circonférence.

Sur le pan Est, la couleur rouge de l'arbre central est dominante. Sur le côté droit, la continuité du pan Nord se dessine. Le cirque équestre apparaît dans son entièreté. La forme rappelle désormais celle d'une bouteille parallèlement à l'amphore dans laquelle s'inscrit la prière de Panurge dans le texte de Rabelais. À l'intérieur apparaît une figure zoomorphe, une nouvelle fois un cheval dont le cou prend la forme d'un visage féminin, celui de son épouse. À gauche, un personnage aux allures d'un vieil homme est assis sur une chaise, au-dessus d'un tapis et en face d'une table sur laquelle est posé un livre qu'il tient entre ses mains. Bien que ces traits du visage ne soient pas clairement identifiables, ils sont similaires au personnage à barbe du pan Nord. Celui-ci porte une calotte ressemblant à la kippa des juifs. Ainsi, ce personnage représente-t-il un rabbin et ami du peintre ? Marc-Alain Ouaknin ou Philippe Haddad peut-être ? Au niveau du tronc de l'arbre, un personnage décapité retient un chien. Celui-ci se retrouve en haut de l'arbre à mordre une figure humaine. Il s'agit de Cerbère, le chien des Enfers. L'ensemble des figures humaines représentées dans cette circonférence se fait torturer. L'artiste semble nous guider vers un enfer organisé.

Le pan Sud est le seul côté dominé par des couleurs froides et plus spécifiquement par du bleu et du gris. Une croix chrétienne de couleur grise est en relief et apparaît au centre de la scène. Au-dessus d'elle, une figure ailée empoigne de sa main droite, et avec une gestuelle agressive, un objet pointu et d'apparence dangereuse. La présence céleste du personnage cache la continuation architecturale de la croix. À sa base, une porte entrouverte est peinte sur laquelle un personnage semble cloué. Serait-ce une allusion au Christ ? Face à cette porte, un personnage aux bras croisés sur le visage semble vouloir se protéger de l'ange. Nous retrouvons dans ces traits le visage du peintre. Par conséquent, il semblerait que ce soit Garouste apeuré devant l'ange. Serait-ce une métaphore de son éducation chrétienne obligatoire et oppressive, ou d'une éducation lui ayant inculqué la peur et l'incompréhension de la culture juive ? Parlant des juifs, il dit : « Ils entretiennent un questionnement. Ils usent du pluriel là où les chrétiens s'inclinent devant un singulier »<sup>276</sup> puisqu'à partir du moment où le mot n'est plus questionné, il est sclérosé dans une interprétation unique et devient une arme dangereuse, en référence à l'ange armé du pan Sud. Cette même figure ailée et armée nous empêche de visualiser l'architecture d'ensemble et donc d'en comprendre le sens. Sur le bras droit de la croix, un personnage est cloué par les chevilles. Serait-ce un second rappel à la figure christique ? Aucun attribut ne s'en rapproche, à l'exception du parallèle avec l'épisode de sa condamnation et la connaissance que l'artiste intègre à sa démarche, un rappel constant à la symbolique chrétienne. Enfin, à gauche, un personnage portant les traits du peintre semble tordre un second personnage ou un objet : ils sont tous deux à la vue des corbeaux, animaux nécrophages, naviguant au-dessus de leurs têtes. Ainsi, serait-ce le signe de la mort imminente du personnage torturé ou un repère sur le lieu dans lequel nous nous situons ?

## **1.2 Le dévoilement : quand la forme détermine le contenu**

### ***1.2.1 Une invitation à relire***

#### ***L'infrastructure : la coupole inversée***

Dans les entretiens de Muong-Hane, l'artiste explique sa pensée : « La coupole dans une église, c'est la voûte céleste, c'est-à-dire qu'il y a l'idée de l'univers. Par rapport à cette voûte céleste, j'ai fait une espèce de non-voûte, qui est une sorte de voûte inversée »<sup>277</sup>. Dans le contexte de création, l'œuvre est une commande de la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Située dans le chœur, au niveau de la coupole, *Les Saintes Ellipses* représente le renversement de cette structure. Pourquoi l'artiste décide-t-il de faire le négatif de la coupole ? La coupole d'une église ou d'une chapelle est le point le plus haut de son architecture puisqu'elle représente le ciel, la demeure de Dieu, en opposition à la nef représentative de la vie terrestre. Ainsi, cet emplacement n'est pas candidement choisi par le peintre. Garouste mentionne que

<sup>276</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 77.

<sup>277</sup> MUONG-HANE, Thi-Von. (2003). *op. cit.*, p.109.

l'intention de l'œuvre est « d'emmener alors le zénith au centre de la Terre, le nadir. Il y a donc un effondrement de cette voûte céleste, et tout devient une anamorphose recueillie dans un jeu de miroirs »<sup>278</sup>. Les cinq circonférences de l'œuvre s'alternent entre narration picturale et écriture. Sur le troisième et cinquième rang, l'écriture n'est pas lisible à l'œil nu puisqu'elle s'intègre dans un système d'anamorphoses que le miroir à la base de l'œuvre permet de dévoiler. L'anamorphose est un jeu d'optique invitant à ne pas s'arrêter à la première image. Cette démarche s'inspire des influences littéraires de Garouste desquelles il reprend la pluralité des lectures ancrées dans un système drolatique tel que Rabelais dans *la Dive Bacbuc* et la multiplicité des oculi. Celles-ci l'aident également à structurer son mythe personnel. Par conséquent, autour de quel récit se construit le concept de l'œuvre *Les Saintes Ellipses* ? Aucun. Contrairement à *La Dive Bacbuc* et *Ellipse* dont la forme se construit en fonction du récit littéraire, ici le dispositif est inversé, tout comme l'œuvre, la forme détermine le fond. À la suite de la mention précédente, Garouste explique :

Il me fallait une histoire. Je ne vais pas replonger dans les textes bibliques [...] Donc j'ai pris un texte que j'ai travaillé exactement comme j'aurais pu travailler un texte biblique, mais justement pour montrer l'importance de l'interprétation, la nécessité d'interpréter quelque chose pour atteindre cette dimension philosophique de la Bible. J'ai demandé à un ami qui écrivait des contes, qui aimait bien écrire des contes, qui s'appelle Laurent Busine, je lui ai demandé, parmi les contes qu'il écrivait, je lui ai demandé de m'écrire un conte pour moi, en lui précisant seulement la forme dans laquelle ça allait s'installer.<sup>279</sup>

Tel qu'en témoigne le commentaire, malgré que le contenu n'ait pas structuré la forme, le cœur du sujet reste la dimension biblique bien qu'il ne s'appuie pas de prime abord sur un récit tiré des textes fondateurs de la *Genèse*. Ainsi, par quels biais insère-t-il cette dimension métaphysique ?

Le cône ellipsoïdal converge vers un point. Sur cette dernière circonférence, la plus proche du visiteur, est peinte une scène comprenant deux personnages, dominée par un bleu céleste. Contrairement aux scènes précédentes, les figures ne sont pas peintes en jaune ocre, mais dans des couleurs conformes à ce que l'artiste représente. Ainsi, un personnage debout aux cheveux courts semble représenter un ange de par ses attributs, soit une robe et des ailes blanches. Il tend sa main de très grandes dimensions au second personnage zoomorphe, au visage de femme et au corps de cheval, personnages que nous retrouvons également dans le second rang. La couleur jaune ocre des cheveux et du symbole au creux de sa paume rappelle les personnages des scènes précédentes et forme une continuité entre les scènes.

En nous attardant sur les traits du visage de l'ange, il est possible d'identifier ceux de Garouste. Ce rapprochement rappelle une des indiennes nommées *La Chute de l'ange* de 1988. D'après un entretien avec Muong-Hane, les anges déchus symbolisent « la chute originelle de l'humain envoyé hors de la

---

<sup>278</sup> JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.*, *Slash*, 6 avril 2018. [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

<sup>279</sup> MUONG-HANE, Thi-Von. (2003). *op. cit.*, Annexes, p. 115.

sphère divine pour vivre une errance terrienne »<sup>280</sup>, une étape décrite par l'auteur comme ardue puisque l'être humain ne discerne plus le sens de sa vie. À ce sujet, l'artiste se confie et se compare à « un ange déchu ayant perdu ses ailes dans son exil sur terre »<sup>281</sup>. Par conséquent, en se représentant avec des ailes, Garouste aurait-il peint l'image de la chute originelle ou celle de la fin de son errance ?

### ***L'importance de l'interprétation***

Dans cette dernière scène, la main de l'ange Garouste est mise de l'avant par sa taille pour exprimer que tout part de la matière<sup>282</sup>. À ce sujet il cite une critique émise par un historien de l'art à son égard : « La Bible, ça ne m'étonne pas qu'il s'intéresse à la Bible, puisqu'il est peintre et qu'il peint avec ses mains, il sera donc passéiste jusqu'au bout, puisqu'il s'intéresse à la Bible.<sup>283</sup> » Ainsi, l'artiste inverse son procédé en raison de la critique le traitant de « passéiste »<sup>284</sup>. En partant d'une stylistique figurative et de textes anciens, la critique le condamne comme passéiste aux yeux du grand public, ce qui engendre une incompréhension de sa démarche et donc du message qu'il souhaite transmettre : rétablir l'origine de la source biblique. En déterminant la forme, puis en l'interprétant en fonction d'un texte dont l'origine n'est pas d'inspiration biblique, il met l'accent sur l'importance de l'interprétation, un principe pilier dans la religion juive puisque, selon lui, « l'hébreu est une véritable invitation à l'interprétation »<sup>285</sup>. Rappelons que, selon l'artiste, lorsque les chrétiens cherchent dans les textes la vérité, les juifs, eux, les questionnent. D'après Ouaknin, « l'interprétation n'est pas seulement perception, elle est constitution du sens »<sup>286</sup>. De même, les clés de l'interprétation offrent l'accès à la Révélation soit la lumière. Il explique également que selon la pensée hébraïque, le monde a été réfléchi et créé à partir des vingt-deux lettres de l'alphabet. Ainsi, d'après l'auteur, « comprendre la création du monde, c'est connaître les mystères de l'alphabet »<sup>287</sup>. Rappelons que chacune des lettres de la méthodologie de la Kabbale juive se réfère à une signification sémantique et gématrique. Par conséquent, à partir d'un mot, les jeux de concordance et de permutation de lettres provoquent un éclatement du sens<sup>288</sup>. Parlant de ce procédé, Garouste dit que « [c] qui m'intéresse dans un mythe, c'est justement qu'on l'interprète comme on veut et tout réside finalement dans cette interprétation. C'est ainsi que le commentaire devient plus important que le mythe »<sup>289</sup>. Ce constat met en évidence qu'il ne juxtapose pas sa structure à celle des récits littéraires, comme cela

---

<sup>280</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>281</sup> GAROUSTE, Gérard cité par MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, Annexes, p. 128.

<sup>282</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, Annexes, p. 110, 121-122.

<sup>283</sup> *Ibid.*, Annexes, p. 110.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>285</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 75.

<sup>286</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *op. cit.*, p. 110.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>289</sup> JACQUET, Matthieu (2018). « INTERVIEW — GÉRARD GAROUSTE ». *Slash*, 6 avril 2018, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

semblait être le cas dans les deux œuvres précédentes, mais celle de la Torah. En réalité, il structure sa peinture sur une méthodologie, celle de la Kabbale.

En prenant un récit composé sur commande pour l'évènement, mais en déterminant sa structure en amont, il démontre que le contenu d'un mythe se nourrit de ce que nous y projetons en tant qu'individu et société. Un dicton hébreu dit que la Torah a soixante-dix visages<sup>290</sup>. Commentant celui-ci, Garouste mentionne qu'« il s'agit d'un texte complètement ouvert »<sup>291</sup> et qu'il s'inspire de la bible hébraïque pour ses différents niveaux d'interprétation. Nous revenons ici sur une notion traitée dans le premier chapitre : celle de vérité. Rappelons que, selon la culture juive, il y a autant de vérités que de personne. À ce sujet, le rabbin Baal Chem Tov, fondateur du hassidisme, éclaircit ce concept : « Il n'existe pas deux personnes douées des mêmes capacités. Chaque homme devrait travailler au service de Dieu suivant ses propres talents. Si un homme essaie d'en imiter un autre, il se borne à perdre l'occasion de faire le bien par son propre mérite<sup>292</sup> ». De ce fait, reprenons maintenant le postulat de Louise Vigneault selon laquelle « le mythe réinterprète en quelque sorte à la fois les aspirations profondes et les craintes que vivent les communautés »<sup>293</sup>. Par conséquent, en pensant la forme de l'œuvre avant d'avoir connaissance de son contenu, Garouste met ainsi en lumière que l'œuvre existe avant de se définir. Cette démarche reprend le concept même de l'existentialisme<sup>294</sup> signifiant que l'humain existe, puis se construit et enfin se définit. L'œuvre ne sera alors rien d'autre que ce que l'artiste ou le visiteur y projettera, puisqu'aucune détermination *a priori* ne la définit. Ainsi, parallèlement à la maïeutique de Socrate<sup>295</sup>, l'œuvre semble guider vers un questionnement introspectif de celui ou celle qui la regarde. Par conséquent, l'interrogation qu'elle suscite et le processus de questionnement rendent l'œuvre intemporelle, actualisée et adaptable, aboutissant au résultat de son processus de mythification. En structurant son mythe par ce biais, il invite à une relecture des textes bibliques qui, n'étant que les reflets des enjeux sociaux passés et présents, nous invite finalement à regarder avec un œil plus avisé les enjeux sociaux sur lesquels se base la culture commune. Comme l'artiste le souligne : « Je ne fais aucune différence entre mythologie et religion, dans la mesure où une mythologie est une religion morte, et une religion est une mythologie vivante »<sup>296</sup>. Son processus de mythification s'engage dès lors dans ce que Gérard Bouchard nomme le « mythe

---

<sup>290</sup> SOUZENELLE, Annick de (2001). *La parole au coeur du corps [entretiens avec Jean Mouttapa]*, Paris : Albin Michel, p. 190.

<sup>291</sup> JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

<sup>292</sup> Citation du rabbin Baal Chem Tov, cité par OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 131.

<sup>293</sup> VIGNEAULT, Louise (2011). *Espace artistique et modèle pionnier: Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise, p. 41.

<sup>294</sup> SARTRE, Jean-Paul (1996). *op. cit.*, p. 29.

<sup>295</sup> VANCAMP, Bruno (1992). « L'historicité de la maïeutique socratique : réflexions critiques », *L'Antiquité Classique*, n° 61, p. 111, [En ligne] Consulté le 17 avril 2021.

<sup>296</sup> JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

projecteur »<sup>297</sup> puisqu'il est porteur de changement en raison de sa capacité d'adaptation. À cet effet, il est sujet à l'interprétation plurielle. Aussi, l'acte de relire renvoie à une action de transmission puisqu'il permet la réactualisation du mythe et donc sa survit : dans le cas du mythe garoustien, il s'agit de revisiter la *Genèse* pour y rétablir la postérité juive des textes bibliques. Néanmoins, nous ne pouvons pas négliger l'effort qu'il fait de redéfinir l'héritage symbolique de manière détournée. Par conséquent, l'œuvre laisse-t-elle véritablement la place à l'interprétation ou est-ce une croyance diffusée volontairement pour manipuler les foules? Serait-ce un mécanisme argumentaire du mythe visant à rendre compte d'une vérité unique déguisée sous les traits du libre arbitre ? Si tel est le cas, l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* se compare-t-elle aux campagnes publicitaires influençant les consommateurs, par des techniques de persuasion, à penser qu'ils sont libres de leur choix alors qu'ils sont assujettis au message transmis à l'inconscient ? Ainsi, est-ce une simple invitation à relire ou plutôt une incitation à l'action pour rétablir activement la vérité et mettre fin à la « grande manipulation »<sup>298</sup> chrétienne ? S'il souhaite rétablir la vérité, c'est parce qu'il se sent responsable de la persécution juive lors de la Seconde Guerre mondiale à travers son héritage familial<sup>299</sup>. Son œuvre est donc non seulement un appel à la relecture, mais également à restaurer les biens juifs dans la culture actuelle en rectifiant les mensonges qui, selon l'artiste, ont souillé la mémoire collective. Nous pouvons définir l'ancrage clairement : le procès Lévitane et la spoliation des biens matériels juifs.

Rappelons que l'empreinte est le sentiment vécu par une collectivité à partir d'un événement positif ou négatif qui en compose l'ancrage. Ainsi, cet événement marque non seulement un événement intime de l'artiste, mais se joint à un événement collectif plus grand marquant la collectivité française : la Seconde Guerre mondiale et le génocide juif. Ainsi, le mythe garoustien est-il finalement un mythe individuel et/ou plutôt un mythe social ? Gérard Garouste, en s'investissant dans ce mythe collectif, devient un acteur social de celui-ci, c'est-à-dire une personne diffusant le mythe, et donc, lui permettant de survivre. Nous dévoilons ici la seconde facette du mythe garoustien mentionnée au chapitre 2. D'après Bouchard, un mythe fondateur se crée à partir d'un événement passé traumatisant ou non<sup>300</sup> et s'ancre dans la psyché collective de par son impact émotionnel. Cependant, l'auteur souligne également :

Toutefois, l'ancrage s'impose rarement de lui-même; il est ordinairement le résultat d'un choix effectué par des acteurs sociaux. [...] Il est entendu que, dans toute société, le passé offre plusieurs options d'ancrages, dont plusieurs peuvent rester inexploités, le plus

---

<sup>297</sup> Notion employée par BOUCHARD, Gérard. (2014). *op.cit.*, p. 88, cité par BOILY, Frédéric (2005). *op.cit.*, p. 129, [En ligne] Consulté le 21 juillet 2019.

<sup>298</sup> Notion mentionnée par Garouste pour parler de la religion chrétienne. GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op.cit.*, p. 73.

<sup>299</sup> « Je suis le fils d'un salopard qui m'aimait. Mon père était un marchand de meubles qui récupéra les biens des Juifs déportés. Mot par mot, il m'a fallu démonter cette grande duperie que fut mon éducation ». GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op.cit.*, quatrième de couverture.

<sup>300</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op.cit.*, p. 74.

souvent parce qu'ils ne s'accordent pas avec le message que des acteurs sociaux veulent promouvoir.<sup>301</sup>

La Seconde Guerre mondiale et le génocide des juifs sont des événements traumatisants. Ainsi, s'ils sont choisis comme ancrage à la création d'un mythe fondateur, c'est pour générer « un effet mobilisateur en traçant une direction pour l'action collective à venir »<sup>302</sup>. Ainsi, le mythe social serait-il le réel fondement du mythe individuel de l'artiste ? Ces informations nous poussent à conclure que son processus de mythification n'est en réalité qu'un outil à des fins de promotion du mythe social fondateur auquel il est lui-même adhérent, soit la reconnaissance des juifs dans la culture occidentale et leur importance au sein de l'histoire. Ainsi le mythe garoustien n'est-il qu'un mythe vitrine ? Par mythe vitrine, nous entendons la création d'un mythe ayant pour seule ambition la promotion et la diffusion d'un mythe sous-jacent.

### 1.2.2 La grande manipulation religieuse et familiale

#### *La Divine Comédie*

Si les écrits de Cervantès et de Rabelais l'ont orienté vers la mythologie, ce sont les écrits de Dante qui le mènent vers le vrai sujet de ses œuvres : « Il me fallait démonter la grande manipulation religieuse et familiale. C'était ça mon sujet. Et je n'allais plus en changer ».<sup>303</sup> Pour Garouste, la lecture de la *Divine Comédie*, dont le thème est le cheminement vers soi et le Salut de l'âme, est une révélation sur les traumatismes de son passé, et plus précisément, de son enfance. Le voyage initiatique de Dante escorté par Virgile dans l'Enfer réveille en lui des questions et l'oriente à questionner son passé. Au sujet de Dante, il dit :

[...] Il mélangeait les lieux imaginaires et les expériences concrètes, la politique, la religion, l'amour. Il réveillait bien des questions et des figures croisées enfant, mais il les disait et les montrait autrement. Alors dans ma tête, le va-et-vient s'intensifia avec le passé. J'avais été instruit par des hommes en soutane, étreint par la violence, l'amour et les préjugés de mon père. Le catéchisme de mon enfance resurgissait. Je me rendais compte que je l'avais enterré un peu vite en me proclamant athée comme tant d'autres à l'adolescence, il était en moi ce vieux venin, il n'avait rien perdu de sa violence, il fallait le mettre à l'épreuve des textes et de ma maturité d'homme.<sup>304</sup>

Ce processus narratif est repris par le peintre. Comme Dante, il mélange religion, amour, lieux imaginaires et expériences concrètes. Aussi, il est possible d'identifier *L'Enfer* de Dante dans l'œuvre *Les Saintes Ellipses*. De manière simplifiée, *L'Enfer* de Dante se décrit par une forme aux allures d'entonnoir composée de neuf cercles concentriques se réduisant jusqu'au centre de la terre. L'axe sur lequel s'alignent les cercles forme un abîme permettant le passage des âmes d'un cercle à l'autre. Afin de

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>304</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 73.

pouvoir y descendre, Dante doit retrouver son chemin dans une forêt obscure derrière laquelle se situent l'entrée de cet abîme et la cité de Jérusalem, tous deux alignés sur le même axe vertical, mais aux extrémités opposées. Rappelons que l'œuvre *Ellipse* représente la demeure de Dieu tout comme le temple de Jérusalem. Une fois la Porte de l'Enfer traversée, l'âme accède à l'Ante-enfer puis au Vestibule de l'Enfer. Subséquemment, la dernière étape avant de pouvoir y pénétrer complètement est la traversée du fleuve Achéron à l'aide de Charon et de sa barque. En nous appuyant sur la fidèle illustration de *L'Enfer* de Dante de Sandro Botticelli tirée de la copie du livre *La Divina Commedia* de Dante Alighieri commandée vers 1490 par Lorenzo di Pier Francesco de Medici<sup>305</sup>, nous remarquons une évidente ressemblance avec l'œuvre de Garouste.



**Figure 16 :** L'Enfer de Dante illustré par Botticelli, 1480-1495, 32.5 cm × 47 cm, Kupferstichkabinett Berlin.

La structure conique de l'œuvre *Les Saintes Ellipses* dont le cœur n'est pas accessible au public rappelle l'imaginaire attribué à l'abîme de cet enfer de Dante conduisant les damnés d'un cercle à l'autre. Les figures zoomorphes et les êtres humains torturés rappellent également l'imaginaire de l'enfer chrétien restitué par Dante. La diminution des cercles jusqu'au centre de la Terre remémore le concept général de l'œuvre qui s'est construite autour de l'idée d'emmener le zénith au centre du nadir<sup>306</sup>. Néanmoins, bien que cette comparaison semble évidente, plusieurs éléments diffèrent de la représentation exacte de *L'Enfer* de Dante : par exemple, l'Enfer se compose de neuf cercles pour l'auteur et de seulement cinq pour Garouste. Nous avons constaté que l'artiste ne reproduit pas un texte puisqu'il l'investit, c'est le

<sup>305</sup> Commentée par Les Éditions Diane de Selliers dans l'application « *L'Enfer* » et dans DE SELLIER, Diane, dir (2008). *La Divine Comédie de Dante*, Paris : Éditions Diane de Sellier.

<sup>306</sup> Mentionné à la p. 4. « [...] d'emmener alors le zénith au centre de la Terre, le nadir. Il y a donc un effondrement de cette voûte céleste, et tout devient une anamorphose recueillie dans un jeu de miroirs ». JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

propre de son processus. Par conséquent, l'œuvre *Les Saintes Ellipses* est-elle la matérialisation de son propre enfer ?

À ce sujet, Bouchard nous informe que l'usage de la mémoire du traumatisme peut consister, dans le mythe social, à réactiver la ou les blessure.s<sup>307</sup> afin de perpétuer le mythe, tandis que l'objectif de la psychanalyse est de révéler « la blessure originelle » afin de pouvoir l'apaiser et en guérir. Ainsi, où se placent les intentions du peintre ? Il a été démontré qu'en engageant un processus de rétablissement de l'origine des textes fondateurs, Garouste révèle ses blessures et rétablit ce qu'il pense être la « vérité » au sein de son enfance. Ainsi, cette structure existentialiste de l'œuvre *Les Saintes Ellipses* est-elle la matérialisation de ce retour à cette blessure originelle ? En engageant ce processus de mythification dans l'œuvre, trouve-t-il un moyen de se libérer de l'interprétation unique sur laquelle s'est construite son éducation ? Il s'avère que, de manière volontaire ou non, Garouste tente de rectifier l'erreur originelle commise par sa famille en déployant des moyens d'endoctrinement en faveur de la communauté juive. Dans la culture juive, le nombre cinq renvoie aux cinq modalités de l'âme, décrit par Ouaknin comme « ce qui permet à l'homme une vie harmonisée tant sur le plan physique que psychique et spirituel »<sup>308</sup>. Aussi, le zénith étant au centre et non plus au sommet, l'œuvre ne se dirige pas vers la damnation la plus sévère comme pour l'Enfer chrétien, mais plutôt vers l'élévation la plus haute. Dans le processus de sacralisation qui est, comme le mentionne par Bouchard, « le système immunitaire du mythe social »<sup>309</sup>, le saut cognitif évoqué au premier chapitre permet de transmettre à partir d'un corpus de significations fondamentales les convictions conscientes et profondes autour de laquelle l'acteur social construit son identité individuelle. Celles-ci seraient mises au service, selon l'auteur, d'une recherche de la condition humaine sous la forme d'une transcendance à partir de laquelle il assouvit sa quête que nous avons démontré être le rédemption et la guérison. Ainsi, trouve-t-il dans la lecture talmudique cette transcendance rédemptrice ?

### ***De L'Enfer de Dante à L'Enfer de Garouste***

D'après la traduction de Félicité Robert de Lamennais, le Chant I de l'Enfer de Dante est :

Quand j'étais au milieu du cours de notre vie, je me vis entouré d'une sombre forêt, après avoir perdu le chemin le plus droit. Ah ! qu'elle est difficile à peindre avec des mots, cette forêt sauvage, impénétrable et drue dont le seul souvenir renouvelle ma peur ! À peine si la mort me semble plus amère. Mais, pour traiter du bien qui m'y fut découvert, il me faut raconter les choses que j'ai vues. Je ne sais plus comment je m'y suis engagé, car j'étais engourdi par un pesant sommeil, lorsque je m'écartai du sentier véritable. Je sais que j'ai gagné le pied d'une colline à laquelle semblait aboutir ce vallon dont l'aspect remplissait

---

<sup>307</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 93.

<sup>308</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 159.

<sup>309</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 85.

mon âme de terreur, et, regardant en haut, j'avais vu que sa pente resplendissait déjà sous les rayons de l'astre qui montre en tout endroit la route au voyageur ; et je sentis alors s'apaiser la tempête qui n'avait pas eu cesse aux abîmes du cœur pendant l'horrible nuit que j'avais traversée. Et comme à bout de souffle on arrive parfois à s'échapper des flots et, retrouvant la terre, on jette un long regard sur l'onde et ses dangers, telle mon âme alors, encore tout éperdue, se retourna pour voir le sinistre passage où nul homme n'a pu se maintenir vivant.<sup>310</sup>

Dans cet extrait, il indique être à la moitié de sa vie, soit 35 ans<sup>311</sup> et être perdu. À la suite de cet épisode, Béatrice, l'amour de sa vie, envoie Virgile guider Dante dans cette aventure. Un duo qui ne se quittera qu'à partir de l'étape du Paradis, puisque Virgile est un non-croyant, et ainsi, il n'y a pas accès. Une entrevue de France culture avec Didier Ottaviani<sup>312</sup> nous éclaire sur la symbolique de ce passage et sur la Divine Comédie : Il s'agirait du « récit d'une transformation de Soi »<sup>313</sup>. De ce fait, le chemin parcouru par Dante est ici un chemin intérieur menant à la plénitude. L'enfer représente alors la « descente en soi, vers sa noirceur pour ensuite tenter de remonter vers notre lumière »<sup>314</sup>. Déliaer les nœuds à l'intérieur de soi pour enfin s'en libérer et accéder à cette plénitude, voici le cheminement emprunté par l'auteur. Ce premier épisode (Chant I) conté par Dante est juxtaposable au rêve du Classique et de l'Indien de Garouste, eux aussi perdus dans une forêt sombre et effrayante. Rappelons que les personnages du Classique et l'Indien sont les deux faces d'une même pièce, soit Garouste lui-même. Au moment de la création du tableau *Le Classique et L'Indien*, il est empreint à ses crises de délire. Il est également dans une période transitoire, puisque son épouse est enceinte. En chemin vers la paternité, il l'analyse alors comme l'élément déclencheur de ses crises<sup>315</sup>. Son indien, son fou comme il le nomme à plusieurs reprises, représente une manière de fuir la réalité en se recroquevillant complètement dans sa tête où il n'a plus à affronter le monde qui l'entoure et ce qui le hante, soit son enfance, ses traumatismes et surtout, la responsabilité de les guérir pour son fils, pour devenir un bon père.

Dans le Chant II<sup>316</sup>, Dante devient indécis concernant la poursuite de son chemin, effrayé par les obstacles à venir. Néanmoins, inspiré par sa bien-aimée Béatrice et accompagné de son guide Virgile, il décide d'entrer « dans le chemin profond et sauvage »<sup>317</sup> soit dans *l'Enfer*. À nouveau, un sentiment de familiarité se fait ressentir à la lecture de ce passage. Le duo que forment Virgile et Dante nous rappelle celui du Classique et de l'Indien lorsque celui-ci suit le Classique qui le guide dans l'obscurité de la forêt

---

<sup>310</sup> DANTE, Alighieri (2013). *La Divine Comédie*. Traduit par Félicité Robert de Lamennais, France : JM. p. 6-7.

<sup>311</sup> Il se dit à la moitié de sa vie, car : « comme il le dit dans le Convito, d'après la commune opinion qui remonte à David : " Dies hominis septuaginta anni, les jours de l'homme sont de soixante-dit ans " », cité dans l'annexe : DANTE, Alighieri (2013). *op. cit.*, p. 101.

<sup>312</sup> VAN REETH, Adèle (2017). « De l'enfer au paradis - Ép. 1/4 - La Divine comédie de Dante », Invité Didier Ottaviani, [émission audio en ligne] Consulté le 21 mars 2020.

<sup>313</sup> *Ibid.*, 00:08:35, [émission audio en ligne] Consulté le 21 mars 2020.

<sup>314</sup> *Ibid.*, 00:07:42, [émission audio en ligne] Consulté le 21 mars 2020.

<sup>315</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 93.

<sup>316</sup> DANTE, Alighieri (2013). *op. cit.*, p. 9-11.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 11.

afin d'en sortir. Le fait que l'Indien soit celui qui se fasse conduire est révélateur de l'état d'esprit de l'artiste qui, à ce moment de sa vie, n'était guidé que principalement par sa démence et donc par son Indien ; la voix de la raison l'ayant aidé est celle de sa femme Élisabeth, l'équivalent de la Béatrice de Dante qui envoie Virgile à son secours. Commentant la première phrase du poème de Dante, l'artiste mentionne :

"Dans le milieu de notre vie, je me retrouvai par une forêt obscure..." Ainsi débute le poème. J'avais vingt-cinq ans, j'étais coincé entre le passé et l'avenir, aussi obscurs l'un que l'autre. Je cherchais mon chemin, je ne savais pas très bien ni d'où je ne venais ni où j'allais, le texte trouva un réel écho en moi.<sup>318</sup>

Parallèlement, il indique : « J'avais fugué pour fuir l'enfant dans le ventre de ma femme, il allait faire de moi un père, un adulte, il m'obligeait à panser mes blessures, à accepter le doute, à avancer enfin. Il réclamait ma joie, mais il avait réveillé ma douleur. ».<sup>319</sup> Finalement, cette représentation de l'Enfer est la métaphore d'une période décisive de sa vie, soit le moment où il décide d'entamer un processus de guérison pour son fils, et par conséquent, de rompre avec l'héritage paternel, son enfer. Il s'agit d'une thématique que l'on retrouve également dans *La Dive Bacbuc* avec l'épisode de Cronos, et dans *Ellipse* référant à la honte du père sur la démence de son fils. Ainsi, nous définissons ici les deux piliers du mythe garoustien : la figure du père et son enfance figurant l'évènement à l'échelle individuelle, le mythe individuel défini à partir des critères de Magali Nachtergaele. Puis, la spoliation des biens juifs durant la Seconde Guerre mondiale, un héritage familial qui appartient au mythe social partagé par une collectivité, est sous-jacente à ce mythe individuel. Grâce à la méthodologie de Bouchard, nous analyserons la manière dont le mythe social est exploité dans sa démarche.

## **2 L'héritage individuel et collectif**

### **2.1 La construction d'une identité libérée**

#### ***2.1.1 De l'héritage familial à la mémoire collective***

##### ***L'Enfer de Garouste : la paternité***

D'après Julien Guillau, pour Franz Kafka « le retour au judaïsme peut être le chemin par lequel l'individu dépasse le père qui n'a pas activement transmis »<sup>320</sup> : « L'auteur du Procès nous enseigne que la transmission concerne les fils autant que les pères, le devoir des fils d'interroger ce qui est transmis et

---

<sup>318</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 73.

<sup>319</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 93.

<sup>320</sup> GUILLAU, Julian (2019). « L'identité dans la transmission. Avec Kafka et Freud », février, *Revue française de psychanalyse*, n° 83, p. 461, [En ligne] Consulté le 8 juin 2020.

peut-être encore davantage ce qu'il ne l'est pas. ».<sup>321</sup> Avant la naissance de son premier fils Guillaume, Garouste est interné. Quelques mois après sa sortie du centre, autorisé cette fois-ci par les professionnels de la santé, il demande sa réhospitalisation. Il dira à cet effet que « Les grilles de l'hôpital avaient pour moi le même effet protecteur que celles du Montcel, elles me tenaient éloigné de la réalité »<sup>322</sup>. Rappelons que la réalité fuie était celle de la grossesse de sa femme ouvrant la porte à l'ensemble de ses traumatismes d'enfance. Néanmoins, un second évènement déterminant vient apaiser son incertitude. Lors de ce second séjour, il vit une grande dépression de laquelle il sort grâce à la naissance de son fils, à laquelle il assiste et grâce à laquelle il ressentit de la joie pendant près de 12 heures, un sentiment non vécu depuis longtemps en raison de sa santé mentale. Cet évènement est alors décisif pour lui, puisqu'il n'associe plus ses crises à son fils, mais plutôt à sa conception. Dès lors, il comprend que cet espace imaginaire dans lequel il se réfugiait à travers la démence était une fuite pour éviter de devenir un adulte, un père. Cette perspective le confronte directement à ses propres blessures d'enfant, les enjeux liés à son père, des maux qu'il doit panser pour enfin avancer et établir ce passage de fils à père. À ce propos, il mentionne : « Je me tournais vers l'originel plutôt que l'original, tout ce que je découvrais, je voulais l'éprouver jusqu'au bout de moi-même [...] de ma tête surtout. Car la personne dont j'avais le plus peur n'était pas mon père, mais moi ».<sup>323</sup> Il dira également :

J'ai trouvé au plus profond de moi, de ma honte, des choses que je pense universelles. J'ai démonté les textes et les catéchismes, j'ai voulu briser le moule qui a modelé et rendu passif notre regard, j'ai pris à bras le corps la religion, elle a envahi mes toiles, mes coups de folie qui bien souvent se sont terminés sur des parvis d'église ou de cathédrale. J'aurais pu l'ignorer, rejoindre les athées éclairés de ma génération, mais j'ai voulu prouver qu'elle se trompait, qu'elle avait fait des ravages dans la tête des hommes, à commencer par celle de mon père à qui j'aurais tant voulu parler.<sup>324</sup>

Il est possible de constater à travers ces lignes que Garouste ne parle plus d'une quête personnelle, mais d'un réel devoir de mémoire. En intégrant à son art une quête vers la reconnaissance de soi au travers de la restauration du devoir de mémoire, il établit un pont entre lui et son passé pour restaurer son intégrité pour lui et ses enfants. Nous confirmons donc que sa quête prend racine dans le mythe social sous-jacent associé à la Seconde Guerre mondiale.

### ***Du devoir de mémoire au témoignage***

Le rôle de la mémoire dans l'ouvrage de l'artiste est complexe et se déconstruit à l'aide de l'analyse d'Aude Delsescaux pour qui la mémoire est :

---

<sup>321</sup> Wolkowicz. (2017). *Le sujet face au réel, et dans la transmission*, cité par GUILLAU, Julian (2019). *op. cit.*, p. 461, [En ligne] Consulté le juin 2020.

<sup>322</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 87.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 126.

[...] l'ensemble des souvenirs d'une expérience vécue par un individu ou une collectivité. Qu'il s'agisse de la mémoire collective, c'est-à-dire des civilisations disparues, de la mémoire de l'Esclavage, de la Première Guerre mondiale, de la Seconde, des génocides Namubiens, Arméniens, Rwandais et juifs, ou de la mémoire individuelle [...] ces événements de notre passé occupent une place primordiale de notre présent.<sup>325</sup>

Aussi, elle nous informe que, selon la culture juive, la mémoire se définit autrement que par les textes historiques et sacrés. Par ailleurs, « depuis toujours les juifs séparent l'histoire et la mémoire tout en privilégiant la mémoire »<sup>326</sup>. Comme l'auteur nous le souligne, l'Histoire est celle des vainqueurs ainsi le « petit peuple »<sup>327</sup>, considéré comme une communauté marginalisée, n'aurait pas subsisté. En revanche, « la mémoire, que l'on forge soi-même, peut se souvenir des événements importants pour la communauté. Cette mémoire est subséquemment un garant de son unité. »<sup>328</sup>. Par conséquent, ce devoir de mémoire est inhérent aux traditions juives et porte le nom de « Zakhor », traduit par « mémoire » ou « trace », il signifie « le Devoir de se souvenir ». À ce sujet, Delsescaux ajoute que :

L'injonction de se souvenir fait du juif un mémorialiste et un témoin potentiel. [...] Le Juif de la tradition religieuse est ainsi par essence un témoin. [...] Pour le témoin, il ne s'agit pas seulement de raconter et de se libérer d'un poids, sa parole n'engage pas que lui, sa parole concerne les personnes dont il témoigne et son auditoire<sup>329</sup>.

Ainsi, une fois libéré du poids du souvenir par la parole, le témoin a pour mission de transmettre activement l'enseignement du passé au présent. Il s'agit d'un processus ayant pour objectif de faire survivre le mythe en impliquant les acteurs sociaux afin qu'ils prennent en charge la promotion et la mobilisation d'autres actrice.teur.s sociaux. Une fois ces deux étapes complétées, la mythification se renforce par l'institutionnalisation et la ritualisation du message initial ; il s'agit du « processus d'internalisation »<sup>330</sup> expliqué par Gérard Bouchard. *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* est exposée dans un organisme culturel qui se définit comme « à la fois [un] passeur et [un] gardien des croyances, normes, règles, codes et coutumes »<sup>331</sup>, et nous avons également déterminé que Garouste était un acteur social porteur d'un mythe social. Comme le souligne Bouchard, il est attendu d'un acteur social adhérent du mythe de le soutenir en construisant, à travers des techniques de persuasion, une argumentation efficace et un discours mobilisateur comme constaté dans chacune de ses trois installations. Ce processus s'applique au Yizker-bikher auquel nous comparerons la structure narrative avec celle de l'artiste.

---

<sup>325</sup> DELSESCAUX, Aude (2010). « Le rôle du témoignage dans la mémoire de la Shoah », *Regards croisés sur la mémoire*, Limoges : Presses universitaires de Limoges. p. 31.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 117. Bouchard s'appuie sur les travaux linguistiques de M.E. Spiro pour établir les quatre niveaux de ce processus d'internalisation du message mythique.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 121.

## *Les Yizker-bikher*

Selon le lexique du livre *Yiddish: mots d'un peuple, peuple de mots*, les Yizker-bikher sont des « livres du souvenir évoquant les communautés disparues »<sup>332</sup> initiées par les survivant.e.s de l'Holocauste<sup>333</sup>. Selon Goldberg-Mulkiewicz Olga<sup>334</sup>, ils s'intègrent à la tradition mémorialiste de la *Memorbuch* et des ouvrages nommés « *memorbuecher* »<sup>335</sup>. De plus, Delsescaux précise que « [ces récits-témoignages] sont les garants de la mémoire collective juive »<sup>336</sup>. Par conséquent, ce procédé juxtaposé à la démarche de l'artiste ouvre une perspective intéressante, puisque Garouste fait l'usage des mythologies, considérées fondamentales pour l'Occident, afin d'y introduire des récits personnels. Cette méthode peut donc s'apparenter aux « récits-témoignages »<sup>337</sup> que l'autrice mentionne puisque, dans ses œuvres, il témoigne de son vécu pour se libérer d'un poids, celui de son enfance. Les scènes picturales de Garouste établissent un récit personnel fragmenté en plusieurs scènes ou épisodes témoignant de son cheminement, comme un « récit-témoignage ». Néanmoins, dans la tradition religieuse juive, la parole d'un témoin n'engage pas que lui : le témoignage entre dans un canal de transmission actif pour sensibiliser les générations futures et porter un message. En faisant usage d'une structure similaire aux « récits témoignages », les œuvres sont les médiums permettant la transmission active d'un message aux générations futures.

Bien que ces « récits-témoignages » n'étaient initialement adressés qu'à la communauté juive, Delsescaux constate que, par le biais d'un « long processus de transformation mémorielle, la mémoire de la Shoah s'est ouverte à l'opinion publique, et est devenue objet public ainsi que le gardien de l'unité juive »<sup>338</sup>. Héritier de la souffrance juive de par son héritage biologique et de par son héritage culturel lors de sa reconversion au judaïsme, il se positionne entre culpabilité et demande de réparation. Si pour le génocide du peuple juif, ce message est d'ordre commémoratif et un appel à l'unité de son peuple, pour Garouste, celui-ci invite à une introspection personnelle et à l'unité collective. Il témoigne ainsi d'une perspective unique et propre à l'artiste. Delsescaux poursuit en disant que le témoin a

[u]n rôle didactique dans l'enseignement de l'histoire et de la mémoire, ouvrant les frontières entre les deux domaines. [...] Il est porteur de l'histoire. La communauté juive n'est donc plus seule à se souvenir des victimes de la Shoah. Ce phénomène est d'autant plus étonnant que si la communauté juive commémore depuis toujours les catastrophes

<sup>332</sup> WEINSTEIN, Miriam, Gilles Rozier, Alix Girod, et Henri Minczeles (2003). *Yiddish: mots d'un peuple, peuple de mots*, Paris : Autrement, p. 245, Lexique du mot : « *Yizker-bikher* ».

<sup>333</sup> DELSESCAUX, Aude (2010). *op. cit.*, p. 34.

<sup>334</sup> D'après GOLDBERG-MULKIEWICZ, Olga (1991). *Les livres du souvenir (Memorbuecher) et le mythe de la petite ville juive*, Pologne : Etnografia Polska. p. 187, cité par ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika, Adam Kopciowski, et Andrej Trzcinski (2014). « I. Les livres du souvenir, une source de savoir sur l'histoire, la culture et l'extermination des Juifs polonais », Traduit par Patrycja Kowalczyk, janvier, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 200, p. 26, [En ligne] Consulté le 20 avril 2020.

<sup>335</sup> ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika, et all (2014). *op. cit.*, p. 25, [En ligne] Consulté le 20 avril 2020.

<sup>336</sup> DELSESCAUX, Aude (2010). *op. cit.*, p. 34.

<sup>337</sup> Terme substituée de « *Yizker-bikher* », appartenant à DELSESCAUX, Aude (2010). *op. cit.*, p. 34.

<sup>338</sup> DELSESCAUX, Aude (2010). *op. cit.*, p. 34.

qu'elle dut supporter, il est récent pour les Allemands et les Français d'origine non juive de commémorer un événement tragique. Cette mémoire est devenue au cours du dernier siècle un garant de l'unité juive ainsi qu'un élément de la mémoire collective européenne.<sup>339</sup>

Ainsi, cet événement traumatisant est transmis par la mémoire collective portée par l'Europe, la France comprise. À ce sujet, l'artiste mentionne que :

Je me sentais bloqué par mon ignorance. Alors j'allais là où je voyais du danger, sans réaliser encore que toutes les questions qui m'agitaient, qu'elles soient personnelles, philosophiques ou artistiques, ne faisaient qu'une seule. Plus je remuais mes souvenirs, plus j'interrogeais le monde, car les certitudes de ma famille étaient celles de toute une société<sup>340</sup>.

Il constate que ces croyances familiales, ignorantes de la culture juive et porteuse d'un message qu'il juge mensonger, étaient partagées et transmises par toute une communauté dans laquelle il a grandi. Par ce discours, Gérard Garouste entame l'étape de diffusion décrite par Bouchard. En donnant de l'information et une opinion sur une réalité culturelle, il oriente les perceptions et fait accréditer le message porté par le mythe social.

### ***2.1.2 L'inconscient collectif dans son processus créatif***

#### ***Le contexte historique de la France***

Dans nos recherches, nous remarquons que plusieurs écrits critiques des productions de Garouste, diffusés de 2000 à 2009, mettent l'accent sur la figure du père comme thématique principale dans ses œuvres, quitte à en oublier les œuvres elles-mêmes et à n'offrir qu'une analyse psychanalytique. La figure du père, omniprésente et démesurée dans plusieurs de ses séries peintes, est ainsi rendue centrale. De ce fait, ce point de vue persistant et constant de la figure paternelle dans l'interprétation de son art reflète un enjeu social majeur vécu par la collectivité. Comme le suggère Delsecaux<sup>341</sup>, la société française porte en elle ce sentiment de culpabilité en raison de sa collaboration avec l'Allemagne nazie de 1940 à 1944 sous le régime de Vichy dirigé par le Maréchal Pétain. Par conséquent, l'histoire d'un père antisémite, collaborateur, et d'un fils se convertissant au judaïsme, épousant une femme de confession juive, devient un sujet de repentance pour la culpabilité nationale. Pourtant, la figure du père n'est pas la seule à mériter notre attention, l'omission de la figure maternelle est aussi intéressante : presque inexistante dans ses œuvres, elle témoigne paradoxalement du ressenti vécu par l'enfant. Comme nous l'avons indiqué précédemment, les peintures de Garouste sont en réalité liées à son regard de petit garçon, où la figure du père est oppressante dans les proportions qui lui sont accordées, alors que celle de la mère n'apparaît pas. Il l'a dépeint comme il la voyait, invisible, une figure fantomatique, un sujet qui semble intéressant, mais

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>340</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>341</sup> DELSECAUX, Aude (2010). *op. cit.*, p. 40.

que personne n'a soulevé ni même mentionné. Il semblerait que ceci soit le résultat d'un biais inconscient véhiculé par la critique et influencé par le contexte socio-historique français.

La thèse de Krisztian Bene<sup>342</sup> sur la collaboration militaire de la France au cours de la Seconde Guerre mondiale nous permet de contextualiser l'œuvre du peintre. L'auteur met en évidence la collaboration de la France sous le régime de Vichy et de l'Allemagne nazie et nous informe que Pétain annonce dans son discours radiodiffusé du 30 octobre<sup>343</sup> : « C'est dans l'honneur et pour maintenir l'unité française, une unité de dix siècles dans le cadre d'une activité constructive du nouvel ordre européen, que j'entre aujourd'hui dans la voie de la collaboration »<sup>344</sup>. Après avoir émis l'accord d'une collaboration avec l'Allemagne Nazi, Pétain voit la France se faire instrumentaliser pour sa valeur économique (la compensation des pertes<sup>345</sup>) et son poids politique dans le conflit dirigé contre l'URSS. Bien que la France ait collaboré officiellement pendant toute la Seconde Guerre mondiale, lors de la défaite nazie, sa responsabilité dans la déportation des juifs est niée. Il a fallu attendre le discours du président Jacques Chirac le 16 juillet 1995 pour que le rôle de la France soit reconnu dans la déportation des 13000 juifs arrêtés en 1942 au Vélodrome<sup>346</sup>. Par conséquent, entre 1945 (fin de l'Allemagne nazie) et 1995, il y a une volonté d'oublier la collaboration et les conséquences de celle-ci sur le peuple juif en raison d'une honte collective face à l'évènement<sup>347</sup>. Le prisme par lequel Garouste est étudié est empreint de ce sentiment : un enfant né d'un père antisémite s'évertuant toute sa vie à guérir son héritage culturel et rétablir la vérité en réinstaurant la culture juive dans la culture de l'opresseur soit le christianisme. S'appuyant sur l'analyse de Daniel Arasse, Anne Fortin met en lumière un système de représentation de la mémoire dans le cadre artistique<sup>348</sup> : tandis qu'au Moyen Âge, la conception de la mémoire correspond à une conception close et hiérarchique du monde, pendant la Renaissance, elle a pour objectif l'unification globale de la représentation du monde en un seul lieu. Enfin, selon l'autrice, dans l'art moderne, la mémoire se définit par :

[un] souvenir nostalgique d'un passé imaginaire qui n'a jamais existé. La représentation du monde qui est ainsi sollicité n'est plus celle d'un cosmos fixe et hiérarchisé comme au Moyen Âge, mais celle d'un monde intérieur qui cherche à se soutenir dans le souvenir rassurant d'une image qui conforte l'individu a contrario du politique.<sup>349</sup>

---

<sup>342</sup> BENE, Krisztián (2012). *La collaboration militaire française dans la Seconde guerre mondiale*, Vendée : Éditions Codex.

<sup>343</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>344</sup> INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, « 30 octobre 1940, Pétain annonce l'entrée dans la collaboration », [En ligne] Consulté le 20 avril 2021.

<sup>345</sup> BENE, Krisztián (2012). *op. cit.*, p. 148.

<sup>346</sup> L'OPINION (2019), « 16 juillet 1995: Chirac reconnaît la responsabilité de la France dans la rafle du Vel' d'Hiv' », 26 septembre, [En ligne] Consulté le 20 octobre 2019.

<sup>347</sup> BENE, Krisztián (2012). *op. cit.*, p. 140.

<sup>348</sup> FORTIN, Anne (2007). *L'impossible saisie de la mémoire*. Faculté de théologie et de Sciences religieuses. Québec : Université de Laval. p. 354.

<sup>349</sup> Taylor, Charles (2002). *Le malaise de la modernité*, [s.p.], Paris : Éd. du Cerf, cité par FORTIN, Anne (2007). *op. cit.*, p. 356.

Dans le cadre de son processus, un évènement passé<sup>350</sup> est relié à cette recherche intérieure soit le génocide des juifs lors de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi sa descente aux Enfers, représentée dans l'œuvre, témoigne du cheminement vers la rédemption que Garouste a dû engager pour sortir du gouffre de l'histoire familiale et collective. Par conséquent, cette œuvre répète une troisième fois le récit promu par l'artiste et renforce le message initial dans les mémoires. Bouchard indique que le récit, sixième étape de la mythification, utilise plusieurs médiums tels que l'iconographie, les contes et légendes, et les institutions muséales. Le récit devient donc un outil au service du mythe puisqu'il permet d'activer l'émotion associée à l'ancrage et à l'empreinte afin de fortifier l'éthos développé au cours des deux chapitres précédents.

### ***De l'identité individuelle à la collective : l'archétype jungien***

Dans une approche critique de la mémoire collective abordée par Paul Ricoeur, l'auteur Jeffrey Andrew Barash retrace les principales théories accordées à ce sujet. Il nous informe que selon John Locke, identité et mémoire sont liées puisque l'identité se définit par la conscience de soi. De ce fait, « c'est à partir de la mémoire de soi-même dans le passé que l'on se connaît comme étant le même d'un temps et d'un lieu à l'autre. »<sup>351</sup>. Néanmoins, l'auteur nous précise également que cette approche n'intègre pas les relations entre les individus puisqu'il n'étudie que « l'individu isolé ». D'après l'auteur Barash, Paul Ricoeur questionne alors : « comment il est possible, à partir de l'expérience première de la mémoire qui s'enracine d'abord dans la sphère originelle de la personne et de son intimité, de rendre compte d'une mémoire à plusieurs, voire d'une "mémoire collective" s'étendant jusqu'aux collectivités politiques ? »<sup>352</sup> Nous n'associons pas la notion de collectivités politiques à notre corpus, cependant nous interrogeons la manière dont les œuvres incarnant des récits-témoignages relatent, en plus de « la sphère originelle [de l'artiste] », à la mémoire collective. Dans sa théorie, Ricoeur tente de trouver « un principe de cohésion capable de rendre compte à la fois de l'expérience personnelle dans son autonomie et de la dimension métapersonnelle de l'expérience collective avec laquelle elle est étroitement liée. »<sup>353</sup>. Cette « expérience métapersonnelle de l'expérience collective »<sup>354</sup> nous la retrouvons dans la psyché collective ou l'inconscient collectif développé par Carl Gustav Jung. Contrairement à Freud qui réduit l'inconscient à l'endroit où se logent les pulsions censurées, pour Jung il s'agit de mécanismes profonds et agissant machinalement, par conséquent ils sont autonomes. René Caya décompose ce que sont, pour Jung, les composantes de l'inconscient : « d'une part, d'une dimension personnelle, oubliée et refoulée, comme le

---

<sup>350</sup> « Un mythe se rapporte toujours à des évènements passés », définition reportée dans le livre de DANTIER, Bernard (2008).

*Op. cit.*, [En ligne] Consulté 28 février 2019.

<sup>351</sup> BARASH, Jeffrey Andrew (2006). « Qu'est-ce que la mémoire collective ? », février, *Revue de métaphysique et de morale*, n° 50, p. 187, [En ligne] Consulté le 4 mai 2021.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 186 [En ligne] Consulté le 4 mai 2021.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 188 [En ligne] Consulté le 4 mai 2021.

<sup>354</sup> *Loc. cit.*

concevait Freud, et [d'autre part] d'une dimension collective, représentant une structure universelle»<sup>355</sup>. L'automatisme de cette psyché sera exploité par les surréalistes qui inventeront des mécanismes dont l'objectif était de la révéler tels que l'écriture automatique, le cadavre exquis, etc. D'après Jung, dans *L'Énergétique Psychique*, à l'inverse de l'inconscient personnel, l'inconscient collectif renferme les contenus universels apparaissant régulièrement<sup>356</sup> véhiculés par les archétypes et les instincts<sup>357</sup>. Par ailleurs, il appuie cette dimension universelle et intemporelle lors d'une entrevue avec le journaliste John Freeman, où il mentionne : « Nous ne sommes pas d'aujourd'hui ni d'hier ; nous sommes d'un âge immense »<sup>358</sup>. Comme nous le précise Caya, pour Jung « [l]es archétypes sont vraisemblablement des dispositions héréditaires irreprésentables ou des virtualités structurelles de l'inconscient qui se manifestent dans l'expérience sous la forme de l'élément qui ordonne les représentations dans des "patterns" déterminés »<sup>359</sup>. Dans un second paragraphe, l'auteur précise sa pensée : « Les archétypes invisibles apparaissent dans le domaine conscient-inconscient sous forme d'images ou d'idées archétypiques. Ce sont des images mythologiques, symboliques, appartenant à une collectivité, un peuple ou une époque. »<sup>360</sup>.

S'inspirant de ce concept, l'avant-garde américaine, composée en grande partie d'Européens immigrés, a d'abord abordé les thèmes mythiques issus de l'Antiquité, puis s'est dirigée progressivement vers l'abstraction dans laquelle des artistes tels que Newman et Rothko ont réinterprété les symboles mythologiques dits « universels ». Comme nous l'explique Caya, pour Jung ces symboles sont reliés au sein de l'inconscient collectif et permettent de faire le pont entre le conscient et l'inconscient<sup>361</sup>. L'autrice Boris Gisèle précise que ces motifs sont, selon Jung, « un nouveau langage, la langue de l'inconscient collectif et par là même le langage de l'âme. »<sup>362</sup>. Elle souligne également qu'en faisant usage des mythes ou des rêves comme amplificateurs des images archétypes, Jung met en lumière l'inconscient collectif et ce qu'il contient. Par conséquent, considérant que Garouste procède à un processus de mythification aboutissant sur le mythe garoustien, qui rappelons-le prend naissance lors d'un rêve, nous pouvons

<sup>355</sup> CAYA, René (1989). *L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung*, Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières, p. 14.

<sup>356</sup> « J'appelle cet inconscient « collectif » parce qu'au contraire de ceux de l'inconscient [individuel], ses contenus ne sont pas individuels, autrement dit ne sont pas de ceux qui ne se présentent guère plus d'une fois, qu'ils sont au contraire généraux et régulièrement répandus » cité par JUNG, Carl Gustav (2012). *L'Énergétique psychique*, Traduit par Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche. p. 99.

<sup>357</sup> JUNG, Carl Gustav (2012). *L'Énergétique psychique*, Traduit par Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche, p. 99.

<sup>358</sup> FREEMAN, John (1959). « Carl Gustav Jung : 1959 - dernière interview 2 ans avant sa mort », Entrevue réalisée par le journaliste John Freeman, 18 : 08, [En ligne] Consulté le 25 juillet 2018.

<sup>359</sup> Définition tirée de JUNG, Carl Gustav (1954). *Les Racines de la conscience*, reprise par Franz, Marie-Louise von (1975). *C.G. Jung: son mythe en notre temps*, Paris : Buchet & Chastel, p. 145, cité par CAYA, René (1989). *L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung*, Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières. p. 15.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>361</sup> CAYA, René (1989). *op. cit.*, p. 25.

<sup>362</sup> BORIE, Gisèle (2014). « Jung et la mythologie », janvier, *Revue de Psychologie Analytique*, n° 3, p. 88, [En ligne] Consulté le 02 mai 2020.

également considéré celui-ci comme un amplificateur de l'inconscient collectif, lié plus spécifiquement à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, l'œuvre *Les Saintes Ellipses* par l'usage de l'imaginaire de l'Enfer chrétien et de ses symboles qu'il transcende pour les adapter à son temps et restaurer l'origine de la source biblique, elle-même connectée à l'inconscient collectif, s'intègre à cette structure mythique décrite comme amplificatrice. En nous appuyant sur les théories jungiennes, nous partons du postulat que la transmission transgénérationnelle existe dans le psychisme individuel. Ainsi, l'individu Garouste en investissant personnellement les mythes littéraires et fondateurs les charges également d'une mémoire collective dont il hérite, qu'il porte et dont ses œuvres en sont les récits-témoignages. Nous limiterons cependant la part de l'inconscient dans la démarche de l'artiste en rappelant que les mythes survivants sont choisis consciemment par les acteurs sociaux afin d'en promouvoir le message initial et de mobiliser les foules. Ainsi, lorsque Garouste fonde l'archétype sur la genèse juive il en va de techniques de persuasion et donc de manipulation discursive orale, picturale et lettré. Pour finaliser le processus de mythification et comme démontré au premier chapitre, après avoir redéfini l'héritage symbolique incarné dans la mémoire le processus de sacralisation résulte en une forme de transcendance symbolisée donnant accès au message initial étant « la vérité sacralisée »<sup>363</sup>. Cependant, contrairement au discours médiatisé par l'artiste, cette vérité, soi-disant universelle, est toujours un élément choisi consciemment par l'acteur social, Gérard Garouste, dont le symbole transcendantal est dévoilé aux seuls initiés. Ainsi, de quelle manière matérialise-t-il ce symbole ? À partir du processus de mythification, Bouchard tente de comprendre les mécanismes transformant le message initial en une « vérité sacralisée », ainsi il demeure intéressant d'ouvrir ce raisonnement à l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* prise dans son ensemble comme œuvre à part entière.

Ce chapitre *Les Saintes Ellipses* démontre que le mythe garoustien s'établit sur un mythe social, celui de la reconnaissance juive après la Seconde Guerre mondiale et que finalement le mythe personnel de l'artiste est un mythe vitrine promotionnelle pour bâtir une mobilisation. Nous nous concentrerons désormais sur l'exposition dans son ensemble afin de rendre compte de la dernière étape de la mythification décrite par Bouchard : le symbole transcendantal.

---

<sup>363</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 118.

# Chapitre 4 : L'exposition Zeugma, le Grand œuvre drolatique

Zeugma réunit trois espaces, trois univers nourris de légendes et de récits mythologiques. La distance qui les sépare met en valeur cet entre-deux, cher à Garouste, des récits et des cultures, ce vide qui fait avancer le sens des images de tableau en tableau. Des liens s'entrecroisent entre les mythes chrétiens de la Divine Comédie, le Talmud et la Grèce antique qui dessinent en creux un réseau de renvois et de correspondances d'une exposition à une autre. Quelle que soit la direction prise par le visiteur, qu'il choisisse pour point de départ la galerie Templon pour se rendre au musée de la Chasse et de la Nature puis aux Beaux-Arts de Paris, ou inversement, l'esprit zeugmatique soufflera et l'emportera<sup>364</sup>.

- Texte de présentation écrit par Hortense Lyon, historienne de l'art, concernant les trois expositions.

## 1 Zeugma

### 1.1 Une rétrospective de son processus créatif

Du 13 mars au 1<sup>er</sup> juillet 2018 s'est tenue l'exposition *Zeugma, Diane et Actéon* au musée de la Chasse et de la Nature, et du 15 mars au 12 mai 2018, celle de *Zeugma* à la Galerie Templon. Notre corpus, *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* à l'ENSBA de Paris du 15 mars au 15 avril, s'intègre donc dans un circuit relié par le terme « zeugma ».

#### 1.1.1 Le zeugme

*Zeugma* est un terme grec (ζεύγμα) signifiant « lien, jonction » et au figuré « joug », dérivé de zeugnunai, « unir, joindre »<sup>365</sup>. D'après Marc Alain Ouaknin, il s'agirait plutôt d'un « pont »<sup>366</sup>, d'un entre-deux, reliant deux pensées opposées, parallèlement à sa forme syntaxique qui, elle, consiste à lier des compléments n'ayant pas la même nature grammaticale. Dans sa forme sémantique, aussi nommée *attelage* par Henri Morier, elle consiste à « joindre à un mot deux compléments disparates quant à leur signification. Ce type de *zeugma* ou *zeugme* se traduit généralement par le rapprochement de deux éléments de nature lexicale différente, l'un étant concret et l'autre étant abstrait »<sup>367</sup>. L'usage de cette figure de style correspond à l'emploi de la rhétorique et de la figuration dans les techniques de persuasion du mythe développé par Bouchard. Par conséquent, le titre lui-même a pour fonction de persuader le

<sup>364</sup> LYON, Hortense, et Marc-Alain Ouaknin (2018). *Gérard Garouste: zeugma*, Paris : Galerie Templon. p. 4-5.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>366</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2008). *Zeugma: mémoire biblique et déluges contemporains*, Paris : Seuil. p. 2.

<sup>367</sup> BANQUE DE DEPANNAGE LINGUISTIQUE (2021). « Zeugme », Dictionnaire en ligne, février, [En ligne] Consulté le 1<sup>er</sup> février 2021.

visiteur. Aussi, cette figure de style repose sur « l'ellipse d'une unité rectrice »<sup>368</sup> en provoquant la surprise par un jeu de décalage et de contraste. Selon Sliwa Dorota<sup>369</sup>, la figure de style ellipse se définit dans un énoncé par l'absence d'un ou plusieurs mots possibles de déduction dont le sens de la structure grammaticale reste intelligible. Par conséquent, ce système oblige le lecteur à rétablir mentalement ce que l'auteur passe sous silence parallèlement au concept de *La Dive Bacbuc*. Pour Garouste, la sémantique n'est jamais laissée au hasard. Juxtaposée à l'œuvre *Ellipse et les Saintes Ellipses*, cette information en transcende leur signification. Le zeugma signifiant le lien, et la figure de style ellipse étant un raccourci appelant à se remémorer, les trois œuvres ensemble seraient-elles la matérialisation de cette figure de style ? L'exposition regroupe-t-elle non plus trois œuvres à part entière, mais une seule constituée de trois éléments liés par un entre deux ? Parallèlement à Marc Alain Ouaknin, pour Garouste le terme *zeugma* se définit par le pont :

Le pont pour moi évoque surtout le fait de passer d'une rive à l'autre. D'ailleurs, le nom d'Abraham, premier prophète, signifie en hébreu « le passeur » : celui-ci a quitté son pays d'Ur et son père, qui fabriquait des idoles et a passé le fleuve pour rejoindre la cité d'Harran. Ce dialogue qu'il a avec Dieu et l'Éternel est une forme de prise de conscience. En réalité, on peut comprendre le pont dans tous les sens du terme. L'idée que je préfère est celle de ce passage d'un endroit à un autre, d'une culture à une autre. Pour moi, on a tout intérêt à sortir de sa propre culture pour s'enrichir. Cela me fait penser à l'expression de Saussure : « seuls les poissons n'ont pas conscience de l'eau » ; en effet, pour avoir conscience d'être dans l'eau, les poissons ont besoin de prendre conscience de l'air. Dans la culture, il peut y avoir ce côté asphyxiant, qui nécessite que l'on cherche à découvrir d'autres cultures, que l'on aille voir ailleurs ce que l'on ne connaît pas<sup>370</sup>.

Ainsi, *Zeugma* produit une unité entre des instances qui ont leur propre logique en les faisant entrer dans le jeu de la complémentarité, en leur offrant selon l'expression d'Edgar Morin, une dialogique<sup>371</sup>, une notion sur laquelle nous reviendrons. Par ailleurs, cette référence de Garouste à la métaphore du poisson renvoie directement à l'idée de prison et de liberté dans son processus artistique, puisque pour chercher la vérité, il faut être conscient et inconfortable de vivre dans le mensonge. De même, pour se libérer encore faut-il savoir que nous sommes enfermés.

Le procédé de l'artiste se structure autour de récits littéraires, car selon lui, elles sont des contraintes nécessaires à sa créativité. En faisant référence à l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle, Garouste dit : « Lorsqu'en art tout devient possible, il n'existe plus aucune forme de création »<sup>372</sup>. Suivant cette logique, si les codes de l'académisme dominant sont une prison pour les artistes en héritant, alors pour s'en libérer,

<sup>368</sup> BORDAS, Éric (2003). « Note sur les zeugmes et attelages dans Histoire de Gil Blas de Santillane de Lesage », mars, *L'information grammaticale*, n° 97, p. 9, [En ligne] Consulté le 1<sup>er</sup> février 2021.

<sup>369</sup> SLIWA, Dorota (1983). « L'ellipse dans quelques grammaires françaises du XX<sup>e</sup> siècle », janvier, *Histoire Épistémologie Langage*, n° 5, p. 96, [En ligne] Consulté le 1<sup>er</sup> avril 2021.

<sup>370</sup> JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

<sup>371</sup> Concept développé dans MORIN, Edgar (1990). *Science avec conscience*, Paris : Le Seuil.

<sup>372</sup> MUONG-HANE, Thi-Von. (2003). *op. cit.*, p. 10, [Archives non diffusées].

ils ont développé une démarche avant-gardiste dans laquelle l'absence de code devient la règle. Lorsque Garouste entre à l' ENSBA de Paris en 1965, il n'est plus l'héritier des codes académiques traditionnels, mais de ceux de l'avant-garde. Pour l'artiste, ceci présente un enjeu majeur :

Après le *ready-made* de Duchamp, après le vide de Klein, je me suis dit que je n'avais plus qu'à me distinguer en revenant à la prison qu'est la peinture. Ma prison, c'est le cadre du tableau. À l'intérieur de ce cadre, la seule issue, c'est le sujet. Le sujet dépasse la peinture. Et le sujet, c'est l'homme métaphysique<sup>373</sup>.

Dans ce commentaire, le « sujet » réfère à la grande manipulation religieuse et familiale que nous avons traitée au second chapitre. Ainsi se dégage une volonté de s'échapper non plus du mouvement artistique, mais de son éducation ou plutôt le dogme à travers lequel il a formaté sa pensée. Contrairement à ses crises de délires dans lesquelles il la fuyait, sa démarche prend la forme d'un pont lui permettant de relier son passé au présent afin de les réconcilier. Ce processus se nomme le « tiqoun » aussi appelé réparation dans la Kabbale<sup>374</sup>. Ainsi, le circuit zeugmatique semble illustrer les étapes de ce dépassement du sujet vers ce qu'il nomme « l'homme métaphysique » soit la « liberté absolue »<sup>375</sup>. Par conséquent, l'exposition *Zeugma le grand œuvre drolatique* matérialise-t-elle processus de libération ? Nous constatons une énième fois que ce postulat renvoie à une étape du processus de mythification et plus spécifiquement au développement de l'empreinte où l'expérience de l'ancrage négatif pousse à une quête de guérison et de rédemption provoquant chez l'acteur social, ici Garouste, un sentiment de délivrance.

### ***1.1.2 Une quête de l'unité : Un processus de guérison***

Il a été constaté que la scénographie est intrinsèque à la pratique de l'artiste. Ainsi, le choix du lieu n'est probablement pas une coïncidence. Pourquoi choisir l'École des Beaux-Arts de Paris pour réunir des œuvres aussi intimes à son cheminement de vie ? Rappelons que cette école est la sienne. Il y étudie et s'y oppose pour finalement succéder au siège de Georges Mathieu le 13 décembre 2017 en tant qu'académicien dans la catégorie peinture. Réunir ces trois œuvres dans ce lieu devient une évidence symbolique, trois œuvres basées sur la technique de l'indienne qui, rappelons-le, est architecturale et hors cadre. De ce fait, elle veut intrinsèquement s'échapper du cadre de la peinture académique et par conséquent d'une éducation traditionnelle et conservatrice. Il y a également l'idée de transmission et d'apprentissage inhérente à une institution scolaire. Ainsi, comme conclue précédemment, l'institution culturelle joue un rôle majeur dans la diffusion du message initial faisant de l'exposition un support de

---

<sup>373</sup> WOLINSKI, Natacha (2009). « Gérard Garouste. "Revenir à la figuration était ma forme de marginalité". », novembre, *Beaux-arts magazine (Levallois-Perret)*, n° 305, p. 2.

<sup>374</sup> Il s'agit de la troisième phase du grand cycle proposé par Louria, elle permet à l'homme de se définir « comme un être "à être" dont l'éthique n'est plus celle de la perfection, mais de la perfectibilité » citée par OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 199.

<sup>375</sup> Ce terme appartient à la notion d'évolution kabbaliste « qui ne s'achève pas avec le genre humain [mais] qui se poursuit, grâce à lui [...] vers le processus de perfectionnement qui espère et tend vers la liberté absolue », cité par OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 199.

transmission. Par conséquent, l'exposition serait-elle la métaphore d'un retour à l'unité : l'accomplissement d'un processus de guérison ou plutôt celui d'un circuit mobilisateur ? Bien que les œuvres n'aient pas été créées au même moment, le titre les réunit pour créer une lecture unifiée. Dans les chapitres précédents, nous avons lu ces deux enjeux de manière dichotomique. En réalité, il faut appréhender cette exposition comme révélant deux enjeux complémentaires : le Moi et les autres. À partir de cette quête, Garouste prétend retrouver une unité personnelle acquise grâce à son adhérence au mythe social. Par conséquent, il devient un témoin et une preuve vivante des bienfaits du mythe que le circuit promet. Il n'y a pas de contradiction, mais une complémentarité: il s'agit de l'usage de la pensée organique suggérée par Bouchard<sup>376</sup>.



**Figure 17** : Photographie de l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique*.

---

<sup>376</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit*, p. 106.

*La Dive Bacbuc* est de forme circulaire non pénétrable, tandis que *Ellipse* prend la forme d'un temple ou d'une tente, et enfin, *Les Saintes Ellipses* représente un cône ellipsoïdal représentant l'idée de l'Enfer paternel. Parlant de *La Dive Bacbuc*, Garouste nous informe que la forme est déterminante puisqu'« un cercle, en plus petit, cela devient un point, un cercle c'est quelque chose qui tend vers le point, donc qui tend vers l'unité. »<sup>377</sup> Muong-Hane nous apprend que l'œuvre a été conçue comme « une représentation de ce centre qu'il aspirait tant à retrouver »<sup>378</sup> et que, dans la plupart des dogmes, le cercle est généralement une figuration de « la perfection [de] l'idéal et [du] divin »<sup>379</sup>. Par conséquent, le centre de l'œuvre est impénétrable par l'individu, car il en détient les secrets divins. Cette limite physique expérimentée par le visiteur, qui ne peut qu'apercevoir le centre en cumulant les points de vue, renvoie directement au fait que l'individu ne peut acquérir la connaissance en une seule fois. D'après Ouaknin<sup>380</sup>, dans la conception kabbaliste le cercle « se construit à partir du nom de Chaddaï » et permet la création. Selon les principes de la gématria (ou guémétrie)<sup>381</sup>, la valeur numérique des lettres chaddaï (*chin*, *dalèt* et *yod*) est 314 et réfère, selon sa valeur rationnelle (22/7), aux 7 jours de la création dans la Genèse<sup>382</sup>. Dans cette logique, Garouste aurait pris conscience, selon Muong-Hane<sup>383</sup>, que la meilleure manière de retrouver ce centre, métaphore de l'intériorité ou bien du « vrai Soi »<sup>384</sup>, n'est pas de mettre en scène un espace réservé aux dieux, mais plutôt un espace invitant l'individu à retrouver l'unité originelle à l'intérieur de lui-même. *Ellipse* répond à ce besoin, puisqu'elle représente un temple. En tant que demeure de la divinité, la fonction du temple est, dans la majorité des cultures, de connecter l'homme à son Créateur tel que l'Arche construite par Moïse (cf. à la tente du rendez-vous) ou le Temple de Salomon. Selon la psychanalyste Alice Miller, « les souvenirs inconscients, refoulés, qui nous obligent à nous dissimuler à nous-mêmes notre vrai Soi sont les successeurs de nos parents. Et c'est ainsi que succèdera à notre solitude dans la maison paternelle un isolement intérieur »<sup>385</sup>. Son livre *L'enfant doué*, traitant des enfants d'après la Seconde Guerre mondiale, observe la façon dont ils se sont rapidement accommodés aux manques et aux problèmes de leurs parents en développant des mécanismes de défense. À ce titre, l'Enfer de Garouste, inspiré de celui de Dante, est décrit comme « Une merveilleuse promenade dans l'errance et le drame »<sup>386</sup>. Tout comme expliqué par Miller, pour guérir, il faut vivre ses souffrances et en comprendre leurs origines dans l'enfance pour pouvoir les dépasser et les transcender. Ainsi, l'Enfer de Garouste, vécu et matérialisé

<sup>377</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 72.

<sup>378</sup> *Loc. cit.*

<sup>379</sup> *Loc. cit.*

<sup>380</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 372.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>384</sup> Notion développée par MILLER, Alice (2008). *Le drame de l'enfant doué: à la recherche du vrai soi*, Paris : Presses universitaires Paris, p. 1-121.

<sup>385</sup> MILLER, Alice (2008). *op. cit.*, p.13.

<sup>386</sup> Garouste, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 25.

par *Les Saintes Ellipses*, a été une étape indispensable dans son cheminement vers la guérison. Pour reprendre la notion évoquée par l'artiste lui-même, « sa prison », qu'il matérialise par l'iconographie et les interprétations chrétiennes des récits fondateurs, il s'en libère en restaurant l'origine juive de ces textes. Ce procédé est expliqué par Miller :

Si, à plusieurs reprises, l'expérience nous a montré que l'irruption des sentiments intenses de la petite enfance, ayant pour caractère spécifique d'avoir été incomprise, peut avoir raison d'une humeur dépressive prolongée, notre abord des sentiments indésirables, notamment la douleur, changera progressivement. Nous avons découvert que nous ne sommes plus condamnés à suivre le vieux schéma (déception-répression de la douleur-dépression), car nous disposons à présent d'un autre moyen de traiter les frustrations, à savoir vivre notre douleur<sup>387</sup>.

C'est exactement la conclusion que fait l'artiste de la naissance de son fils Guillaume. L'enfer qu'il vit n'était finalement pas lié à son fils, mais à la douleur des traumatismes auxquels celui-ci le confrontait pour entamer un processus de guérison qui lui permettrait de devenir père à son tour. Autrement dit, « cette prison » intérieure est la structure de ses mécanismes de défense face à des situations traumatisantes liées à l'enfance, source de l'ancrage du mythe individuel. En partant à la recherche de l'essence des textes et des mots, il part à la quête de vérité sur les origines de son identité pour en dévoiler son « vrai Soi »<sup>388</sup> ou ce que Jung nommera « la réalisation de soi-même »<sup>389</sup>. Selon Miller, ce dévoilement n'est accessible qu'à partir du moment où l'individu n'a plus à redouter les exaltations des traumatismes de son enfance. Par conséquent, en comprenant l'origine et les mécanismes, il s'en éloigne et bénéficie d'un recul lui permettant de ne plus en avoir peur. Dans *Les Saintes Ellipses*, une fois les indiennes montées ensemble, l'artiste comme le visiteur ne peuvent que les regarder de loin. Cette œuvre n'est pas pénétrable, car Garouste en est sorti, elle n'est plus que le témoin, la trace de cette étape dans son cheminement vers la lumière. Dans ce cadre, le « processus de mythification »<sup>390</sup> qui caractérise la démarche du peintre pour chacune des œuvres monumentales résulte pour l'artiste en un processus unique de guérison. En conclusion, l'alliance des trois œuvres offre le narratif final et complète le processus de mythification. Comme énoncé précédemment, en réunissant les trois œuvres sous l'appellation Zeugma, il emploie des techniques de persuasion : rhétorique et figuration<sup>391</sup>. Dans ce devoir de mémoire, ce « récit-

---

<sup>387</sup> MILLER, Alice (2013). *Le drame de l'enfant doué*, Paris : Presses Universitaires Paris, p. 27-60, [En ligne] Consulté le 20 avril 2020.

<sup>388</sup> « Le vrai Soi ne peut pas communiquer parce qu'il ne s'est pas développé, étant resté à l'état inconscient, enfermé dans une prison intérieure. [...] C'est seulement après la libération que le Soi commence à s'exprimer, à croître et à développer sa créativité. Et là où autrefois n'existaient que ce vide redouté ou d'angoissants fantasmes de grandeur, surgit un jaillissement de vie, d'une richesse inattendue. Ce n'est pas un retour chez soi – car on n'en a jamais eu. C'est trouver son chez-soi. », cité par MILLER, Alice (2008). *op. cit.*, p.1-26.

<sup>389</sup> JUNG, Carl Gustav (2004). *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Traduit par Roland Cahen, Paris : Gallimard. p. 115, cité par CAYA, René (1989). *Op. cit.*, p. 26.

<sup>390</sup> Notion établie par BOUCHARD, Gérard. (2014). *op. cit.*, p. 73.

<sup>391</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 96-99.

témoignage »<sup>392</sup> devient une preuve pour l'accréditation du message du mythe social, et Garouste, une preuve vivante. Ainsi, l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* est-elle un circuit d'exposition souhaitant convaincre le spectateur de la guérison du peintre afin d'en promouvoir le mythe et sa véracité ?

## 1.2 Un devoir de transmission

### 1.2.1 L'exposition dans un processus dialogique

#### *Le Pont vers autrui: Le concept de la dialogique*<sup>393</sup>

D'après Kafka, « le retour au judaïsme peut être le chemin par lequel l'individu dépasse le père qui n'a pas activement transmis »<sup>394</sup> et dans le chapitre 3, nous avons mis en évidence la notion de transmission et de mémoire collective ou bien d'inconscient collectif au sein de sa démarche à travers le mythe développé par l'artiste. Si dans un premier temps nous pouvons constater une emphase mise sur la guérison, une seconde analyse met de l'avant le rôle de la transmission dans sa démarche. Gérard Garouste en parle dans ces termes : « Longtemps je n'ai été qu'une somme de questions. Aujourd'hui, j'ai soixante-trois ans, je ne suis pas un sage, je ne suis pas guéri, je suis peintre. Et je crois pouvoir transmettre ce que j'ai compris. »<sup>395</sup>. En concordance avec les traditions juives où la parole d'un témoin entre dans un canal de transmission actif, ces œuvres ou récits-témoignages entrent dans un processus de transmission pour sensibiliser les générations futures et porter un message faisant de l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* un circuit de transmission. Mais de quelle manière ce circuit transmet-il activement ? Pour Garouste, le *zeugma* évoque le pont et l'acte de passer d'une rive à l'autre, suggérant par conséquent qu'un lien relie les œuvres de l'exposition. Le titre est donc fondamental dans la compréhension de notre corpus. Dans ce contexte, *Zeugma* produit une unité entre des instances qui ont leur propre logique en les faisant entrer dans le jeu de la complémentarité, en les intégrant, selon l'expression d'Edgar Morin, dans un système dialogique. Ce concept, qu'il explique dans son livre *Science avec conscience*<sup>396</sup>, combine les notions d'échange et de communication fondamentale dans la dialectique, mais elle s'en démarque là où cette dernière cherche la cohérence à travers l'exclusion et la suppression des différences<sup>397</sup>. *A contrario* de la dialogique, Morin souligne que la dialectique s'appuie sur les principes de « non-contradiction »<sup>398</sup>, similaire à la pensée organique de Bouchard. Ainsi, la dialogique s'appuie sur la collaboration, où les

---

<sup>392</sup> Notion employée par DELSESCAUX, Aude (2010). *op. cit.*, p. 34.

<sup>393</sup> MORIN, Edgar (1990). *Science avec conscience*, Paris : Le Seuil.

<sup>394</sup> Wolkowicz. (2017). *op. cit.*, cité par GUILLAU, Julian (2019). *op.cit.*, [En ligne] Consulté le juin 2020.

<sup>395</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op.cit.*, quatrième de couverture, cité dans le Chapitre 1 p. 40.

<sup>396</sup> MORIN, Edgar (1990). *Science avec conscience*, Paris : Le Seuil, explicité par Edgar Morin dans VALLEJO-GOMEZ, Nelson (2008). « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques Entretien avec Edgar Morin », mai, *Synergies Monde*, n° 4, p. 250, [En ligne] Consulté le 20 janvier 2019.

<sup>397</sup> *Ibid.*, cité par VALLEJO-GOMEZ, Nelson (2008). *op. cit.*, p. 255, [En ligne] Consulté le 20 janvier 2019.

<sup>398</sup> *Ibid.*, cité par VALLEJO-GOMEZ, Nelson (2008). *op. cit.*, p. 257, [En ligne] Consulté le 20 janvier 2019.

contraires ne s'opposent pas, mais se complètent, tout comme l'Indien et le Classique. Morin présente sa théorie à travers l'étude du processus démocratique<sup>399</sup>. Il l'identifie ce qu'il nomme le jeu de la vérité et de l'erreur<sup>400</sup> dans un système où l'affrontement et la complémentarité des idées opposées coopèrent et interagissent les unes sur ou contre les autres. Pour illustrer ce propos, il suggère l'analyse de la culture européenne qui est, selon lui, « une unité formée par l'antagonisme complémentaire de deux cultures concurrentes, l'une judéo-chrétienne et l'autre gréco-romaine »<sup>401</sup>. Pourtant, bien que chacune ait sa propre fondation dans laquelle s'établissent plusieurs oppositions et différences, c'est la *reliance*<sup>402</sup> de celles-ci qui constitue l'unité de l'héritage culturel européen. Ainsi, si les œuvres prises séparément se construisent sur des récits différents, leur ensemble marque l'unité de son discours. En mettant l'emphase sur le *zeugme* dans les titres de ses trois expositions, il invite le visiteur à s'interroger sur ce terme pour comprendre ce sens commun et finalement les relier. À partir du moment où le public identifie cet enjeu et le met en application, il entre dans une ritualisation permettant l'accès au message. Rappelons que le circuit est situé à l'ENSBA, qui représente aussi bien une école qu'une institution culturelle, deux lieux de transmission directe. Bouchard souligne que la ritualisation arrive à partir de l'institutionnalisation du message initial. Garouste, en implantant ce circuit au sein de ces institutions, complète cette étape dans la mythification et dans le système de diffusion du mythe. Dans cette logique, le circuit devient un rituel de commémoration.

### ***L'unité dans la dualité***

Dans *la stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité*, Edgar Morin nous informe que :

Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot « complexus », « ce qui est tissé ensemble ». Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire ne pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. Du reste, dans le mot relier, il y a le « re », c'est le retour de la boucle sur elle-même<sup>403</sup>.

Garouste répond-il à ce concept de complexité ? La dialogique prend forme dans le mythe garoustien à travers les figures du Classique et de l'Indien, la raison et la folie perçues à travers le spectre dialogique ne sont plus des opposées, mais des complémentarités. Les trois œuvres monumentales faisant vaciller les

---

<sup>399</sup> MORIN, Edgar (1999). *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*. France : Seuil. p. 60-63.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>401</sup> LECOMPTE, Francis (2018). « Entretien : Edgar Morin ou l'éloge de la pensée complexe », mai, *Carnets de science*, n° 4, CNRS Editions édition, p. 121, cité par LECOMPTE, Francis (2018). « Edgar Morin ou l'éloge de la pensée complexe », *CNRS Le journal*, 4 septembre 2018, CNRS édition, [En ligne] Consulté le 15 février 2019.

<sup>402</sup> Définition : « l'acte de relier et de se relier et son résultat » cité par M. Bolle de Bal (1996), « Voyages au coeur des Sciences Humaines. Tome I De la Reliance » Paris : Ed. L'Harmattan, p. 321, cité LE MOIGNE, Jean-Louis (2008). « Edgar Morin, le génie de la Reliance ». *Synergies Monde*, n° 4, p. 177-178, [En ligne] Consulté le 25 mai 2019.

<sup>403</sup> MORIN, Edgar (1995). « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *L'intelligence stratégique de la complexité*, *Revue internationale de Systémique*, vol 9, n° 2, p. 105.

corps et les mots deviennent alors les espaces privilégiés d'une dialogique humaine mise en scène par un jeu d'optique et d'illusions. De quelle manière se matérialise-t-elle ? En se basant sur la définition de l'auteur, pour relier les œuvres entre elles, Garouste est supposé établir une connexion en boucle sur elle-même. Il s'agit ainsi d'un circuit fermé et mouvant, répondant au principe « hologrammatique »<sup>404</sup> qui signifie que « la partie est dans le tout et le tout est dans la partie »<sup>405</sup>. Ainsi, une boucle est un cercle et rappelons que, selon l'artiste, le cercle tend vers le point, soit l'unité<sup>406</sup>.

L'ensemble des œuvres ont en leur cœur un point : *Les Saintes Ellipses* et la pointe du cône ellipsoïdale correspond à son centre, *Ellipse* et le point central de la sphère et enfin *La Dive Bacbuc* représentant dans sa forme symbolique, le point. Il est important de le souligner, car selon Ouaknin, le point représente le commencement, là où s'opère « le passage du non-être à l'être visible »<sup>407</sup>. Selon l'auteur, « il ne faut pas comprendre le point d'une perspective statique, mais comme le résultat dynamique et équilibré d'un ensemble de forces contradictoires »<sup>408</sup>. Ainsi, chacune des œuvres témoigne d'une étape transformationnelle permettant à Garouste de cheminer du « non-être à l'être visible ». Chacune forme une dynamique circulaire singulière et générant un récit-témoignage. En les reliant par le zeugme, il applique le principe de la reliance à l'exposition qui, dans un processus de mythification, correspond à l'alignement et l'harmonisation du mythe. Celui-ci guidant le message initial sur lequel la boucle renvoie. Nous remarquons que les œuvres sont disposées en diagonale. Pour les kabbalistes, la ligne se détermine par un déplacement du point et correspond à la seconde phase de la création<sup>409</sup>. Selon Lahy, dans la Kabbale le point ou l'unité est l'élément central de l'enseignement, puisqu'elle symbolise l'unité de Dieu, soit l'unité de soi<sup>410</sup>. Ce concept est superposable à l'élément central de sa démarche : la dualité dans laquelle il recherche l'unité. Dans la gématrique, la valeur numérique de l'unité est le chiffre "1" et représentante l'idée de singularité ne « pouvant être appréhendée que par la dualité »<sup>411</sup>. Par conséquent, « [l]a source récupère la pluralité en révélant son Unité Divine intérieure »<sup>412</sup> soit sa propre lumière. Le point central de la diagonale serait-il donc la matérialisation de son unité ?

En recevant la lumière, le kabbaliste se doit de la transmettre au moyen d'un langage dynamique et énergisant sans cesse en mouvement. Selon Marc-Alain Ouaknin, pour ne pas s'enfermer dans une lecture

---

<sup>404</sup> MORIN, Edgar (2008). *La Complexité humaine*, Texte rassemblés avec Edgar Morin et présentés par Heinz Weinmann, Paris : Flammarion. p. 34.

<sup>405</sup> MORIN, Edgar (2005). *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil. p. 117.

<sup>406</sup> Citation de Garouste mentionnée à la p. 4 : « un cercle, en plus petit, cela devient un point, quelque chose qui tend vers le point, donc qui tend vers l'unité », cité par MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 72.

<sup>407</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 282.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>410</sup> LAHY, Georges (2000). *L'alphabet hébreu et ses symboles: les 22 arcanes de la Kabbale*, Roquevaire : Éditions Lahy, p. 51.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 52.

dogmatique, il faut apprendre à « lire aux éclats »<sup>413</sup> pour laisser la place à l'interprétation et dissoudre toute possibilité de cristallisation du mot<sup>414</sup>. Par un jeu d'optique, Garouste dans *la Dive bacbuc* éclate la lecture de l'œuvre pour ne pas enfermer le visiteur dans un sens unique et donc infertile. En éclatant le mot, parallèlement à la méthodologie kabbaliste, l'initié découvre la pluralité des sens qu'il contient puisque la vérité étant plurielle, prétendre à la Vérité n'est qu'une utopie dogmatique. Néanmoins, il a été constaté que Garouste, à partir des techniques de persuasion, ne laisse finalement pas la place à cette lecture éclatée mais l'oriente au profit du message initial. Puis, comme Bouchard le spécifie, le mythe s'achève lorsqu'il transforme son message initial en une « vérité sacralisée »<sup>415</sup>. Ainsi Garouste, malgré son discours, se fait-il porte-parole d'une utopie dogmatique ? Dans la tradition kabbaliste<sup>416</sup>, partir à la quête de l'unité consiste à passer par la conquête de son entièreté d'où sa quête de l'origine, tout comme le concept jungien du passage du *Moi* au *Soi* :

L'homme naturel n'est pas un Soi, mais particule de la masse et masse lui-même, un collectif, au point de n'être plus bien sûr de son Moi. C'est pourquoi il a besoin des temps immémoriaux des mystères de métamorphoses, qui font de lui « quelque chose » et qui l'arrachent ainsi à la psyché collective, quasiment animale, qui n'est que pur assemblage.<sup>417</sup>

Julie Saint Bris, dans *Quête de soi quête de Dieu ?*<sup>418</sup>, explique que, pour Jung, le principe du *Soi* dirige le conscient vers la totalité et l'unité, dans un espace où les contraires sont complémentaires et où le processus d'individuation est réalisable. Parlant de l'être humain, Jung précise que « la connaissance de soi [...] la poussée à l'individuation rassemble ce qui est dispersé et multiple, pour l'élever à la forme originelle de l'homme premier et unique »<sup>419</sup>. *A contrario*, le *Moi* correspond à l'ego, donc le « je », renvoyant à l'expression de son existence à travers sa subjectivité. Le passage de l'individualisation à l'individuation est donc le passage du *Moi* au *Soi*, un processus que Jung décrit comme étant « la réalisation de soi-même »<sup>420</sup>, dans lequel l'individu se réconcilie avec sa complexité (l'ombre, l'anima-animus) et devient alors conscient de sa totalité. L'individu est donc un tout et appartient au tout (l'univers) dans lequel le mouvement est constant, parallèlement au principe hologrammatique<sup>421</sup>. Ce concept trouve également son équivalence dans la Kabbale soit la conception tripartite de l'humain s'appuyant sur l'esprit, l'âme et le corps<sup>422</sup>. Ainsi, par l'usage de la sémantique et l'axe de sa démarche,

<sup>413</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *Les mystères de la kabbale*, Paris : Assouline. p. 367.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>415</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 118.

<sup>416</sup> LAHY, Georges (2000). *L'alphabet hébreu et ses symboles: les 22 arcanes de la Kabbale*, Roquevaire : Éditions Lahy, p. 52.

<sup>417</sup> JUNG, Carl Gustav (1995). *L'Âme et la vie*, Traduit par Roland Dr Cahen et Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche, p. 35.

<sup>418</sup> SAINT BRIS, Julie (2009). *Quête de soi, quête de dieu: psychologie jungienne et spiritualité chrétienne*, Paris : Presses de la renaissance, p. 17-19.

<sup>419</sup> JUNG, Carl Gustav (1995). *op. cit.*, p. 329.

<sup>420</sup> JUNG, Carl Gustav (2004). *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Traduit par Roland Cahen, Paris : Gallimard. p. 115, cité par CAYA, René (1989). *op. cit.*, p. 26.

<sup>421</sup> MORIN, Edgar (2008). *op. cit.*, p. 34.

<sup>422</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard (2014). *op. cit.*, p. 257.

l'exposition s'inscrit dans la structure de transmission kabbaliste sans en épouser le principe premier : la multiplicité des interprétations comme faiseur de sens. En ancrant les œuvres dans la pensée complexe d'Edgar Morin par leur dialogique, l'exposition s'émancipe de l'individualité pour concevoir la collectivité qui en compose non pas le sens, mais l'objectif. En effet, la participation du visiteur au circuit est indispensable à la réalisation de cette boucle qui s'opère à partir d'un déplacement physique et de son adhésion au système de communication. Rappelons que, selon Bouchard, l'acteur social a pour mission de mobiliser d'autres actrice.teur.s sociaux afin de perpétuer la transmission du message initial. Garouste opère cette stratégie à partir de son circuit puisqu'il cible et sélectionne, de par sa complexité de lecture, une audience déjà sensible à la cause. Pierre Cabanne rapporte, à propos de l'artiste :

Il ne déclare pas apporter du nouveau, de l'original, il a partie liée avec l'histoire non comme imitation, mais comme participation, comme partage. Pour Garouste, un artiste n'est pas important parce qu'il a fait telle chose le premier, mais parce qu'il a construit sa propre histoire au présent, à partir de l'Histoire, ce passé commun.<sup>423</sup>

Cette citation relève le concept le plus important dans l'analyse du corpus : la construction du mythe garoustien à travers l'étude de la Création, à la recherche d'une origine commune comme stratégie mobilisatrice.

## **2 Son Grand œuvre**

### **2.1 L'accomplissement de la pierre philosophale :**

#### ***2.1.1 Définition et symbolique : Le Grand œuvre drolatique***

Après avoir développé l'importance du titre par l'exemple du *Zeugma*, qu'en est-il de la seconde partie soit *Le Grand œuvre drolatique* ? Selon le CNRTL, l'étymologie du mot drolatique est un dérivé de drôle et définit « une personne, des attributs, une œuvre ou une situation drôle, ou faisant rire par son pittoresque »<sup>424</sup>. Dans le cadre du corpus, il s'agit davantage de techniques drolatiques et persuasives, parallèlement à Rabelais, qu'il emploie à travers les jeux d'optique que nous retrouvons dans l'ensemble des œuvres étudiées. *Le Grand œuvre* provient d'une locution latine, *Magnum opus*. Dans les arts, celle-ci fait référence à l'œuvre la plus populaire ou la plus importante de l'artiste<sup>425</sup>. L'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* serait-elle donc son ouvrage le plus important ?

---

<sup>423</sup> CABANNE, Pierre (1988). *op. cit.*, p. 23

<sup>424</sup> CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, (2021) « Drolatique », Mars 2021, [En ligne] Consulté le 5 mars 2020.

<sup>425</sup> CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (2021), « OEUVRE ». Mars 2021, [En ligne] Consulté le 5 mars 2020.

La notion de *Grand œuvre*<sup>426</sup> est également reprise par l'alchimie et le langage des oiseaux: complémentaire à la Kabbale, elle est la réalisation de la pierre philosophale soit de l'unité originelle<sup>427</sup>. *Le Grand œuvre* a donc pour résultat :

[...] de réanimer la parcelle de lumière divine, l'âme, emprisonnée dans la matière. Il ne s'agit pas tellement pour l'adepte de supprimer purement et simplement la prison du corps afin d'en libérer l'âme ; au contraire, l'art des transmutations consistera à sublimer la matière [...] L'homme prendra visage de surhomme.<sup>428</sup>

Ce dernier passage nous rappelle le commentaire de Garouste sur le sujet de ses œuvres : « l'homme métaphysique »<sup>429</sup>, et nous éclaire sur une seconde manière de l'interpréter, cette fois-ci, à travers le regard alchimique. Michel Noize décrira le *Grand œuvre* comme « l'accoucheur des achèvements métallique »<sup>430</sup>. Selon les explications de l'alchimiste Burensteinas<sup>431</sup>, dans le noyau terrestre s'établit un processus de maturation des six métaux (« le plomb, l'étain, le fer, le mercure, le cuivre, l'argent »<sup>432</sup>) pour aboutir au dernier état métallique, l'or (*aor* en hébreu signifie « La lumière »<sup>433</sup>). *Le Grand œuvre* serait alors un catalyseur permettant la transmutation de la matière en lumière<sup>434</sup>. Celle-ci est une métaphore équivalente à la quête de soi kabbaliste (quête de la vérité divine<sup>435</sup>) et à la réalisation de soi jungienne<sup>436</sup>. Patrick Burensteinas<sup>437</sup> nous souligne également que, pour l'alchimiste, il s'agit de découvrir le secret de la pierre philosophale lui donnant accès à la guérison. La méthode alchimiste consiste à « éclater » les mots pour en dévoiler les sens, tout comme la Kabbale démontrée par M-A Ouaknin<sup>438</sup>. Dans le documentaire *L'ABC de la langue des oiseaux*<sup>439</sup>, Patrick Burensteinas prend l'exemple de « la matière » et nous explique sa signification soit « l'âme à tiers », c'est-à-dire, ce qui est saisi par les seuls sens et donc compris du seul « tiers de son âme ». L'humain plongé dans la matière n'est plus que le tiers de lui-même (l'âme à tiers). L'alchimie est donc un outil permettant à l'humain d'entrer dans un processus de transformation de la matière en Lumière. Pour ce faire, il mentionne qu'il faut apprendre à

---

<sup>426</sup> NOIZE, Michel (1974). « Le Grand Œuvre, liturgie de l'alchimie chrétienne », février, *Revue de l'histoire des religions* n° 186, p.156, [En ligne] Consulté le 25 janvier 2021.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p.156, [En ligne] Consulté le 25 janvier 2021.

<sup>428</sup> RITE ÉCOSSAIS ANCIEN ET ACCEPTÉ. s. d. « De Alchimie à Arbre ». ABCdaire HEUREUX ET IMPERTINENT DE L'ART ROYAL. [Document non diffusé].

<sup>429</sup> « Le sujet dépasse la peinture. Et le sujet, c'est l'homme métaphysique » WOLINSKI, Natacha (2009). *op. cit.*, p. 2., cité à la page 85.

<sup>430</sup> NOIZE, Michel (1974). *op. cit.*, p. 149, [En ligne] Consulté le 25 janvier 2021.

<sup>431</sup> BURENSTEINAS, Patrick (2009). *De La Matière à La Lumière*, Grenoble : Le Mercure Dauphinois, p. 37.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>433</sup> OUKNIN, Marc-Alain (2012). *op. cit.*, p.121, cité à la p. 32, et, « Je vous en parlerai un peu tout de même, mais l'or de l'alchimiste est l'Aor la Lumière » cité par BURENSTEINAS, Patrick. (2009). *op. cit.*, p. 22.

<sup>434</sup> BURENSTEINAS, Patrick (2009). *op. cit.*, p. 67.

<sup>435</sup> LAHY, Georges (2000). *op. cit.*, p. 51.

<sup>436</sup> SAINT BRIS, Julie (2009). *op. cit.*, p. 19.

<sup>437</sup> FRECINAUX, David (2019). *L'ABC de la langue des oiseaux*, INRESS. [Documentaire] 00 :10 :05.

<sup>438</sup> OUKNIN, Marc-Alain (2001). *op. cit.*, p. 367.

<sup>439</sup> *L'ABC de la langue des oiseaux*. Réalisé par David Frecinaux. INRESS, 2019. 00 : 15 :04.

pardonne, c'est-à-dire donner la part de soi (la rancœur)<sup>440</sup>. Ainsi, le *Grand œuvre* est le processus menant à la Lumière, la vérité divine, le *Soi* selon les différents concepts expliqués précédemment. Par ailleurs, selon Jung, la connaissance des mythes devient un outil permettant de décrypter certains symboles alchimiques :

Des analyses comparatives ont pu établir que les symboles alchimiques sont pour une part des variantes de motifs mythologiques ressortissant à l'univers mental conscient des alchimistes, et pour une autre des produits spontanés de l'inconscient. C'est ce qui révèle la mise en parallèle de la symbolique alchimique avec celle, moderne des rêves. Une partie des symboles fait référence aux matériaux, c'est-à-dire à leur nature « mystique » inconnue, une autre au processus qui mène au but, et il se développe à cette occasion une imagerie particulièrement riche. Le symbole essentiel de la matière se transformant au cours du processus alchimique est le Mercure. L'image que les textes en donnent correspond pour l'essentiel aux caractéristiques de l'inconscient.<sup>441</sup>

Contrairement à l'origine ésotérique de la Kabbale, l'alchimie est née de la matière palpable et tangible à travers les éléments suivants : sel, soufre et mercure<sup>442</sup>. Le mercure est le dernier élément permettant la transmutation de la matière en Lumière et appartient à la dernière étape de la quête alchimique, soit l'œuvre au rouge<sup>443</sup>. Cette quête se divise principalement en trois étapes à la fois étroitement liées et totalement indépendantes, tout comme les œuvres de l'exposition. Par conséquent, en sont-elles les métaphores ?

### 2.1.2 Les étapes du processus

Dans la tradition alchimique, l'œuvre au noir représente le sel soit le symbole du corps, l'œuvre au blanc est le soufre contenu par l'âme et enfin l'œuvre au rouge est le mercure soit l'esprit<sup>444</sup>, parallèlement à la conception tripartite de l'humain<sup>445</sup> pour la Kabbale. Une fois la « matière prima » préparée, le processus de chauffe des métaux s'enclenche et s'enchaîne, jusqu'à parvenir à la transmutation en or, que nous rappelons être la réalisation de la pierre philosophale. D'après Véronique Liard<sup>446</sup>, dans la conception jungienne, les trois œuvres se déclinent de la manière suivante : L'œuvre au noir « *nigredo* », correspond à l'inconscient collectif, celle-ci s'achève dans l'œuvre au blanc « *albedo* » soit l'âme « libérée par la mort, était à nouveau unie au corps mort, déterminant ainsi sa résurrection ». Enfin, elle s'accomplit dans l'œuvre rouge « *rubedo* » représentant « les opposés [qui] se fondent ensemble et opèrent leur synthèse » : la transmutation en or, soit la réalisation du *Soi*.

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, 00 : 30:15.

<sup>441</sup> JUNG, Carl Gustav (1989). *La Vie symbolique psychologie et vie religieuse*. Traduit par Claude Maillard, Paris : Albin Michel, p. 101-102.

<sup>442</sup> BURENSTEINAS, Patrick (2009). *op. cit.*, p. 21.

<sup>443</sup> BURENSTEINAS, Patrick (2009). *op. cit.*, p. 41.

<sup>444</sup> BURENSTEINAS, Patrick. (2009). *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>445</sup> SCHOLEM, Gershom Gerhard (2014). *op. cit.*, p. 257.

<sup>446</sup> LIARD, Véronique (2020). « Jung et l'alchimie. Un lien entre passé et présent au service du futur », janvier, *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 151, p. 105-106, [En ligne] Consulté le 5 mai 2020.

Même si l'alchimiste suit ces étapes, rien ne garantit le succès de son opération<sup>447</sup>. Si l'or n'émane pas, l'alchimiste doit recommencer entièrement les étapes, soit sa quête. Cependant, si la transmutation réussit, cela signifie qu'il a terminé son *Grand œuvre*, soit l'incarnation de l'esprit, le retour à l'unité<sup>448</sup>. Une fois que l'alchimiste fait jaillir cette lumière en lui, il communique celle-ci aux autres. De quelle manière cette quête alchimique est-elle matérialisée dans l'exposition ? Par l'alchimie, Garouste trouve une manière d'accréditer son message initial en le faisant rentrer dans un rituel, le sacralsant afin d'attester de ce que nomme Bouchard : la vérité sacralsée. Ainsi, il associe dans le titre *Zeugme au Grand œuvre*, car c'est par la *reliance* que le Grand œuvre s'accomplit.

Dans *Les Saintes Ellipses*, nous remarquons que le sommet rend compte de l'ensemble des étapes de la quête alchimique. Le pan Nord est dominé par le noir, le pan Sud par le blanc, le pan Est par le rouge, et enfin, le pan Ouest par le vert, et enfin, les personnages sont en jaunes ocres. Il est possible d'établir un parallèle avec les étapes colorées du processus alchimique. Précédemment, nous avons analysé les couleurs correspondantes à *Nigredo* (œuvre noire), *Albedo* (œuvre au blanc), *Rubedo* (œuvre au rouge). Nous poursuivrons par la découverte de la couleur jaune et verte, qui correspond aux étapes intermédiaires de ces trois grandes phases. La réalisation de l'ensemble des étapes permettra l'obtention de la pierre philosophale, c'est-à-dire la lumière. À ce sujet, Burensteinas<sup>449</sup> nous apprend que :

Le mode d'emploi c'est : tu prendras la matière, tu la décomposeras et une fois décomposée, tu prendras la matière pure, tu la recomposeras et tu attendras que la Lumière entre dedans. Et lorsque la Lumière entrera, tu ouvriras une porte sur le centre, c'est cela la Pierre philosophale. C'est une fenêtre, une porte ouverte sur le centre immobile, sur cette fameuse Lumière.<sup>450</sup>

La « matière » correspond à la couleur verte et symbolise la connaissance des choses cachées dans la « *matéria prima* ». <sup>451</sup> Par ailleurs, il nous informe également que cette couleur correspond à celle de l'émeraude que Lucifer, porteur de lumière <sup>452</sup>, qui initialement la portait au front, mais qui, lors de sa chute dans la matière, s'est enfoui sous la terre : « Lucifer représente [donc] la Lumière piégée à l'intérieur de la matière » <sup>453</sup>. Par conséquent, la transmutation libère cette lumière de la matière si l'opération est accomplie correctement. Tandis que l'étape du jaune, le *citrinas*, correspond selon les principes jungiens <sup>454</sup>, à la connaissance des symboles archétypiques constitutifs de l'inconscient collectif, soit l'équivalent de l'or alchimique <sup>455</sup>. En concordance avec les étapes alchimiques, la couleur jaune

---

<sup>447</sup> BURENSTEINAS, Patrick. (2009). *op. cit.*, p. 16.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>449</sup> BURENSTEINAS, Patrick. (2009). *op. cit.*, p. 41.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 74-79.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>454</sup> JUNG, Carl Gustav. (2014). *op. cit.*, p. 70-72.

<sup>455</sup> LIARD, Véronique (2020). *op. cit.*, p. 104, [En ligne] Consulté le 5 mai 2020.

succède au rouge (œuvre au rouge) juste avant la transmutation en or: il s'agit donc de la dernière étape menant vers la transmutation. Par conséquent, la transmutation libère la lumière de la matière (le plomb devient or) si l'opération est accomplie correctement. Ainsi, le cône ellipsoïdal de l'œuvre *Les Saintes Ellipses*, partant des couleurs alchimiques et terminant symboliquement au centre de la terre, matérialise-t-elle ce processus alchimique ?

## 2.2 La Transmutation

### 2.2.1 L'émeraude retrouvée ?

Il a été déduit précédemment que l'exposition correspond au principe de la reliance dont la boucle renvoie au message initial qui, comme démontré ultérieurement, est localisé dans l'œuvre centrale de la diagonale : *Les Saintes Ellipses*. En revenant sur l'iconographie de cette œuvre, nous remarquons un élément-symbole répétitif et camouflé dans la partie haute de l'œuvre, mais dévoilé dans la dernière circonférence par l'ange Garouste. Serait-ce l'émeraude de Lucifer ? Ou bien, selon une lecture bouchardienne, serait-ce le symbole transcendant ? Pour Bouchard, « [e]n marge du processus de mythification et, cette fois, du point de vue du public visé, on peut être séduit par l'idée de distinguer des étapes dans la diffusion et l'accréditation d'un message »<sup>456</sup> dont le symbole transcendant est la dernière étape de sacralisation du message initial et faisant de lui une vérité sacralisée.

La main est un attribut important pour l'artiste, puisqu'il mentionne ne pas pouvoir croire en sa tête, en référence à ses crises de délire, mais seulement en ses mains, son outil de travail. Les mains sont donc pour lui la représentation de la matière. Aussi, en hébreu « ange » ou le « *Malakh* », est un messager<sup>457</sup>. Par conséquent, le *Malakh* associé aux traits de l'artiste, annoncerait-il sa transmutation ? Dans la paume de sa main se dresse un symbole non identifiable, mais pourtant présent à différents endroits de l'œuvre. Au cours de notre étude, nous ne l'avons pas retrouvé dans les répertoires chrétiens ou juifs. Cependant, une piste s'est ouverte grâce à l'ouvrage *Les signes alchimiques*<sup>458</sup> de René Ponot.

Tout comme les hiéroglyphes, Ponot nous informe que les signes employés par les alchimistes se développent dans une écriture picturale basée sur l'assemblage et la juxtaposition des symboles entre eux : « Un exemple, peut être unique, de système graphique échantillonné du figuratif à l'abstrait. Ils permettent donc de suivre et d'observer un processus complet de [structuralisation] à travers ses stades successifs. Cela revient aussi à voir naître et s'élaner un langage. »<sup>459</sup>. En parcourant ces classifications, le symbole peint par l'artiste ne nous est pas apparu. Cependant, la possibilité de fusionner des symboles

---

<sup>456</sup> BOUCHARD, Gérard (2014). *op. cit.*, p. 117.

<sup>457</sup> MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *op. cit.*, p. 87, cité p. 31.

<sup>458</sup> PONOT, René (1971). « Les signes alchimiques », décembre, *Communication & Langages*, n° 12, p. 65-79 [En ligne] Consulté le 5 avril 2021.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 65 [En ligne] Consulté le 5 avril 2021.

entre eux nous mène à la découverte suivante : si l'on juxtapose le symbole de *Jupiter* et celui du *Crâne humain*<sup>460</sup> alors nous retrouvons le symbole peint. Le premier symbole issu de l'astrologie est celui de Jupiter, dieu romain équivalent du Zeus grec. Rappelons que ce dieu n'est pas anodin dans la mythologie garoustienne, puisqu'il appelle au rapport du père au fils déjà mentionné dans *La Dive Bacbuc*. Le second symbole, *crâne humain*, appartient quant à lui aux signes conventionnels alchimiques. Dans la tradition occidentale, le crâne humain est souvent associé au *memento mori*. Dans la tradition alchimique, le « caput mortuum » symbolise la putréfaction dans le *Nigredo*, c'est-à-dire la séparation du profane et de la matière<sup>461</sup>. Selon Leclercq-Bolle De Bal Françoise :

On retrouve dans la plupart des mythologies du monde ce passage obligatoire par la mort symbolique pour renaître différent, se trouver changé, métamorphosé dans son cœur et âme, sinon dans sa forme extérieure. Cette mort symbolique est le plus souvent figurée par une descente aux enfers dans les entrailles de la Terre Mère, génitrice universelle. Tout ce passe comme si un séjour dans l'obscurité mystérieuse et secrète régénèrait les êtres, les transformait. Le noir est à la fois ténèbres, néant et *matéria prima*, germination, promesse de renouveau, capital de tous les possibles.<sup>462</sup>

Par conséquent, en associant les deux symboles, l'artiste ferait-il une allusion à la mort spirituelle du père ? À la séparation avec ses traumatismes d'enfance ? Rappelons que la mort du père dans le mythe de Zeus et celui de Cronos, mentionnée dans le chapitre de *La Dive Bacbuc*, est un symbole de pouvoir et de libération. Dans ce cas précis, le mythe de Zeus fait référence à l'acte de sortir de l'ombre pour émerger vers la lumière. Ce symbole est omniprésent et camouflé à l'exception de cette scène où l'ange Garouste le présente aux creux de sa paume. Souhaite-t-il alors nous informer d'une étape accomplie ? A-t-il atteint la transmutation du métal en or ? Le symbole réfère probablement à la mort spirituelle du père, c'est-à-dire dans le cas de Garouste au détachement des croyances et perceptions transmises par le père, source des maux et blessures de son enfance. Mais également une référence à l'état transformatif du processus entrepris et matérialisé par *Les Saintes Ellipses* qui adopte le format de la descente aux enfers dans les entrailles de la Terre Mère.

---

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 69 et 78 [En ligne] Consulté le 5 avril 2021.

<sup>461</sup> MASSON, Hervé (2003). *Dictionnaire initiatique et ésotérique*, Paris : Trajectoire, cité par RITE ÉCOSSAIS ANCIEN ET ACCEPTÉ. s. d. « De Alchimie à Arbre ». ABCdaire HEUREUX ET IMPERTINENT DE L'ART ROYAL, p.1, [Document non diffusé].

<sup>462</sup> LECLERCQ-BOLLE DE BAL, Françoise (2009). *La métamorphose, mystère initiatique: à la lumière des contes, mythes et rituels maçonniques*, Paris : Maison de Vie Éditeur, p. 81-82.



**Figure 18** : Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses* (détail),  
2003, Acrylique sur toile et fer forgé, miroir,  
12 cm de haut x 12.5 de diamètre,  
Collection Fonds national d'art contemporain, Paris.

Associé à l'ange, un second personnage mi-cheval/mi-femme se tient face à lui : il s'agit de sa femme que nous identifions par les traits du visage. Élisabeth Garouste, de confession juive, symbolise la connaissance de cette culture dans laquelle Garouste trouve le chemin de sa lumière. Par conséquent, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'association du symbole alchimique et la présence de sa femme montrent que c'est dans l'étude de la Torah qu'il découvre le chemin vers sa libération, soit par l'exploration de la kabbale et des étapes alchimiques. Ainsi, les couleurs du sommet des *Saintes Ellipses* s'achèvent dans la paume de l'artiste et le symbole devient la juxtaposition analogique de l'émeraude de Lucifer. Plus précisément, il s'agit du symbole transcendantal mentionné par Bouchard, puisqu'il renforce le discours porté par le « récit-témoignage » et par conséquent, permet d'atteindre la sacralisation du message. Cependant, il faut noter que le symbole est de couleur jaune. Il s'agit de l'étape du *citrinas* qui, rappelons-le, précède la transmutation. En parlant de son oncle, Garouste dit que « [c]'est lui qui m'a donné le goût des énigmes. J'en mets beaucoup dans les tableaux et chercher des clés est l'histoire de ma

vie. Casso en détenait une. Il était un homme heureux »<sup>463</sup>. Ce symbole serait-il la métaphore picturale de cette clé menant vers le bonheur, soit l'équilibre ? Un équilibre finalement permis par son adhésion au mythe social; un modèle permettant au visiteur, lorsqu'il se projette dans le récit, d'entrevoir son propre équilibre à travers cette même adhésion.

Ainsi, la transmutation du mercure en or signifie la réalisation de la pierre philosophale<sup>464</sup> de laquelle jaillit la lumière. Rappelons également que, de ce processus, aucune garantie n'est formulée. Par conséquent, si l'or n'émane pas, l'individu doit reprendre sa quête du départ. Ainsi, l'artiste nous montre-t-il son aboutissement à la quête ? Si tel est le cas, de quelle manière communique-t-il la lumière jaillissante de la transmutation et de même, la vérité sacralisée ? Souvenons-nous que, dans la tradition juive kabbaliste, une fois la lumière reçue (réception en hébreu : *qaballa*<sup>465</sup>), il faut la transmettre. Par conséquent, le circuit zeugmatique devient indéniablement un moyen de transmission exploité au profit d'une quête rédemptrice et mobilisatrice.

### **2.2.2 La transmutation dans la quatrième œuvre**

Comme vu précédemment, l'artiste cible une audience déjà initiée aux enjeux du mythe qu'il construit et à laquelle s'adresse son mythe vitrine. Dans les chapitres précédents, nous avons constaté l'importance du mouvement dans les trois œuvres, que ce soit *La Dive Bacbuc* et ses multiples oculus, *Ellipse* par son accessibilité au centre, et *Les Saintes Ellipses* par l'obligation d'en faire le tour. Cette expérience entre le visiteur et l'œuvre dégage une intimité unique et singulière, le guidant vers le symbole transcendantal à partir duquel se dévoile la vérité sacralisée. Selon les principes de la Kabbale, les clés de la Révélation se dévoilent au travers des différentes interprétations. Dans les photographies instagram dévoilant les multiples points de vue des visiteurs, nous retrouvons l'image ayant inspiré ce mémoire. Malheureusement, cette image n'est plus disponible en raison de sa suppression par l'utilisatrice. Une seconde image (Figure 19), moins bien placée, permet tout de même d'en comprendre la forme. Elle permet alors d'observer un emboîtement uniforme de deux œuvres, *Ellipses* et *Les Saintes Ellipses*. Par conséquent, serait-ce une coïncidence ou l'émergence d'une quatrième œuvre ? À ce propos, l'artiste mentionne : « Faire un tableau c'est bien, faire un deuxième tableau c'est très bien, mais ce qui est surtout très bien c'est qu'ils mettent en scène un troisième tableau qui, lui, n'existe pas. »<sup>466</sup>.

Cette forme émanant de la juxtaposition d'*Ellipse* et *Les Saintes Ellipses* fait écho à la symbolique franc-maçonnique du Temple (intérieur) s'ouvrant vers la lumière, signifiant que le profane atteint l'« aor ». Dans la symbolique maçonnique, le temple est un recueil qui convie son visiteur à l'introspection avant

---

<sup>463</sup> GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *op. cit.*, p. 47.

<sup>464</sup> BURENSTEINAS, Patrick. (2009). *op. cit.*, p. 22 et 86.

<sup>465</sup> OUAKNIN, Marc-Alain (2012). *op. cit.*, p. 10.

<sup>466</sup> BACRIE, Lydia (2018), « Gérard Garouste, le peintre des mots », avril, L'Express, [En ligne] Consulté le 14 février 2020.

d'être digne de se diriger vers la lumière à l'Orient<sup>467</sup>. De ce temple émane la lumière lorsque l'initié atteint la phase de « lumière-transformation » par laquelle il trouve le parfait équilibre entre matière et spirituel. Un équilibre qui, rappelons-le, n'est atteignable qu'à partir de l'adhésion au mythe social.

Le sommet de l'œuvre reçoit la lumière du jour grâce au plafond verrière de la salle d'exposition et cette mise en scène se raccorde avec la symbolique maçonnique. *Ellipse* symbolisant le temple intérieur de Garouste et *Les Saintes Ellipses*, son cheminement vers l'œuvre au rouge, il devient possible d'interpréter la juxtaposition des deux œuvres comme étant la matérialisation de sa transmutation. Ainsi nous pouvons formuler l'hypothèse que l'ensemble de l'exposition indique l'aboutissement de sa quête et nous permet de conclure que Garouste devient lui-même le symbole de la rédemption : un témoin et une preuve vivante faisant de lui une figure exemplaire.

Individuellement et comme nous l'avons démontré précédemment, les deux œuvres sont le résultat de longues recherches littéraires marquant l'imaginaire européen telles que la *Divine Comédie* de Dante considérée comme le chef-d'œuvre des croyances chrétiennes du XIV<sup>e</sup>. Par conséquent, mises côte à côte elles sont deux entités aux récits distincts mettant en scène les étapes transformationnelles d'un cheminement personnel. Tandis que mise l'une à la suite de l'autre, elles forment une unité matérialisée dans l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* et qui incarne un système de communication et de détournement au profit d'une cause : la spoliation des biens juifs pendant la Seconde Guerre mondiale que l'artiste adresse à partir d'une rectification textuelle et iconographique. Ainsi, la quatrième œuvre devient une hypothèse plausible puisque le recul permet de voir un tout, ordonné et logique, s'émanciper de l'ensemble des toiles dans leur individualité et résulter à la dernière étape du processus de mythification : la vérité sacralisée.

Ce tissage complexe permet une compréhension globale du chemin arboré par l'artiste et de son rite initiatique à travers les étapes du processus de mythification élaboré par Gérard Bouchard. Partant des analyses collectées, nous pouvons conclure que l'exposition est la matérialisation de son *Grand œuvre*, et que les trois œuvres de notre corpus en sont les zeugmes (les ponts<sup>468</sup>). L'ensemble de l'exposition devient dès lors un circuit de transmission actif de sa quête au grand public. Ainsi, les œuvres singulières répondent aux critères du processus de mythification et leur reliance en permet l'aboutissement. Nous concluons que sa démarche est répétitive, circulaire et orientée pour servir un engagement personnel et provoquer une mobilisation sociale.

---

<sup>467</sup> MAINGUY, Irène (2003). *La symbolique maçonnique du 3e millénaire: de 3 à 7 ans*, Paris : Dervy, p. 108 et p. 331.

<sup>468</sup> Selon la définition de Garouste : « Le pont pour moi évoque surtout le fait de passer d'une rive à l'autre », cité à la p. 2, tiré de JACQUET, Matthieu (2018). *op. cit.*, [En ligne] Consulté le 12 octobre 2019.

TOP POSTS  
#gerardgarouste



75babeth · Follow  
École nationale supérieure des beaux-art...



**Figure 19 :**  
Capture d'écran d'une photographie instagram.  
Crédits photographiques : Élisabeth Guillet.

## Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons analysé la manière dont l'artiste Gérard Garouste développe sa démarche artistique autour de la question du mythe et la manière dont l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* devient un outil passant par le mythe pour son cheminement personnel. En regroupant les trois œuvres monumentales de l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* comme corpus principal, notre recherche a permis de soulever les implications mythologiques et militantes sous-jacentes à sa démarche. À cet égard, l'analyse comparative des œuvres nous a permis de découvrir une structure répétitive et circulaire mettant en scène un système de communication dont le message correspond à la substance du mythe garoustien : la quête de rédemption.

Au cours de notre développement, nos recherches ont démontré que sa démarche s'apparente aux étapes du processus de mythification décrite par Bouchard et dont l'objectif est une révision identitaire. Ainsi, les trois premiers chapitres représentent une strate du mythe garoustien : l'étude de *La Dive Bacbuc* témoigne de l'habileté du peintre à joindre la littérature rabelaisienne et l'étude de la *Genèse* à travers la méthodologie kabbaliste. L'œuvre aborde ainsi le mythe comme un système de communication ayant pour objectif de rétablir l'origine juive des textes sacrés au sein des récits bibliques. Également, il s'agit de déconstruire les croyances de la culture populaire liée aux interprétations chrétiennes. À travers des stratégies de détournements des éléments et symboles de l'iconographie chrétienne, il insuffle une symbolique kabbaliste corrigeant ce qu'il juge mensonger. Ce procédé consiste à dénouer les schémas archétypaux sociaux dans lesquels il définit sa « prison », celle de son entourage de laquelle il souhaite se libérer. Cette œuvre met en avant le récit populaire diffusée par l'artiste lui-même dans ses entrevues et biographie : la quête de vérité. Cependant, à partir d'*Ellipse*, nous démontrons un double discours dans le mythe garoustien : le mythe individuel et le mythe social.

Le chapitre 2 démontre que le récit diffusé de Garouste correspond à un processus de mythification : il s'agit de la création d'un mythe individuel dont le « processus d'individualisation »<sup>469</sup> est l'enjeu principal. Le rôle de l'inconscient est alors introduit avec le concept du Classique et de l'Indien à partir duquel le mythe individuel se développe. Ces deux personnages, ayant pris forme lors d'un rêve, incarnent des enjeux personnels à l'artiste : sa bipolarité et son héritage familial. Nous retenons la notion de dualité à partir de laquelle Garouste fonde la structure de pensée de son mythe et qui, selon la définition de Bouchard, correspond à la pensée organique. Celle-ci appuie la quête de guérison, substance du mythe individuel, motivée par l'évènement du procès Lévitane qui constitue le poids de son héritage

---

<sup>469</sup> NACHTERGAEL, Magali (2012). « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », avril, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Paris Sorbonne : Presses universitaires du Septentrion, p. 1, [En ligne] Consulté le 22 janvier 2019.

familial. À plus grande échelle, cet héritage renvoie à la spoliation des biens juifs lors de la Seconde Guerre mondiale. Nous déterminons alors, à partir de la structure discursive narrative, les étapes du processus de mythification de Gérard Bouchard :

Garouste détermine ainsi son sujet comme étant son histoire familiale et redéfinit par conséquent l'héritage symbolique provenant de ses croyances afin de renouveler le message transmis. Celui-ci se construit par un ancrage puisant dans son enfance et ses traumatismes. Il développe donc l'éthos à travers une recherche constante de rectifier ce qu'il nomme "la manipulation chrétienne" en valorisant la culture juive, ce qui l'oriente à conduire une quête de vérité. Ce choix est conscient et défini par l'artiste lui-même comme en témoignent les nombreuses entrevues soutenant ce discours. Le processus de sacralisation, démontré dans le chapitre 1, rend compte que l'exposition *Zeugma, le Grand Oeuvre drolatique* relève du circuit initiatique, c'est-à-dire du rite auquel le visiteur est invité à participer. Dès lors, le rapport entre l'oeuvre et le visiteur s'installe à partir de la structure picturale discursive puisqu'elle emploie des mécanismes argumentaires tel que le détournement, la visualisation ou la figuration, utilisés par le mythe comme technique de persuasion et d'accréditation du message soutenu. Dès lors, le mythe garoustien devient un outil de communication dont le récit permet d'activer l'émotion associée à l'ancrage, et donc, de renforcer l'éthos. Ainsi, l'étude biographique dans ce processus permet de comprendre l'importance de réunir l'artiste et l'homme au sein de sa démarche.

L'étude de l'oeuvre *Les Saintes Ellipses* démontre que sous-jacent au mythe individuel se tient un mythe social : celui de la reconnaissance juive après la Seconde Guerre mondiale. À cet égard, l'héritage familial s'étudie sur deux niveaux dans le mythe garoustien : l'Enfer de Dante juxtaposé à la dualité du Classique et de l'Indien dévoile le premier niveau: la Paternité, c'est-à-dire l'ancrage de son mythe individuel. Cependant, l'étude de l'empreinte démontre que l'ancrage essentiel de son mythe renvoie à la spoliation des biens juifs durant la guerre, soit le deuxième niveau de lecture du mythe garoustien. Ainsi, Garouste étant l'héritier de la souffrance juive de par son héritage biologique et de par son héritage culturel lors de sa reconversion au judaïsme, il se positionne donc entre culpabilité et demande de réparation. Partant de ce postulat et à partir des explications de Bouchard concernant le mythe social, nos conclusions sont que le mythe individuel de l'artiste est un mythe vitrine ayant pour objectif de promouvoir le mythe social et occasionner la mobilisation d'autres actrice.teur.s sociaux.

L'étude des trois oeuvres dans leur singularité dévoile les étapes transformationnelles du cheminement personnel de l'artiste dans son processus d'individuation à travers le format « récit-témoignage ». Leur étude a permis de découvrir la structure discursive narrative inhérente au mythe garoustien ainsi que les procédés employés par l'artiste pour les réaliser. Cependant, leur « reliance », en accord avec le concept d'Edgard Morin, permet de compléter le processus de mythification à travers le symbole transcendantal retrouvé dans la paume de sa main dans *Les Saintes Ellipses*. Celle-ci est appuyée

par le concept alchimique de la quête de soi matérialisée dans cette même installation et guidant le visiteur initié à atteindre, selon le concept bouchardien, la vérité sacralisée. Cette étape complète dès lors le processus de mythification et le cheminement personnel de l'artiste. Nous pouvons conclure que le circuit d'exposition démontre un discours pictural efficace et mobilisateur agissant à l'échelle microsociale. Tandis que les oeuvres dans leur singularité témoignent du chemin vers l'adhésion au mythe social de l'artiste dans une dynamique rédemptrice. Par conséquent, l'exposition prise dans son ensemble est un outil de promotion et d'accréditation du message du mythe social servant les engagements personnels de l'artiste et complétant sa quête de rédemption, soit Son Grand Œuvre.

En regard de la totalité de nos analyses, nous avons cerné comment la structure de l'exposition *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* vue dans son ensemble est l'œuvre matérielle d'une quête spirituelle et d'un engagement social. Le déroulement de ce mémoire confirme donc l'idée que la démarche de l'artiste fait l'usage des mythologies occidentales pour générer un discours personnel. Cependant, nous sommes arrivés à la conclusion que l'exposition est un outil de témoignage pour son cheminement personnel. En concordance avec les traditions juives, nous pouvons confirmer que l'exposition, vue comme œuvre d'art totale, s'attèle davantage à entrer dans un processus de transmission du mythe social à partir du format « récit-témoignage » permettant l'accréditation du message. Par conséquent, l'exposition ne constitue pas un outil désigné pour le peintre, mais plutôt pour le visiteur qui est, tout au long du circuit, guidé à prendre action en devenant à son tour un acteur social servant le mythe en réhabilitant l'origine juive dans l'interprétation des récits bibliques transmis à la génération future.

Dans le circuit des trois expositions, *Zeugma, le Grand œuvre drolatique* est celle que l'on retrouve le moins dans les analyses critiques ou médias, comparativement à *Zeugma* de la Galerie Templon et *Zeugma, Diane et Actéon* au Musée de la Chasse et de la Nature. Ainsi, à travers ce mémoire, nous avons pu compléter les données existantes et offrir un panorama de cette exposition essentielle dans son ouvrage.

De surcroît, après avoir démontré le système dialogique existant figuré par le mot *Zeugma*, il nous semble intéressant d'étudier à présent cette exposition au sein de son circuit tripartite. Composé de l'exposition *Zeugma* à la Galerie Templon et celle du Musée de La Chasse et de la Nature, il s'agirait de tester le concept de la reliance à plus grande échelle et de constater la continuité dialogique ou la singularité de l'exposition. Aussi, il nous semblerait pertinent, dans une seconde étude, de développer davantage le volet militant de sa démarche en faisant un comparatif avec son activisme social qu'il mène à travers l'association *La Source* qu'il fonde en 1991 à La Guéroulde dans le département de l'Eure. Celle-ci vient en aide aux adolescents en difficulté, à travers des actions d'éducation artistique fondées sur l'éveil, et dans lequel il implique de grands artistes de la scène française. Il serait particulièrement

pertinent de comparer, non seulement comment Garouste mêle l'art à son activisme, mais aussi l'impact de son engagement social sur sa démarche actuelle.

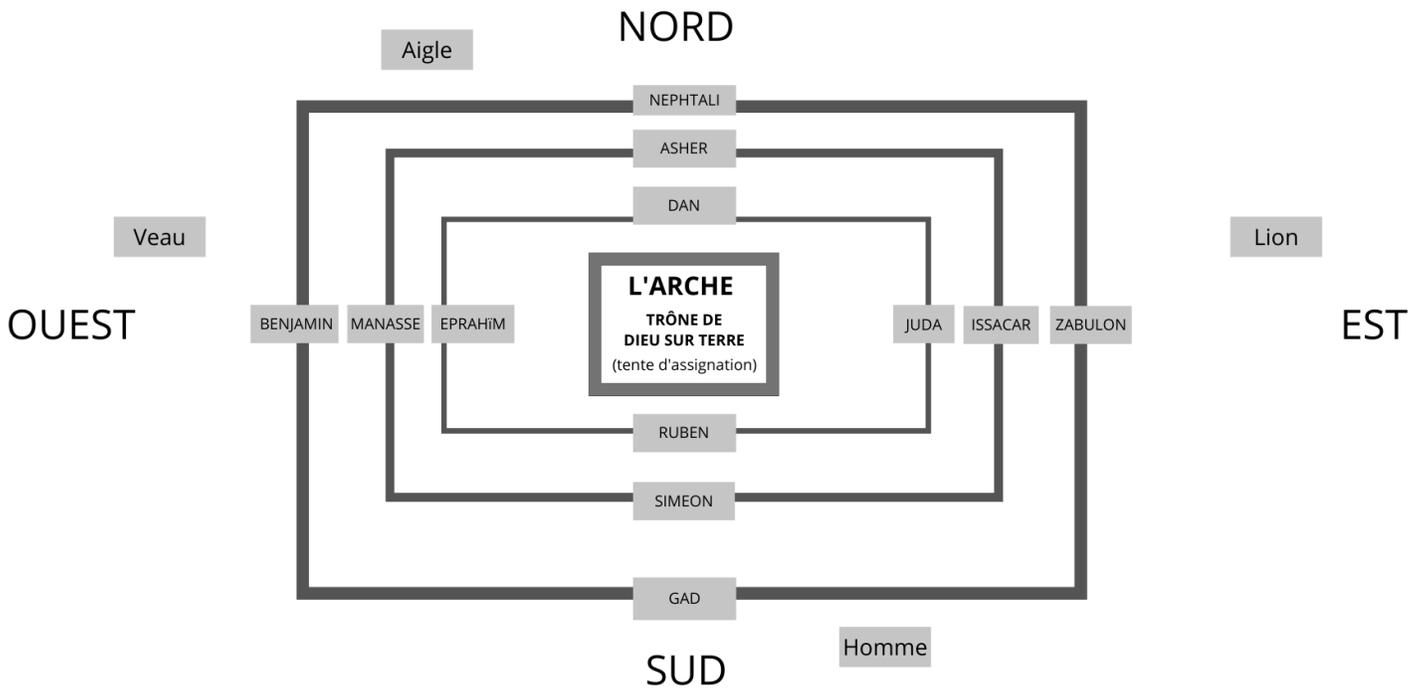
# ANNEXES

## *Annexe 1*



**Figure 10 :** Gérard Garouste, *Ellipse* (détail), 2001, Acrylique sur toile et fer forgé  
735 x 600 x 600 cm, Collection Galerie Daniel Templon Paris/Bruxelles.  
Courtoisie de La Galerie Templon

Annexe 2



**Figure 11** : Schéma des douze tribus.  
Source : Reproduction du schéma des 12 tribus d'Israël, par Morgane Huber.



**Figure 14**

Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses*, 2003, Acrylique sur toile et fer forgé, miroir, 12 cm de haut x 12.5 de diamètre, Paris Collection Fonds national d'art contemporain, Paris.  
(Vue de l'installation de la chapelle Saint-Louis de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière)  
Courtoisie de La Galerie Templon.



**Figure 15**

Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses*, 2003, Acrylique sur toile et fer forgé, miroir, 12 cm de haut x 12.5 de diamètre, Paris Collection Fonds national d'art contemporain, Paris. Courtoisie de La Galerie Templon.

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

## Publications

ARAGON, Louis (1998). *Le Paysan de Paris*, Folio, Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland (1970). *Mythologies*, Paris : Seuil.

- (2002). *Critique et vérité*, Paris : Seuil.

BENE, Krisztián (2012). *La collaboration militaire française dans la Seconde Guerre mondiale*, Vendée : Editions Codex.

BOUCHARD, Gérard. (2014). *Raison et déraison du mythe*, Montréal : Éditions Du Boréal.

BRUNEL, Pierre (1998). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher.

BURENSTEINAS, Patrick (2009). *De La Matière à La Lumière*, Grenoble : Le Mercure Dauphinois.

BUSINE, Laurent (1999). *Gérard Garouste: Quixote apocryfe : [exposition chez Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 6 février-3 avril 1999 et au Rectangle, Lyon, 20 mai-25 juillet 1999]*, La rectangle Centre d'art contemporain (Lyon), Paris : L. et M. Durand-Dessert ; Le Rectangle.

BUSINE, Laurent (2003). *Les Saintes Ellipses: Le fils du roi et l'écuyère*, Paris : Du Regard.

BUSINE, Laurent, Georges Didi-Huberman, Jacques Lacarrière, Balthasar Burkhard, Patrick Corillon, Gérard Garouste, Giuseppe Penone, José María Sicilia, et Communauté française de Belgique (2000). *Saint Georges et le dragon: de la légende au mythe*, Bruxelles : Lettre volée.

CABANNE, Pierre (1988). *Gérard Garouste*, Paris : Éditions de la Différence.

CAMPBELL, Joseph (2011). *Mythologie et épanouissement personnel: les sentiers du bonheur*, Escalquens ; Paris : Oxus.

CAYA, René (1989). *L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung*, Trois-Rivières : Université du Québec à Trois-Rivières.

CHAPOUTOT, Johann (2008). *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris : Presses universitaires de France.

CHAUVIN, Danièle, André Siganos, et Philippe Walter (2005). *Questions de mythocritique: dictionnaire*, Paris : Imago.

CHEVALLIER, Stéphane, et Christiane Chauviré (2010). *Dictionnaire Bourdieu*, Paris : Ellipses, [En

CORNE, Éric et Musée d'art contemporain (2018). *Quel amour!?*, Paris : Manuella.

DAGBERT, Anne (1996). *Gérard Garouste*, Paris : Fall.

ligne] <http://books.google.com/books?id=BUY7AQAIAAJ>, Consulté le 12 décembre 2019.

DANTE, Alighieri (2013). *La Divine Comédie*, Traduit par Félicité Robert de Lamennais, France : JM.

DANTIER, Bernard (2008). *Structuralisme et méthodes de recherche en sciences sociales : Claude Lévi*

Strauss, *Anthropologie structurale, Les classiques des sciences sociales*, Chicoutimi : J.-M. Tremblay [En ligne][http://classiques.uqac.ca/collection\\_methodologie/levi\\_strauss\\_claude/structuralisme\\_methodes\\_recherche\\_sc\\_soc/texte.html](http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/levi_strauss_claude/structuralisme_methodes_recherche_sc_soc/texte.html), Consulté le 28 février 2019.

DE SELLIER, Diane, dir (2008). *La Divine Comédie de Dante*, Paris : Éditions Diane de Sellier.

DELSESCAUX, Aude (2010). « Le rôle du témoignage dans la mémoire de la Shoah », *Regards croisés sur la mémoire*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.

DUBOIS, Claude-Gilbert (2009). *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, [En ligne]

<http://books.google.com/books?id=KJyPJBzB6FsC>, Consulté le 19 avril 2018.

DURAN, Jacob (1988). *Les Mystères de la tradition juive: d'Abraham à la fondation d'Israël*, Paris : De Vecchi.

DURAND, Gilbert (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod.

- (2017). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod.

DURKHEIM, Émile (1985). *Éducation et sociologie*, Paris : Presses Universitaires de France.

ELIADE, Mircea (1988). *Aspects du mythe*, Folios essais, Idées, Paris : Gallimard.

- (2009). *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris : Gallimard.

FEUILLET, Michel (2009). « Du maniérisme au Baroque », dans *L'Art Italien*, Que sais-je ?, France : Presses Universitaires.

FIERS, William (2003). « *Polysensorialité et systèmes sensori-moteurs. A propos de quelques "sans titre" de Gérard Garouste* », Limoges : Université de Limoges.

FORT, Rémi (2003). « Dossier de presse : Gérard Garouste, *Les Saintes Ellipses*, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière », Festival d'automne à paris, [Document papier].

FORTIN, Anne (2007). *L'impossible saisie de la mémoire*, Faculté de théologie et de Sciences religieuses, Québec : Université de Laval.

FRANZ, Marie-Luise von, et Étienne Perrot (1975). *C.G. Jung: son mythe en notre temps*, Paris : Buchet/Chastel.

GABELLONE, Pascal (2010). *Résurgences du mythe: figures de l'origine et de la fin des temps dans la littérature moderne*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée.

GALERIE DANIEL TEMPLON – PARIS (2006). *Gérard Garouste: l'ânesse et la figue*, Paris : Galerie Daniel Templon.

GAROUSTE, Gérard (2011). *Gérard Garouste : Walpurgisnachtstraum = songe d'une nuit de Walpurgis*, Paris : Galerie Daniel Templon.

GAROUSTE, Gérard, et Catherine Grenier (2021). *Vraiment peindre: entretien*, Paris : Seuil.

- GAROUSTE, Gérard, et Judith Perrignon (2009). *L'intranquille: autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris : Iconoclaste.
- GAROUSTE, Gérard, et Laurent Busine (2003). *Les Saintes Ellipses: Le fils du roi et l'écuyère*, Paris : Du Regard.
- GAROUSTE, Gérard, et Marc-Alain Ouaknin (2001). *Haggada: le récit de Pâque*, Paris : Assouline.
- GAROUSTE, Gérard, Marie-Claude Beaud, Santa Monica Museum of Art, Tōkō Gendai Bijutsukan (1990). *Gérard Garouste: les palais de la mémoire : les confessions livre X Saint Augustin*, Paris : Cartier Foundation.
- GOLDBERG-MULKIEWICZ, Olga (1991). *Les livres du souvenir (Memorbuecher) et le mythe de la petite ville juive*, Pologne : Etnografia Polska.
- GONDOUIN, Marie (2002). *Gérard Garouste et la question du sujet*, Mémoire, Paris : Sorbonne Paris IV.
- HUCHON, Mireille (2013). *Rabelais*, Paris : Gallimard.
- JACQ, Christian (1998). *La franc-maçonnerie: histoire et initiation*, Paris : Robert Laffont.  
- (2013). *La Franc-maçonnerie : histoire et initiation*, Paris : Les Éd. Retrouvées.
- JUNG, Carl Gustav (1974). *Introduction à l'essence de la mythologie* [1953], Traduit par Ch Kerényi, Paris : Payot.
- JUNG, Carl Gustav (1989). *La Vie symbolique psychologie et vie religieuse*, Traduit par Claude Maillard, Paris : Albin Michel.
- JUNG, Carl Gustav (1995). *L'Âme et la vie*, Traduit par Roland Dr Cahen et Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche.
- JUNG, Carl Gustav (2004). *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Traduit par Roland Cahen, Paris : Gallimard.
- JUNG, Carl Gustav (2012). *L'Énergétique psychique*, Traduit par Yves Le Lay, Paris : Le Livre de Poche.
- JUNG, Carl Gustav (2014). *Psychologie et alchimie*, Traduit par Henry Pernet, Paris : Buchet-Chastel.
- KAEPPELIN, Olivier, Hortense Lyon, Adrien Maeght, et Marc-Alain Ouaknin (2015). *Gérard Garouste: En chemin*, Paris : Fondation Maeght ; Flammarion.
- KIM, Ok-Gyung (1998). *Peinture et mythologie chez Gérard Garouste et Jean-Michel Alberola*, Lille : ANRT.
- LAGEIRA, Jacinto (1988). *Catalogue de Gérard Garouste, Paris, Centre Pompidou, 28 septembre-27 novembre 1988*, Paris : Centre Pompidou.
- LAHY, Georges (2000). *L'alphabet hébreu et ses symboles: les 22 arcanes de la Kabbale*, Roquevaire : Éditions Lahy.
- LAMOUREUX, Johanne (1986). *Jean-Charles Blais, Gérard Garouste: peintures et dessins, 29 mars –*

18 mai 1986, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal : le Musée.

LAVERGNE, Philippe (1985). *André Breton et le mythe*, France : Librairie Jose Court.

LE BLANC, Charles (1985). *Huai-nan tzu philosophical synthesis in early Han thought: the idea of resonance (kan-ying) with a translation and analysis of chapter six = Huai-nan tzu*, Hong Kong: Hong Kong University Press.

LECLERCQ-BOLLE DE BAL, Françoise (2009). *La métamorphose, mystère initiatique: à la lumière des contes, mythes et rituels maçonniques*, Paris : Maison de Vie Éditeur.

LEMAIRE, Gérard-Georges, Catherine Strasser, et Bernard Blistène (1984). *Gérard Garouste: le classique et l'indien*, Paris : Jacques Damase éditeur.

LEONARD-ROQUES, Véronique, et Jean-Christophe Valtat (2003). *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, [En ligne]

[https://books.google.fr/books?id=4B4AZ3SRrUC&pg=PA516&hl=fr&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=4B4AZ3SRrUC&pg=PA516&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false), Consulté le 19 avril 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris : Plon.

- (1973). *Anthropologie structurale Deux*, Paris : Plon.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (2009). *Le cru et le cuit*, Paris : Plon.

LOUIS-COMBET, Claude (1998). *Le recours au mythe*, Paris : Corti.

LYON, Hortense (2001). *Gérard Garouste, ellipse*, Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain.

- (2013). *Gérard Garouste*, Paris : Centre national des arts plastiques (CNAP), [doc. en ligne][https://www.cnap.fr/sites/default/files/import\\_destination/document/131401\\_gerard\\_garouste.pdf](https://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/131401_gerard_garouste.pdf), Consulté le 4 février 2019.

- (2014). *Gérard Garouste: Contes ineffables*, Paris : Galerie Daniel Templon.

LYON, Hortense, et Marc-Alain Ouaknin (2018). *Gérard Garouste: zeugma*, Paris : Galerie Templon.

MAINGUY, Irène (2003). *La symbolique maçonnique du 3e millénaire: de 3 à 7 ans*, Paris : Dervy.

MARCELIS, Bernard, Didier Martens, Xavier Roland, et Gérard Garouste, (2016). *Gérard Garouste: à la croisée des sources*. Paris : Somogy éditions d'art.

MASSON, Hervé (2003). *Dictionnaire initiatique et ésotérique*, Paris : Trajectoire.

MILLER, Alice (2008). *Le drame de l'enfant doué: à la recherche du vrai soi*, Paris : Presses universitaires Paris.

- (2013). *Le drame de l'enfant doué*, Paris : Presses Universitaires Paris, [En ligne]

<https://doi.org/10.3917/puf.mille.2013.01>, Consulté le 20 avril 2020.

MOCK, Steven J (2012). *Symbols of defeat in the construction of national identity*, Cambridge : Cambridge University Press.

- MODIANO, Patrick, Gérard Garouste, Philippe Fié, et Atelier Bordas (2003). *Dieu prend-il soin des boeufs?*, La Combe-Les Eparres (La Minaudière) : Éditions de l'Acacia.
- MOPSIK, Charles (1997). *Cabale et cabalistes*, Paris : Albin Michel.
- MORIN, Edgar (1990). *Science avec conscience*, Paris : Seuil.
- (1999). *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris : Seuil.
  - (2000). *La méthode*, Paris : Seuil.
  - (2005). *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil.
  - (2008). *La Complexité humaine*, Textes rassemblés avec Edgar Morin et présentés par Heinz Weinmann, Paris : Flammarion.
- MUONG-HANE, Thi-Von (2003). *La danse des symboles dans l'oeuvre de Gérard Garouste. Particularités et Interprétations du Classique et de l'Indien à Stéphanie (1972-2003)*, Mémoire, Paris : Paris I-Panthéon Sorbonne.
- NACHTERGAEL, Magali (2012). *Les Mythologies individuelles: Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam ; New York : Rodopi.
- ONFRAY, Michel (2009). *L'Apiculteur et les Indiens: La peinture de Gérard Garouste*, Paris : Galilée.
- (2011). *Manifeste hédoniste*, Manifeste, Paris : Autrement.
- OTTINGER, Didier (2002). *Surréalisme et mythologie moderne : Les voies du labyrinthe, d'Ariane à Fantômas*, Paris : Gallimard.
- OUAKNIN, Marc-Alain (1989). *Lire aux éclats: éloge de la caresse*, Paris : Lieu Commun.
- (2001). *Mystères de la kabbale*, Paris : Assouline.
  - (2008). *Les mystères de l'alphabet: l'origine de l'écriture*, Paris : Assouline.
  - (2008). *Zeugma: mémoire biblique et déluges contemporains*, Paris : Seuil.
  - (2012). *Alphabet expliqué aux enfants*, Paris : Seuil.
  - (2012). *Les mystères de la kabbale*, Paris : Assouline.
- RABELAIS, François (2019). *François Rabelais : Oeuvres complètes et annexes*, France : Arvensa Editions. [Ebook] <https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/francois-rabelais-oeuvres-complètes-et-annexes-annotées-illustrées>. Consulté le 18 mars 2019.
- RACHLINE, François (2004). *Gérard Garouste: peindre à présent*, Paris : Fragments.
- RICOEUR, Paul (1960). *Finitude et culpabilité: la symbolique du mal*, Paris : Aubier-Montaigne.
- (1998). *Du texte à l'action*, Essais d'herméneutique, Paris : Seuil.
- SAINT BRIS, Julie (2009). *Quête de soi, quête de dieu: psychologie jungienne et spiritualité chrétienne*, Paris : Presses de la renaissance.
- SARTRE, Jean-Paul (1996). *Existentialisme est un humanisme*, Paris : Gallimard.

- SAUNIER, Éric (2002). *Encyclopédie de la franc-maçonnerie*, Paris : Librairie générale française.
- SCHOLEM, Gershom Gerhard (2014). *Les grands courants de la mystique juive: la merkaba, la gnose, la kabbale, le Zohar, le sabbatianisme, le hassidisme*, Traduit par Marie-Madeleine Davy, Paris : Payot & Rivages.
- SCREECH, Michael Andrew (1992). *Rabelais*, Paris : Gallimard.
- SEGOND, Louis (2015). *La Bible - Louis Segond 1910*, France : Vivre Ensemble. [Ebook]  
<https://www.kobo.com/fr/fr/ebook/la-bible-louis-segond>, Consulté le 30 janvier 2021.
- SOUZENELLE, Annick de (2001). *La parole au coeur du corps [entretiens avec Jean Mouttapa]*, Paris : Albin Michel.
- (2011). *Résonances bibliques*, Paris : Albin Michel.
- TONNET, Henri (2016). *Dictionnaire français-grec moderne : à l'usage des francophones*, Paris : Asiathèque maison des langues du monde.
- VIGNEAULT, Louise (2011). *Espace artistique et modèle pionnier: Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise.
- WEINSTEIN, Miriam, Gilles Rozier, Alix Girod, et Henri Minczeles (2003). *Yiddish: mots d'un peuple, peuple de mots*, Paris : Autrement.
- WIRTH, Oswald (2019). *Le tarot des imagiers du Moyen âge*, Quimper : les Éditions Aquilonia.

### **Articles scientifiques :**

- ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika, Adam Kopciowski, et Andrej Trzcinski (2014). « I. Les livres du souvenir, une source de savoir sur l'histoire, la culture et l'extermination des Juifs polonais », Traduit par Patrycja Kowalczyk, janvier, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 200, pp. 21-82, [En ligne]  
<https://doi.org/10.3917/rhsho.200.0021>, Consulté le 20 avril 2020.
- ALCOLOUMBRE, Thierry (2014). « Le retour d'exil d'après la prophétie hébraïque », février, *Pardes*, n° 56, pp. 157-174, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/parde.056.0157>, Consulté le 10 mai 2021.
- BARASH, Jeffrey Andrew (2006). « Qu'est-ce que la mémoire collective ? », février, *Revue de métaphysique et de morale*, n° 50, pp. 185-195, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/rmm.062.0185>, Consulté le 4 mai 2021.
- BASTIAENSEN, Michel (1968). « L'hébreu chez Rabelais », mars, *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 46, pp. 725-748, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/rbph.1968.2735>, Consulté le 13 mars 2020.
- BASTIAENSEN, Michel (1974). « La rencontre de Panurge », mars, *Revue belge de Philologie et d'Histoire* n° 52, pp. 544-565, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/rbph.1974.3011>, Consulté le 24 avril 2020.

BERTRAND, Sophie (2016). « La question de la fertilité de l'interprétation des mythes et sa pertinence en psychologie », *Recherches qualitatives*, les visages de l'interprétation en recherche qualitative, vol 35, n°2, pp. 78 – 100, [En ligne] <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/> , Consulté le 25 juin 2021.

BISMUT, Claude (1982). « La France et la RFA avant et après le premier choc pétrolier », octobre, *Economie et Statistique*, n° 148, pp. 57-74, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/estat.1982.4676>, Consulté le 01 février 2021.

BIZE, Pierre (1994). « FOURASTIÉ, Jean (1907-1990). Professeur d'Assurances du point de vue économique [1941] Professeur d'Économie et statistique industrielle [1959-1978] », *Publications de l'Institut national de recherche pédagogique*, n° 19, pp. 515-527, [En ligne] [https://www.persee.fr/doc/inrp\\_0298-5632\\_1994\\_ant\\_19\\_1\\_8446](https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1994_ant_19_1_8446), Consulté le 1er février 2021.

BOILY, Frédéric (2005). « Gérard Bouchard. Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée », automne, *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, n° 6, pp. 126-130, [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1024263ar>, Consulté le 21 juillet 2019.

BORDAS, Éric (2003). « Note sur les zeugmes et attelages dans Histoire de Gil Blas de Santillane de Lesage », mars, *L'information grammaticale*, n° 97, pp. 9-11, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/igram.2003.2622>, Consulté le 1<sup>er</sup> février 2021.

BORIE, Gisèle (2014). « Jung et la mythologie », janvier, *Revue de Psychologie Analytique*, n° 3, pp. 65-103, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/rpa.003.0065>, Consulté le 02 mai 2020.

BOUYEURE, Claude (1982). « *Opus International* », Printemps, *Opus International*, n°84, [Archives].

BRANCHER, Dominique (2013). « “La puce à l'oreille” Désir métaphysique et religion drolatique », janvier, *Presses Universitaires de France*, n° 14, pp. 75-96, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/balz.014.0075>, Consulté le 24 octobre 2020.

BRUN, Jean (1961). Review of *Review of Finitude et culpabilité* par Paul Ricœur. *Editions Esprit*, n°299, pp. 502-507, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/24256152> , Consulté le 03 juillet 2021.

CADET, Nicolas Le (2012). « Signes & interprétation chez Rabelais », janvier, *Acta Fabula*, n° 1, [En ligne], <https://www.fabula.org:443/revue/document6692.php>, Consulté le 7 avril 2021.

CHENG, Anne (1989). « “ Un Yin, un Yang, telle est la Voie“ : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident, Parallélisme et appariement des choses*, n° 11, pp. 35-43, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/oroc.1989.946.p.39>, Consulté le 20 mars 2019.

COTIS, Jean-Philippe (1990). « Introduction : la France face aux chocs », mai, *Économie & prévision*, n° 96, pp. 1-3, [En ligne] [https://www.persee.fr/doc/ecop\\_0249-4744\\_1990\\_num\\_96\\_5\\_5192](https://www.persee.fr/doc/ecop_0249-4744_1990_num_96_5_5192), Consulté le 27 mai 2019.

EHRENBERG, Alain (2014). « Narcissisme, individualisme, autonomie : malaise dans la société ? », janvier, *Revue française de psychanalyse*, n° 1, pp. 98-109, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/rfp.781.0098>, Consulté le 21 février 2019.

FROMM, Erich (2005). « Humanisme et psychanalyse (1963f) », mars, *Le Coq-heron*, n° 182, pp. 90-97, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/cohe.182.0097>, Consulté le 10 mai.

GAROUSTE, Gérard (2009). « La peinture résidu », mars, *La Cause freudienne*, n° 73, pp. 221-230, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lcdd.073.0221>, Consulté le 19 février 2020.

GAROUSTE, Gérard, et Alexandre Adler (2012). « Les fils, les pères et la guerre », janvier, *Figures de la psychanalyse*, n° 23, pp. 165-177, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/fp.023.0165>, Consulté le 19 février 2020.

GUERIN, Michel (2007). « Qu'est-ce qu'un mythe ? », mars, *La pensée de midi*, N° 22, pp. 93-102, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lpm.022.0093>, Consulté le 10 mai 2021.

GUILLAU, Julian (2019). « L'identité dans la transmission. Avec Kafka et Freud », février, *Revue française de psychanalyse*, n° 83, pp. 453-465, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/rfp.832.0453>, Consulté le 8 juin 2020.

HO-DAC, Lydia-Mai, et Marie-Paule Péry-Woodley (2014). « Annotation des structures discursives : l'expérience ANNODIS », juillet, *Congrès Mondial de Linguistique Française - SHS Web of Conferences*, n° 8, pp. 2647-2661, [En ligne] <https://doi.org/10.1051/shsconf/20140801286>, Consulté le 7 janvier 2020.

HUBNER, Patrick (2013). « Structure du mythe [1996] », novembre, *Babel Littératures plurielles*, n° 1, pp. 1-11, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/babel.3126>, Consulté le 4 mai 2020.

IPPERCIEL, Donald (1998). « La vérité du mythe: une perspective herméneutique-épistémologique », février, *Revue Philosophique de Louvain*, n° 96, pp. 175-197, [En ligne] [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0035-3841\\_1998\\_num\\_96\\_2\\_7081](https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1998_num_96_2_7081) Consulté le 27 janvier 2021

JOUBERT, Fabienne (1998). « Les tapisseries de la fin du Moyen Âge : commandes, destination, circulation », *Revue de l'Art*, n° 120, pp. 89-99, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/rvart.1998.348389>, Consulté le 25 juin 2019.

KAUFMANN, Kohler, et Kayserling Meyer (1906). « LEON, MOSES (BEN SHEM-ṬOB) DE », *Jewish Encyclopedia* [1906], [En ligne] <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/9767-leon-moses-ben-shem-tob-de>, Consulté le 23 février 2019.

LA CHARITE, Claude (2017). « Compte rendu de En relisant le Quart livre de Rabelais ». *L'Année rabelaisienne 2017*, janvier, *varia*, n° 1, pp. 452-460, [En ligne] <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06298-1.p.0452>, Consulté le 15 avril 2021.

- LE MOIGNE, Jean-Louis (2008). « Edgar Morin, le génie de la Reliance », *Synergies Monde*, n° 4, pp. 177-184. [En ligne], <https://gerflint.fr/Base/Monde4/lemoigne.pdf>, Consulté le 25 mai 2019.
- LEAVITT, John (2005). « Les structuralismes et les mythes », décembre, *Anthropologie et Sociétés*, n° 2, pp. 45-67, [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2005-v29-n2-as1018/011894ar.pdf> Consulté le 28 février 2019.
- LECOMPTE, Francis (2018). « Edgar Morin ou l'éloge de la pensée complexe », 4 septembre, *CNRS Le journal*, CNRS édition, [En ligne] <https://lejournel.cnrs.fr/articles/edgar-morin-ou-leloge-de-la-pensee-complexe>, Consulté le 15 février 2019.
- « Entretien : Edgar Morin ou l'éloge de la pensée complexe », mai, *Carnets de science*, n° 4, pp. 121-123, Paris : CNRS Editions.
- LIARD, Véronique (2020). « Jung et l'alchimie. Un lien entre passé et présent au service du futur », janvier, *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n° 151, pp. 99-113, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/cjung.151.0099> Consulté le 5 mai 2021.
- MORIN, Edgar (1995). « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », L'intelligence stratégique de la complexité, *Revue internationale de Systémique*, n° 2, pp. 105-112.
- MOSCOVICI, Serge (2003). « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire », *Les représentations sociales*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 79-103, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/puf.jodel.2003.01.0079>, Consulté le 13 mai 2019.
- NACHTERGAEL, Magali (2012). « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », avril, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Paris Sorbonne : Presses universitaires du Septentrion, pp.87-110, [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document>, Consulté le 22 janvier 2019.
- NOIZE, Michel (1974). « Le Grand Œuvre, liturgie de l'alchimie chrétienne », février, *Revue de l'histoire des religions* n° 186, pp. 149-183, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/rhr.1974.10217>, Consulté le 25 janvier 2021.
- PINÇON, Michel, et Monique Pinçon-Charlot (1999). « Ehrenberg Alain, La fatigue d'être soi. Dépression et société.», avril, *Revue française de sociologie*, n° 4, pp. 778-780, [En ligne] [www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_1999\\_num\\_40\\_4\\_5225](http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1999_num_40_4_5225), Consulté le 21 février 2019.
- POLLETTA , Francesca, Mary Kai Ho (2006). «Frames and Their Consequences», dans R. E. Goodin and C. Tilly (dirs.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford, Oxford University Press, p. 187-209, [En ligne] <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199270439.001.0001>, Consulté le 15 juillet 2021.
- PONOT, René (1971). « Les signes alchimiques », décembre, *Communication & Langages*, n° 12, pp. 65-79, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/colan.1971.3903>, Consulté le 5 avril 2021

- POPIN, Jacques (2003). « Les démonstratifs dans le Prologue du Quart Livre de Rabelais », *Revue d'Études Françaises*, n° 8, pp. 143-148, [En ligne] [http://cief.elte.hu/sites/default/files/16popin\\_0.pdf](http://cief.elte.hu/sites/default/files/16popin_0.pdf), Consulté le 23 juin 2019.
- RHANI, Zakaria (2008). « Les récits abrahamiques dans les traditions judaïque et islamique », juin, *Archives de sciences sociales des religions*, n° 142, pp. 27-48, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/assr.13833>, Consulté le 29 avril 2021.
- RITE ÉCOSSAIS ANCIEN ET ACCEPTÉ. s. d. « De Alchimie à Arbre », ABCdaire HEUREUX ET IMPERTINENT DE L'ART ROYAL, [Document Non diffusé].
- ROBINET, Isabelle (1995). « Un, deux, trois - Les différentes modalités de l'Un et sa dynamique », *Cahiers d'Extrême-Asie*, n° 8, pp. 175-220, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/asia.1995.1094>, Consulté le 21 juin 2020.
- ROSA, Robert de, et Frédéric-Pierre Isoz (2017). « FRANC-MAÇONNERIE ET JUDAÏSME », *Revue de la Grande Loge de France, décembre, Points de vue initiatiques*, n° 186.
- ROUGE, Bertrand, (2006). « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels », avril, *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIIe – XVIIIe siècles)*, n° 9, pp. 1-23, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/episteme.2543>, Consulté le 20 mars 2021.
- ROULLET, Antoine (2015). « Le soin du vêtement au couvent, entre uniforme et distinction: les carmélites déchaussées espagnoles, années 1560-1630 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 62, pp. 104-126, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/rhmc.621.0104>, Consulté le 29 avril 2021.
- SCREECH, Micheal Andrew. (1960), « THE MEANING OF THAUMASTE: (A double-edged satire of the Sorbonne and of the prisca theologia of cabbalistic Humanists) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 22, pp. 61-72, [En ligne] [https://www.jstor.org/stable/20674165?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20674165?seq=1#metadata_info_tab_contents), Consulté le 24 janvier 2021.
- SEGAL, Robert A (1987). « Joseph Campbell's Theory of Myth », Sous la direction de Joseph Campbell, *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, n° 7, p. 5-12, [En ligne] <https://doi.org/10.1525/jung.1.1987.7.4.5>, Consulté le 1er mars 2020.
- SLIWA, Dorota (1983). « L'ellipse dans quelques grammaires françaises du XXe siècle », janvier, *Histoire Épistémologie Langage*, n° 5, pp. 95-102, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/hel.1983.1146>, Consulté le 1<sup>er</sup> avril 2021.
- SMITH, Augustin (2016). « Gérard Bouchard, Raison et déraison du mythe, au coeur des imaginaires collectifs, Montréal, Boréal, 2014. », *Recherches sociographiques*, n° 57, pp. 225-227, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1036635ar>, Consulté le 29 octobre 2019.

STIKER, Henri-Jacques (2010). « Le récit mythique du passage du Yabboq. La boiterie de Jacob », décembre, *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n° 122-123, pp. 49-66, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/jda.5323>, Consulté le 15 mars 2021.

VALLEJO-GOMEZ, Nelson (2008). « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques Entretien avec Edgar Morin », mai, *Synergies Monde*, n° 4, pp. 249-262, [En ligne] <https://gerflint.fr/Base/Monde/nelson.pdf> Consulté le 20 janvier 2019.

VANCAMP, Bruno (1992). « L'historicité de la maïeutique socratique : réflexions critiques », *L'Antiquité Classique*, n° 61, pp. 111-118, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/antiq.1992.1134>, Consulté le 17 avril 2021.

VIGLIANO, Tristan (2007). « Du nouveau sur la Dive Bouteille de Rabelais – Microlecture iconotextuelle », septembre, *LHT Fabula*, n° 3, [En ligne] <https://www.fabula.org:443/lht/3/vigliano.html>, Consulté le 24 février 2021.

### **Articles de Presse :**

BACRIE, Lydia (2018). « Gérard Garouste, le peintre des mots », avril, *L'Express*, [En ligne] [https://www.lexpress.fr/culture/art/gerard-garouste-le-peintre-des-mots\\_1997850.html](https://www.lexpress.fr/culture/art/gerard-garouste-le-peintre-des-mots_1997850.html), Consulté le 14 février 2020.

BEAUX-ARTS DE PARIS, dir. (2018). « Communiqué de presse - Zeugma, le Grand oeuvre drolatique, Une installation monumentale de Gérard Garouste aux Beaux-Arts de Paris », Beaux-Arts de Paris, [Document papier].

BUI, Doan (2013). « Garouste : délires et dépressions du peintre “fou” », *L'Obs*, 8 février 2013, [En ligne] <https://www.nouvelobs.com/le-dossier-de-l-obs/20130208.OBS8335/garouste-delires-et-depressions-du-peintre-fou.html>, Consulté le 27 février 2021.

COUTURIER, Élisabeth (2015). « L'OBJET DE Les artichauts de Gérard Garouste », août, *Œil*, n° 682.

FONDATION CARTIER (2017). « Gérard Garouste, Ellipse », Fondation Cartier pour l'art contemporain, 23 octobre, [En ligne] <https://www.fondationcartier.com/expositions/gerard-garouste-ellipse>, Consulté le 4 mai 2021.

FRANCE INTER (2019). *Gérard Garouste, un peintre chez les Prophètes*, Audio web, 8 août, [En ligne] <https://www.franceinter.fr/emissions/le-mag-de-l-ete/le-mag-de-l-ete-08-aout-2019>, Consulté le 20 janvier 2020.

GAVALDA, Jean-Marie (2011). « Garouste peintre rabelaisien », *Midi libre*, 10 juillet, [En ligne] <https://www.midilibre.fr/2011/07/09/garouste-peintre-rabelaisien.352297.php>, Consulté le 7 février 2020.

JACQUET, Matthieu (2018). « INTERVIEW — GÉRARD GAROUSTE », *Slash*, 6 avril 2018, [En ligne] <https://slash-paris.com/fr/articles/interview-gerard-garouste>, Consulté le 12 octobre 2019.

LA CROIX (2020). « Sur Arte : Garouste, peintre de l'inconscient », 16 septembre 2020, [En ligne] <https://www.la-croix.com/Culture/Arte-Garouste-peintre-linconscient-2020-09-16-1201114287>, Consulté le 13 janvier 2021.

MARTENS, Didier (2016). « Gérard Garouste, entre tradition artistique occidentale et subversion juive de l'iconographie chrétienne », 21 décembre, *Koregos*, [En ligne] <http://www.koregos.org/fr/didier-martens-gerard-garouste-entre-tradition-artistique-occidentale-et-subversion-juive-de-l-iconographie-chretienne/auteurs-du-reporticle/>, Consulté le 8 août 2019.

QUEMIN, Alain (2018). « Gérard Garouste », mai, *Art press*, n° 455.

The MAHJ, (2018). « Le MAHJ a 20 ans. (French) », mars, The MAHJ, n° 768.

WOLINSKI, Natacha (2009). « Gérard Garouste. "Revenir à la figuration était ma forme de marginalité" », novembre, *Beaux-arts magazine (Levallois-Perret)*, n° 305.

WYNANTS, Jean-Marie (2016). « Gérard Garouste Entre raison et folie », *Le Soir Plus*, 6 novembre, [En ligne] <https://plus.lesoir.be/69022/article/2016-11-16/gerard-garouste-entre-raison-et-folie>, Consulté le 5 juillet 2019.

### **Émission/Film :**

DE LOISY, Jean (2020). *Marc-Alain Ouaknin : "Quand je lis le texte et que je l'interprète, j'ai l'impression de danser"*, [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/la-genese-en-miroir-de-la-peinture-moderne>.

FRANCE CULTURE (2019). « Gérard Garouste: « Les oignons crus au petit-déjeuner, avec du fromage frais » », [En ligne] <https://www.franceculture.fr/personne/gerard-garouste>.

FRANCE INTER (2019). *Gérard Garouste, un peintre chez les Prophètes*, Audio web, [En ligne] <https://www.franceinter.fr/emissions/le-mag-de-l-ete/le-mag-de-l-ete-08-aout-2019>.

FRECINAUX, David (2019). *L'ABC de la langue des oiseaux*, INRESS.

FREEMAN, John (1959). « Carl Gustav Jung : 1959 - dernière interview 2 ans avant sa mort », Réalisé par le journaliste John Freeman [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=HIZj6hgnaAA>. Consulté le 25 juillet 2018.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1940). *30 octobre 1940, Pétain annonce l'entrée dans la collaboration*, [En ligne] <http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/30-octobre-1940-petain-annonce-l-entree-dans-la-collaboration/>, Consulté le 20 avril 2021.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1974). *Conséquences des augmentations du prix de l'essence et du fuel*, [En ligne] <http://www.ina.fr/video/CAF90015312>, Consulté le 5 décembre 2019.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1968). *Mai 68 : que reste t'il aujourd'hui*, [En ligne] <http://www.ina.fr/video/PAC02032687>, Consulté le 20 février 2019.

L'OPINION (2019), « 16 juillet 1995: Chirac reconnaît la responsabilité de la France dans la rafle du Vel' d'Hiv' », 26 septembre, [En ligne] <https://www.lopinion.fr/edition/politique/16-juillet-1995-chirac-reconnait-responsabilite-france-dans-rafle-vel-110541>, Consulté le 20 octobre 2019.

LES TÉMOINS DES POSSIBLES (2020), « "La Langue des Oiseaux" - Patrick BURENSTEINAS Alchimiste- Auteur », [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=95FC-YfLtnE>, Consulté le 21 avril 2021.

PLAIGE, Didier (2005), « L'Alchimie, avec Patrick Burensteinas », émission radio, [En ligne] <https://www.rimcast.fr/telechargement/>, Consulté le 27 juillet 2019.

PORTIS-GUERIN, Mydia (2018). « « Avoir 20 ans en mai 68 » Gérard Garouste », *France Culture*, [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-petits-matins/expositions-zeugma-gerard-garouste-amerique-latine>, Consulté le 15 février 2020.

VAN REETH, Adèle (2017). « De l'enfer au paradis - Ép. 1/4 - La Divine comédie de Dante », Invité Didier Ottaviani, [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-divine-comedie-de-dante-14-de-lenfer-au-paradis>, Consulté le 21 mars 2020.

### **Dictionnaire en ligne :**

BANQUE DE DEPANNAGE LINGUISTIQUE (2021). « Zeugme », Dictionnaire en ligne. Février 2021, [En ligne] <http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/>. Consulté le 1<sup>er</sup> février 2021.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (2021) « Diagonale », Avril 2021, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/diagonale//1>. Consulté le 20 avril 2021.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (2021), « OEUVRE ». Mars 2021, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/oeuvre> Consulté le 5 mars 2020.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, (2021) « Drolatique », Mars 2021, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/drolatique> Consulté le 5 mars 2020.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, (2021) « Ellipse », Mars 2021, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/ellipse> Consulté le 5 mars 2020.