

## GILLES TEBOUL. LE TEMPS CRITIQUE ∞

Qu'est-ce qu'un artiste ? C'est quelqu'un qui insiste. C'est quelqu'un qui ne vit pas dans l'habitude. On pourrait accroire qu'il est dans une routine. Jamais. Il est dans l'instant. Ces instants, ajoutés au temps cosmique, peuvent donner des heures, des jours, des mois, des années. Pendant 15 ans, Gilles Teboul est dans le noir et blanc. Il devient dedans. Et puis il doit en sortir. Comme depuis un vortex. (Je pense que notre artiste sera charmé d'apprendre, s'il ne le sait déjà, que le terme de vortex, étant polysémique, est aussi l'abréviation de Visualisation Objective du ReTour d'EXpérience). Teboul sort du vortex noir-blanc, et rentre dans un autre (un vortex est aussi une ligne cosmique), soit une autre ligne de temps, ce que Minkoswki appelait une « ligne-monde » ('Weltlinie', 1909). En 1948, Bertrand Russell reprend l'expression : « Tout le long d'une ligne de monde donnée, il peut y avoir une constance de qualité, constance de structure, ou changement graduel dans l'un des deux, mais aucun changement de grandeur considérable ».



Gilles Teboul, peinture, « l'art dans les chapelles », 2019, photo courtesy de l'artiste (On notera la petite allusion aux vitraux. Teboul magicien, décroche des vitraux bleus et vient les poser sur le mur).

Quand Teboul change de ligne de monde, il change considérablement de grandeur. Le dernier mot de l'entretien est « infini ». Quand on regarde les tableaux d'avant 2015, nous sommes dans quelque chose de fermé, dans le sens d'un monde cyclique, clos sur lui-même, comme l'était le monde d'avant Kepler, qui ne s'est pas risqué à dire que les mondes étaient infinis, mais s'en approcha. (Dire que les tableaux d'avant 2015 appartiennent à un système clos n'est en rien minoratif, cela indique simplement une autre implication dans le geste et sa vision.) J'ai établi un parallélisme cosmologique avec un peintre abstrait ! Mais quel est le rapport ? Le rapport, c'est notre rapport au monde, et à l'infini. Nous sommes

des créatures cosmiques, et s'il existe des lignes-mondes dans l'univers, pourquoi l'être humain n'en produirait-il pas, et a fortiori l'artiste ? Ainsi, avec sa série, entamée depuis 2015, Teboul est entré dans l'infini. Il faut bien prendre ce terme au sens littéral — rien de mystique ici —, soit quelque chose qui n'a pas de fin, dans sa forme actuelle. Et Teboul, avec son « procédé », se rend bien compte que l'infini commence vite, avec « deux tons ». D'où son rêve de produire 200 petits formats basés sur deux tons. Il pourrait tout autant en rêver 300, ou 400. Ici il y a deux manières de comprendre le terme d'"infini", qui se recourent, et forment plan. La première est une conséquence de la pratique même de Teboul ; il ne peut



Gilles Téboul, peinture, « L'art dans les chapelles », 2019, photo  
courtesy de l'artiste

pas faire deux fois la même toile, c'est impossible. Or, une des légendes de l'art, et même littéraire ("Quant au livre", de Mallarmé, par exemple), c'est qu'un artiste, dans sa vie, est supposé laisser à la postérité quelques oeuvres, Un tableau, ou Deux, ou Trois, mais pas Cinquante. Nous sommes dans des unités. Or, c'est bien ce que ne pourra atteindre Teboul ; il est pris au piège de la pratique de l'infini qu'il a inventé. Attention !, ce n'est pas un piège à fosse, c'est un piège délicieux et torturant à la fois ; et c'est ça, aussi, la vie d'artiste. La seconde manière de comprendre le terme d'"infini", c'est de dire que le regardeur ne peut pas cerner la toile : à partir de son chromatisme, elle crée des variations si subtiles, depuis la réflexion et la réfraction, que son abord scopique est infini. Le seul peintre qui me vient en comparaison serait Ad Reinhardt,



Gilles Teboul, peinture, « Part dans les chapelles », 2019, photo Courtesy de l'artiste. (Reflets dans la toile, ou ?)

avec ses 'black paintings', elles-aussi impossibles à cerner du point de vue scopique ; et provoquant un entrelacement infini. Il doit être bien entendu ici que je ne compare pas les deux peintres, mais l'effet produit de la toile du point de vue scopique, soit un entrelacs ondulatoire,

#### ou l'ondulatoire entre-là

Mais le passage à une autre ligne de monde ne s'est pas fait dans la facilité. Au contraire, Teboul a augmenté d'autant plus la difficulté. Et il précise plus loin qu'il est toujours aussi incertain face au résultat final (voir son usage du terme « catastrophe »). Et c'est là qu'intervient la résilience, terme à la mode, mais qui signifie la résistance des matériaux, en l'occurrence, le "matériau" humain. Teboul s'obstine, parce que sa peinture lui donne de la jouissance. Il faut entendre ce terme de jouissance non pas comme une satisfaction égocentrique, mais comme l'aboutissement logique de la volonté de faire une oeuvre. La satisfaction d'avoir "réussi" un travail artistique, tout le monde peut le comprendre, mais tout le monde ne l'éprouve pas, comme l'artiste, de manière intime. Bien sûr — et cela fait partie du mystère communicationnel d'une oeuvre avec son regardeur —, nous aussi nous "sentons" quelque chose, des choses. Ainsi, je parle d'« histoire » pour chaque toile, terme qu'au départ Teboul refuse, et qu'il finit par agréer quand je tente d'explicitier mon propos. Il me semble que chaque toile raconte l'histoire de la peinture sur son support, pendant un certain temps. L'expansion, la répartition, le départ vers les bords du monde, et les accidents en cours de route. Au bout du compte, si, comme Teboul le précise bien, il se retire le plus possible du geste, ce retrait

donne à la peinture une grande liberté, liberté qui, par nature, n'est pas exempte de risques. Et donc il est bien compréhensible que Teboul doive gérer cette tension très forte entre son geste minimal avec la liberté des participants (peinture, toile, châssis, température, hygrométrie, inclinaison, etc.). Cela fait beaucoup de tension, et d'énergie dépensée. L'acceptation de la liberté de l'expansion chromatique, logiquement, le conduit à reconnaître que les défauts font partie de l'oeuvre. Je n'avais encore jamais entendu dire un artiste produire un tel aveu. Rien de honteux, mais plutôt du courage, et une sincérité qui rejoint la transaction (la relation expérientielle pour J. Dewey entre un sujet et un objet)<sup>9</sup> que Teboul remet toujours en jeu entre lui et la matière. Un synonyme d'« aveu » pourrait être « aventure ».

Le résultat processuel, ce sont des toiles d'une très grande vitalité, qui captent la lumière comme aucune autre, et la renvoient pareillement. Qui mettent, d'entrée, le regardeur dans une position interactive. Comment regarder — au sens littéral — cette peinture ? Alors effectivement, les grands formats ont cet effet d'absorption ; on a envie d'y pénétrer, comme les miroirs chez Cocteau. Mais ils ont aussi cette faculté très réfléchissante, et durant l'entretien, Gilles Teboul m'a confié qu'il avait hâte de voir, in situ, comment les peintures allaient réfléchir en fonction de l'endroit qu'il avait choisi, c'est-à-dire qu'il espérait bien obtenir des reflets spécifiques. Il y a là encore, quelque chose d'étonnant : pourquoi l'artiste souhaite-t-il tel ou tel reflet ? Cela a été dit, il est impossible à cette peinture de ne pas être réfléchissante, mais dans le cas présent, Teboul souhaite tel angle de réflexion par rapport à ce qui se trouve dans la chapelle. Pourquoi tel indice architectural dans la toile ? On peut se dire qu'il joue doublement sur l'illusion — on ne rappellera pas au lecteur le caractère historiquement illusionniste de la peinture en particulier. Le premier (caractère), nous venons de l'indiquer. Le second tiendrait peut-être dans l'anamorphose produite par la réflexion de l'architecture dans la toile, comme si elle — la toile — était doté d'un indice supplémentaire de réfraction, qui s'amuse, du coup, à figurer. Mais on pourrait trouver un troisième niveau d'illusionnisme : la réflexion du sacré dans le profane. Douce ironie d'un passé dans l'ici présent ?

<sup>9</sup>Sur la notion de transaction chez Dewey, on peut jeter deux yeux ici. Minkowski Hermann, "Espace et temps", Annales scientifiques de l'É.N.E.S, tome 26, (1909)

Russell Bertrand, Human Knowledge. Its scope and Limits, Allen and Unwin, London, 1948

Léon Mychkin



## ENTRETIEN AVEC GILLES TEBOUL À L'ATELIER

J'ai rencontré Gilles Teboul tandis qu'il préparait sa participation à la vingt-huitième édition de « l'art dans les chapelles ». Nous nous sommes longtemps entretenus, et nous allons lire ici une sélection d'un échange qui aura duré des heures. Je remercie Gilles Teboul pour son accueil et sa disponibilité.

### Partie I. Petite sociologie historique et dispositif de survie

Gilles Teboul : Pendant presque 15 ans j'ai travaillé en noir et blanc. J'avais un geste de retrait ; très obsessionnel. Je retirai de droite à gauche, ou de haut en bas. Et à un moment donné, j'étais épuisé. Et c'est en voyageant que j'ai vu qu'il y avait beaucoup de peinture ailleurs. Et il n'y a qu'en France qu'il n'y en avait pas trop. Quand on disait qu'on faisait de la peinture, dans les années 2000, c'était difficile.

Léon Mychkine : Oui, parce qu'il y a cette espèce de sentence, qui tombe régulièrement, même dans les écoles d'art : La peinture est morte.

GT : C'est cyclique. Donc, je suis resté poursuivre mon travail et à mélancoliser pendant 15 ans dans mon atelier [Rires]

LM : Et maintenant c'est moins difficile d'exposer de la peinture ?

GT : La peinture figurative, en France : sans problème. La peinture abstraite, c'est plus compliqué. Aux États-Unis, quand je leur parle de « la mort de la peinture », ils ne comprennent rien. Même en Allemagne, par exemple, on ne comprend rien à cette histoire.

LM : C'est grotesque. Je ne sais pas d'où ça vient...



Gilles Teboul, Sans titre. Huile sur toile, 161 x 147 cm, 2000. Courtesy de l'artiste



Gilles Teboul, Sans titre 1579 et 1584. Huile sur toile, 180×150 cm, 2011. Courtesy de l'artiste

GT : On peut penser à Duchamp, au fait qu'on disait que la photographie avait remplacé la peinture ; et puis par exemple à BMTP, la peinture à distance, de la non-peinture, ce qui m'a d'ailleurs beaucoup intéressé... le « degré zéro de la peinture » : «s'il y a de la peinture, c'est uniquement conceptuel».

LM : Voilà

GT : On se méfie beaucoup de ce qui est beau, de ce qui donne de la jouissance, de ce qui est lié à un affect. Donc, je suis parti un peu de là, parce que j'effaçais mes peintures, dans un mouvement un peu radical. Et à un moment donné, je me suis dit qu'il fallait revenir à l'essentiel.

LM : Vous êtes passé à autre chose.

GT : Oui, tout en restant minimaliste, et loin de la représentation. Mais, c'est de la peinture, et une peinture, qui est, en tout cas pour moi, assez jubilatoire.

LM : Oui, elle est très belle, votre peinture. Elle brille, elle cause.

GT : Ça a été un long chemin pour moi. Techniquement, j'ai eu des soucis, parce qu'en fait j'ai inventé ce procédé, que j'ai mis au point, et j'ai failli lâcher plusieurs fois, parce que j'ai eu beaucoup de déconvenues. J'en ai gâché beaucoup, des très belles...

LM : Depuis combien de temps appliquez-vous cette technique ?

GT : Depuis 2015. Et j'ai eu une exposition importante à San Francisco, chez Nancy Toomey. D'ailleurs, c'est plus facile aux États-Unis. C'est plus simple.

LM : Ils sont plus spontanés, dans l'approche ?

GT : Oui. Mais c'est vrai qu'en France, on a un peu délaissé la peinture. Il y en a beaucoup plus en Suisse, en Allemagne, aux États-Unis. Donc ce n'est pas facile de trouver une place, il n'y a que quelques galeries. Il y a beaucoup plus de galeries qui présentent l'art contemporain avec des installations, des vidéos...

LM : Oui. Pourtant la peinture c'est très important. C'est même essentiel.

GT : Mais néanmoins, j'ai l'impression que c'est quelque chose qui est terminé, qui est derrière nous. Je pense qu'aujourd'hui, la peinture intéresse tout le monde, mais seulement depuis deux-trois ans. On en voit partout. Même en Angleterre. [Gilles Teboul m'a appris qu'il fut un temps où

les écoles des beaux-arts, en Angleterre, interdisaient aux étudiants de peindre !]

LM : Ah oui ? Il y a un renouveau d'intérêt pour la peinture ?

GT : Ah oui !, c'est net. C'est passé d'abord par le dessin. Il y a une dizaine d'années.

## Partie II. La peinture teboulienne

GT : Avant, dans mes peintures noir et blanc, j'intervenais physiquement, par un geste de retrait. maintenant je suis encore plus radical, je suis dans le retrait du geste. En fait, je ne touche plus au tableau.

LM : Comment procédez-vous ?

GT : Je prépare une résine, et je la verse sur le tableau, qui est à plat. Et il y a alors un équilibre, précaire. C'est ce qui m'intéresse. C'est ce que je cherche. Mais c'est très compliqué à obtenir. Je travaille vraiment à l'aveugle. Je dose mon colorant, mais je ne vois pas la densité. C'est vraiment un processus temporel, car je n'aurai un premier résultat que le lendemain matin. Je cours à l'atelier. Souvent, ça me travaille pendant la nuit : «Qu'est-ce qui va se passer ?»

LM : Vous versez d'un coup, comme ça, d'un geste ?

GT : J'ai un procédé. Je la laisse se répandre. Souvent il y en a plus par terre que sur le tableau. Sur les petits formats, ce n'est jamais très dramatique, mais sur des grands formats, quand il y a deux mètres carrés de résine, il y a beaucoup de litres, si jamais l'inclinaison n'est pas juste, il peut y en avoir beaucoup par terre. Et tout cela sur une toile particulière, extrêmement lisse, très fine, puisque justement je veux qu'il y ait un effet presque photographique

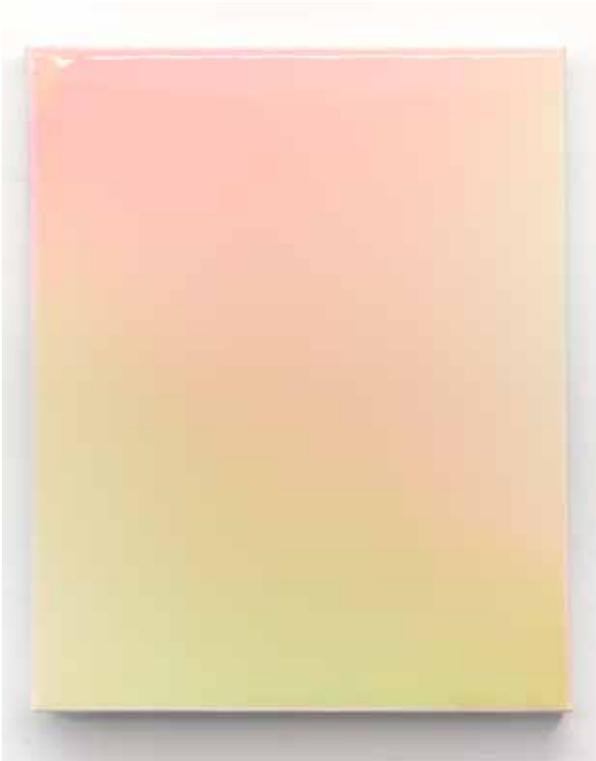
LM : Absolument



Gilles Teboul, sans titre, 1988, acrylique et résine sur toile, 50 x 40 cm, 2017, Courtesy de l'artiste



Gilles Teboul, sans titre 2028, acrylique sur toile, 41 x 33 cm, 2017, Courtesy de l'artiste



Gilles Teboul, sans titre 2049-2053, acrylique et résine sur toile, 50 x 40 cm, 2017, Courtesy de l'artiste

GT : Les gens qui viennent de l'argentique, sont assez saisis, on pense à des Polaroids

LM : Oui

GT : Il y a un aspect gélatine, j'ai aussi beaucoup travaillé sur la photographie, parce que je fais aussi un travail de photo. Je fais un inventaire de mon matériel d'artiste. (Teboul me montre des photos qui montrent tout l'appareil du peintre, des morceaux de scotch, etc., une sorte de collection qui remonte à plus de vingt ans, qu'il photographie, et dont il expose les photographies. Il m'apprend que ces "restes" de peinture sont devenus des objets à considérer suite à un article d'Yvon Lambert, en 1998, dans Le Monde, sur la « mort de la peinture ». Teboul dit qu'il l'a pris « au pied de la lettre, et j'ai fait un travail, sur la mort de la peinture, en photographie », mais « sous forme de clin-d'oeil. Et donc, j'en ai deux livres pleins, et je poursuis ce travail, et régulièrement, je les montre quand je fais une exposition ».)

Je voulais vous montrer mon projet d'art dans les chapelles, qui est l'aboutissement d'un long travail, parce que c'est une exposition importante pour moi. Il y a une quinzaine de chapelles, et il y a 15 artistes. On m'a attribué la Chapelle St Nicolas, [Pluméliau] qui m'a un peu surpris, parce qu'elle est assez grande. Il a donc fallu investir cette chapelle, ce qui m'a demandé de la réflexion.

LM : Donc, là, c'est votre plan ?

GT : Oui. Les oeuvres partent demain. La chapelle est très riche : beaucoup de sculptures, beaucoup d'ornementation, beaucoup de bois. Et ce qui m'a impressionné, c'est vraiment le fait qu'il y a ait énormément d'artefacts, de portes ouvertes, rebouchées, oblitérées. Elle n'a pas été vraiment restaurée, et tous ces boulins, dans certains on y trouve des crânes...

LM : Toutes ces chapelles sont désaffectées, elles ne servent plus au culte ?

GT : Une ou deux, je crois. En fait, l'idée la manifestation, c'est de faire revivre ces chapelles, autrement que par le culte.

[Nous déambulons dans l'atelier où sont accrochées certaines toiles, bientôt en partance pour la chapelle. Face à ces grands formats, je m'exprime ainsi] :

LM : C'est magnifique. On a envie de plonger dedans

GT : Oui, c'est une peinture assez immersive. On a envie de rentrer dedans. Et moi qui ai une réserve par rapport à la représentation, eh bien ! On se voit dedans. Il n'y a pas vraiment d'axe de regard, parce qu'elles sont brillantes, elles sont assez différentes

LM : Quel est votre problème par rapport à la représentation ?

GT : Quand on est peintre, au début on dessine... Comment on passe à l'abstraction ?

LM : Alors "comment on passe à l'abstraction ?", c'est une bonne question ça

GT : Pour moi, le sujet, est la peinture. Pour moi, peindre, ce n'est pas abstrait.

LM : Entièrement d'accord.

GT : J'ai évacué la figure, parce que d'abord j'avais envie de peindre. Le geste de peindre, pour moi, c'est de poser une matière sur un support. Quand je parle avec mes amis peintres, et quand bien même ils ont besoin de prétextes pour peindre, que ce soit historique, ou littéraire, etc., quand on creuse un peu plus, finalement, ce qu'ils aiment, c'est la peinture, c'est l'expérience. Et la question c'est "qu'est-ce que je ressens devant l'image qui surgit ?" Ce qui m'intéresse, c'est le souffle, c'est vraiment la vitalité, et cette énergie dans la peinture, qui est "comment l'artiste pose la pâte colorée sur le tableau ?" Ce qui m'intéresse, c'est la touche. Finalement, dans cette série, chaque tableau est un peu comme une touche de peinture. On pourrait le voir un peu comme ça.

LM : Sauf que là, la touche, on ne la voit pas. C'est paradoxal.

GT : Moi, ce qui me passionne, depuis que je suis enfant, c'est le procédé. Comment un artiste peint ? Comment il procède pour son tableau ? C'est très compliqué. Donc pour ma part, c'est la texture, la pâte colorée qui m'a toujours intéressée. Par exemple, vous prenez la peinture de Van Gogh ; il a une technique de pochade, il est dans l'immédiat, il va très très vite, c'est une peinture qui est très résineuse, très filante, elle va être très différente de la technique de Seurat, qui a une peinture extrêmement sèche, où il y a beaucoup d'essences — j'imagine —, quasiment pas de résine, et qui est presque poudreuse. La peau de la peinture, je crois qu'on peut vraiment parler de la peau de la peinture, qui me fascine assez.

LM : Parce que c'est vrai qu'il y a des variations. On pourrait penser que c'est uni, mais ça ne l'est pas. C'est faussement uni.

GT : Oui

LM : Et puis il y a des accidents, il y a des vagues, des reflets ; ça vit aussi, comme ça.

[Et je me mets à interroger le bord de la peinture, ce qui arrive en bout de course, là où la matière va se comporter différemment]

GT : Quand on arrive près du bord du châssis, la résine ne va pas se comporter comme elle se comporte quand elle est au centre, il va y avoir un petit dénivelé, qui est lié à la masse de résine qui est derrière. Pour ma part, je considère que les défauts sont nécessaires.

LM : Ah ! C'est intéressant ça

GT : Moi je veux absolument qu'on sente que c'est fait de main d'homme. Comme le travail est très parfait, quand il y a une petite bulle, un petit accident, ça fait partie de l'œuvre.

LM : J'imagine que si vous aviez voulu, vous auriez trouvé le moyen de ne pas avoir ce bord réfractaire ?

GT : Je pourrais le supprimer, oui. Mais ce qui m'intéresse, c'est de ne pas avoir quelque chose de trop mécanique. Ce n'est pas une photo, c'est une peinture.

LM : C'est très beau.

GT : C'est une peinture qui est méditative, immersive. Ce qui m'a intéressé dans ce travail là, c'est de redonner une part de jouissance dans la peinture.

LM : Du plaisir à faire, et à voir, c'est ça ?

GT : "À faire", comme je ne contrôle pas... je pourrais presque parler d'un geste répété qui est « comment je verse la résine et ce qui se passe ? » Et « pourquoi je m'arrête à ce moment ? » Mais en fait, c'est toujours... c'est toujours la catastrophe ; quand je travaille.

LM : [Rires]

GT : C'est toujours... Ça ne va jamais. Chaque tableau que j'entreprends je me dis « bon j'arrête, je ne peux plus, ça ne marche pas »

LM : Ah bon ?

GT : À chaque tableau, j'ai l'impression de redémarrer à zéro. Je commence un tableau, je prépare la peinture, je sais à peu près ce que je veux faire. Et bien évidemment, comme je ne contrôle pas, ce n'est pas du tout ce que j'avais en tête. Je me rassurerais si j'arrivais à le fabriquer. Mais ça ne se passe jamais comme ça. Parce que la tension de la toile n'est pas la même, le grain a changé... Il va se passer quelque chose. Donc, à chaque fois, il faut que je trouve une solution. En fait, si j'arrive à faire ce que j'ai en tête, ça ne va pas m'intéresser.

LM : Quand vous commencez à verser de la peinture sur une toile, vous ne savez pas où vous allez.

GT : Absolument. J'ai une petite idée de la direction que ça va prendre. C'est un peu comme une énigme. Je m'endors très souvent, en nageant dans la peinture.

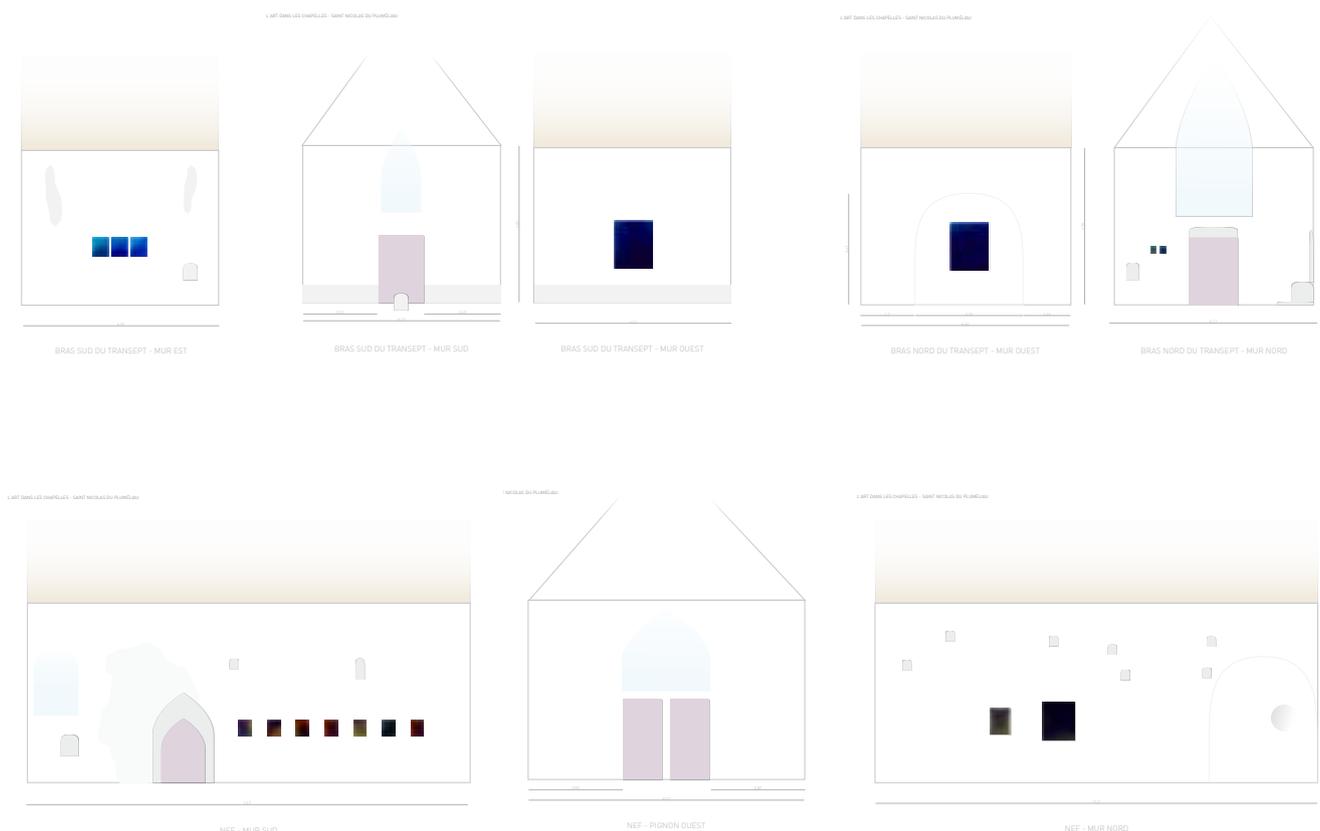
LM : [Rires]

GT : Mes dernières pensées avant de sombrer dans le sommeil, quand ça va bien, je suis dans la peinture. Je nage dans ma vague de couleur, et je me demande : « où se répand-elle ? »

LM : Oui, vous pensez à elle

GT : Oui

LM : C'est beau





Gilles Teboul, sans titre, acrylique sur toile, Courtesy de l'artiste

GT : Et donc c'est extrêmement excitant d'ouvrir la porte, on regarde un peu de travers ; « qu'est-ce qui s'est passé ? » Généralement, je regarde le sol. S'il y en beaucoup au sol, c'est la catastrophe. [...] Il y a quelque chose qui me saisit à chaque fois ; c'est très enfantin, et ça remonte aussi à la photographie, avec ce processus qu'on appelle la révélation. C'est une peinture qui est très pulsionnelle, je pense. Mais en même temps, une forme d'abandon, du contrôle. Ça peut renvoyer à une sorte d'immense contrôle, mais en fait, il n'y en a absolument pas.

LM : Quand vous parlez de pulsion, c'est au sens freudien, typique, ou... ?

GT : Oui.

LM : C'est perturbant de se voir de dans. On n'est pas habitué à se voir dans un tableau.

GT : Non.

LM : En fait, chacune présente une histoire, non ?

GT : Non non.

LM : Non, mais c'est l'histoire de la matière

GT : Une histoire de la matière ?

LM : Oui

GT : Alors oui, c'est vrai. [...] Ce qui m'a intéressé, c'est "au-delà du degré zéro de la peinture." En fait, en allant voir Carl André, ou Buren, je trouvais ça très beau à la fin. Et en fait ce n'était pas du tout leur propos. Et je me disais : « mais en fait, ils ont inventé une nouvelle esthétique ».

LM : Oui.

GT : Ce que je voulais aussi, c'était une peinture lisse, pas faite avec un pinceau ; mais en même temps charnelle ; une espèce de paradoxe.

LM : Et depuis combien de temps pratiquez-vous cette forme de peinture ?

GT : 2015

LM : Et vous en faites beaucoup ?

GT : J'en ai fait pas mal. Mais les "grands", c'est compliqué.

LM : Il y a une sacrée surface.

GT : Pour avoir cette espèce de simplicité, où on a l'impression que c'est un non-geste, que ça "tombe" comme ça. Mais il y a en vérité un travail préparatoire, du châssis, de la toile, des résines, des dilutions, des pigments, des colorants. Tout est extrêmement réfléchi, travaillé, et ça a demandé beaucoup de temps à mettre au point. En tout cas, je suis très content des les avoir faites. Par rapport à mon projet, je m'en suis rendu compte ; c'est au-delà du degré zéro de la peinture. Je suis pressé des les voir installées dans cette chapelle.

LM : Je pense que Nietzsche apprécierait de voir que des églises désaffectées deviennent des centre d'art contemporain.

GT : Mais c'est vrai qu'aujourd'hui, quand on voit que tous les centres d'art contemporains et toutes les fondations, sont des cathédrales, quand on voit Vuitton, ce que fait Pineau, le MOMA, Gehry... Ce sont les cathédrales du XXIe siècle. Ce sont les musées d'art contemporain. On va tous en pèlerinage voir les grandes expositions. La religion de l'occident c'est l'art, l'art contemporain.

LM : Mais d'où vient cette idée de mettre de l'art dans les chapelles ?

GT : je crois que c'est monsieur Delavallade — ça fait 28 ans [i.e., Olivier Delavallade est l'actuel directeur du Domaine de Kerguéhenec, voir mes articles ici , ici, et ici]

LM : Il y a beaucoup de silence dans votre peinture. Une plénitude.

GT : Il y a une espèce d'ambivalence ; quelque chose de très retenu, de très austère, mais en même temps de très généreux et très jouissant

LM : Il y a de la peinture, il n'y en a pas « un petit peu ». Sauf le bord, justement, je me questionnais : Qu'est-ce que ça représente pour vous, le bord, le côté. Avez-vous besoin de ce bord ?

GT : C'est une bonne question. C'est une vraie question que je me pose, d'ailleurs depuis un certain temps.

LM : Que fait-il là, ce bord ? Est-il nécessaire ? Pourrait-on l'effacer, sans dommage ?

GT : On pourrait détacher la peinture du châssis. Mais en l'occurrence, le châssis, là, est fondamental. LM : Et pour quoi ?

GT : C'est purement technique. Pour avoir ce côté lisse, cette douceur dans le dégradé, dans les transitions de couleur... j'ai épuisé mon menuisier. [...] Je rêverais d'en faire 200 [des petites toiles], mais 200 les mêmes. Suivant le déséquilibre du châssis, je vais avoir des choses sensiblement différentes. Et d'ailleurs, je réduis complètement le spectre de mes couleurs, de mes teintes, parce que je me rends compte que c'est déjà immense ce qu'on peut faire avec deux tons. C'est... l'univers

LM : C'est infini

GT : Infini ∞