

# ENTRETIEN / FLORIAN & MICHAEL QUISTREBERT SKULL AND (CROSS) BONES

DEUX RADIUS SOUS UN CRANE : TEL POURRAIT ÊTRE LE PORTRAIT IDEAL DES FRÈRES QUISTREBERT.

Deux mains différentes pour une même pensée. Deux frères participant à la réalisation d'une même œuvre rappellent des duos mythiques : les Asheton des Stooges, les Coen de *No country for old men* (western magique et maléfique irrémédiablement collé à l'esthétique des Quistrebart) ou les Chapman pour la déclinaison artistique. Ils sont membres de cette famille.

Mais ce sont aussi deux « rayons » qui éclairent un même esprit. Une lumière noire et blanche, Enfer et Paradis, et inversement, s'abat sur leur œuvre peinte et sculptée. S'ils déclinent à l'envi cette luminosité, elle vient probablement de l'« étoile du matin », ce Lucifer porteur de lumière qui est passé du Christ au Diable. Ces allers-retours continus entre Bien et Mal, ascension et décadence. Cette verticalité qui se déploie dans les deux sens, trouve une profondeur dans un noir qu'ils travaillent avec finesse dans leur dernière série au spray, avec puissance, en jouant de l'empâtement (la série des *Christs*), en contraste souillé (*Black & White Paintings*), en surface insaisissable pour leurs sculptures. Peut-être la plus fidèle réactivation du *chiaroscuro* caravagesque.

## DEUX OS SOUS UNE TÊTE DE MORT.

Ce symbole de pirates de la peinture, on le retrouve dans leur travail sous l'aspect du mauvais garçon, du héros hors-la-loi. C'est évident dans les sculptures et leurs premières peintures. Le personnage de *Fred Face*, looser magnifique, sorte de Prométhée avachi, fatigué de la lutte, biker à la recherche de son rêve américain, revient hanté des paysages désertiques, apocalypse de la quiétude. C'est également le signe d'un poison violent pour l'art. Une œuvre multiple, mouvante, ne perdant jamais son unité, ligne directrice tendue, agissant comme un doux poison artistique. Ils passent en revue

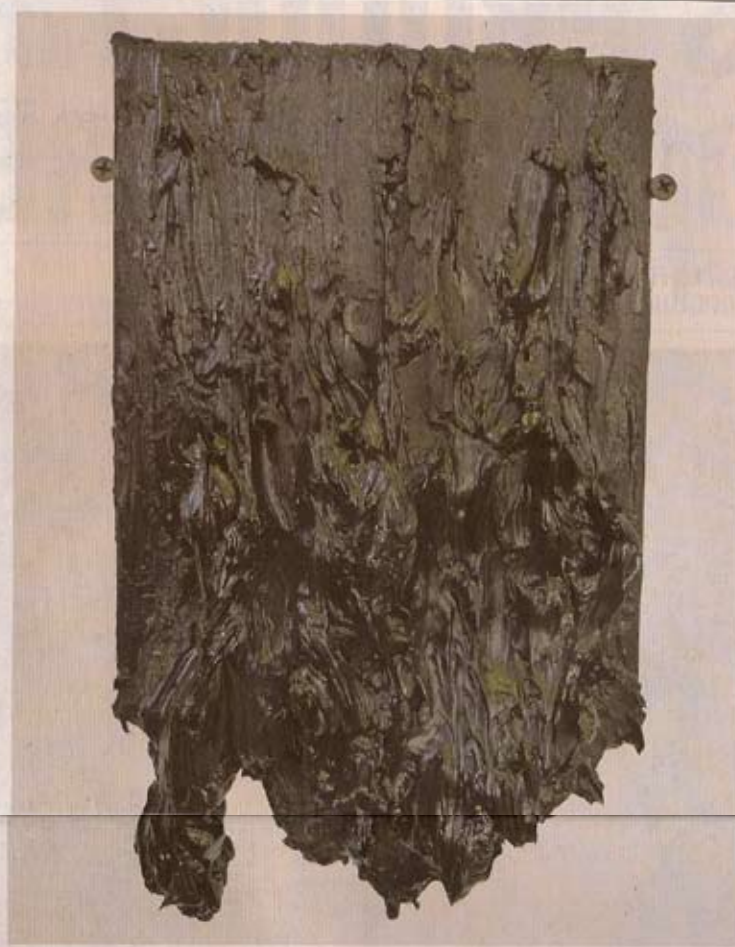
toute l'histoire de l'art depuis le romantisme américain jusqu'au minimalisme des années 1970, en passant par le Symbolisme européen de la fin du XIXe, le constructivisme, l'abstraction géométrique, puis expressionniste, et la récupération postmoderne dans son acception originelle architecturale. Le mélange ne déborde pourtant jamais (trop) du cadre.

C'est aussi l'insigne marquant l'entrée d'un cimetière, celui évidemment de Green-Wood à New York (*Main Entrance Gate to Green-Wood Cemetery*, 2009). L'idée du passage, de la transition entre deux états, où la peinture s'affaisse, semble se mouvoir encore, où la cire fond sur les socles, où le spray fait des tâches. Cette idée de miroir, d'entre-deux marque leur pratique. Peut-être justement parce que, fondamentalement, ils sont deux. La symbolique de la *Totenkopf*, de bien mauvais présage est également de la partie. Pourtant, cette vision mortifère ne l'est pas. L'art de cet aigle bicéphale ne semble pas enseveli sous une pratique rigide et dictatoriale. C'est une musique, celle de *Death in June* (le groupe dont le logo est la *Totenkopf*), errant entre une folk americana dévoyée et un gothique dark poussiéreux.

S'il l'on vient à évoquer le logo de la *Skull and Bones*, cette société secrète de Yale (dont le plus célèbre représentant est sans doute Mr. Charles Montgomery Burns), entre parodie de complot et menace de l'intrigue, *Illuminati* (2009) d'angle, c'est pour mieux résumer cette Amérique qu'ils déclinent dans le fond de leurs pièces. Emplis de mystères, de contradictions, de couleurs sous le noir et de noir sur la lumière, les États-Unis affleurent à la surface toujours extrêmement réactive de leur peinture. Comment enfin ne pas y voir une vanité, riante. Leur technique est en cela assez révélatrice. Maltristée, précise mais continuellement vivante, tâchée, débordante, colorée, punk (américain forcément, comme les faux frères Ramones), puisant dans une culture populaire en passe de devenir intellectuelle, la force et l'instinct qui leur permet de rester à flot, naviguant tranquillement sur un Styx devenu Hudson River.

Et quand on les interroge sur la dimension religieuse de leur œuvre, ils préfèrent parler d'œuvre « psychique », « of the mind » comme disent les anglais. Tout simplement, ce qui remplit un crâne... et fait bouger deux radius à l'unisson.

Benjamin Biancioletto : La fratrie étant assez rare dans l'art, comment travaillez-vous concrètement ?



Florian & Michael Quistrebart : On travaille comme les frères Farrelly, en équipe. L'un de nous deux lance une idée, on en parle, passe en revue beaucoup de variantes et on laisse mûrir. Quand l'idée persiste, qu'elle n'est pas remise en cause ou abandonnée, nous considérons ses possibilités de réalisation, puis nous l'affinons jusqu'à ce que l'intention s'accorde avec le contenu. Chaque projet réagit à son précédent en le développant ou le contredisant et le fait d'être deux augmente à peu près tout (envies, capacités...).

B. B. : Pourriez-vous expliquer votre évolution stylistique dans la représentation : peintures figuratives, tendance symboliste, des variations sur Thomas Cole, des œuvres plus géométriques, puis travaillant la matière, et maintenant constructivistes... ?

F. & M. Q. : On n'a jamais voulu s'établir dans un style mais plutôt se servir du style, pour le malmenier, le pervertir. Ceci n'a rien à voir avec une histoire de goût ou une fascination pour telle ou telle période de l'histoire de l'art.

Le style n'est pour nous rien de plus qu'un ingrédient tiré de l'imagerie collective et mis en tension avec un autre. Nous avons très tôt remarqué que le fait de se servir d'une image familière, académique ou ringarde pouvait contrarier une certaine doxa de l'art et provoquer des réactions intéressantes.

Cela dit, l'utilisation d'un style sert aussi à sa propre critique et nous avons toujours évoqué des époques chargées d'éclats progressistes, d'arrogance ou simplement de positivité. Dans le cas des variations sur *Hudson river painting* de Thomas Cole, nous avons mis en rapport l'idée du sublime à celle du déclin, le style Romantique grandiose américain utilisé pour être contrebalancé par la figure du biker en descente de trip. L'imagerie conservatrice mise en œuvre pour s'autodétruire.

Depuis, pour éviter tout soupçon académiste ou revivaliste, et fuir l'idée de l'artiste « à univers », nous avons rompu avec le procédé narratif pour nous concentrer sur la forme, mais l'idée générale reste la même : travailler avec

des retournements et réfléchir sur un certain type de déclin. *Christs*, cette série de petits tableaux travaillant la matière, est un portrait du Chrysler building - haut symbole d'expansionnisme - en épaisses couches d'huile noire, qui, au fil de la série se décompose sous le poids de la matière... on passe d'un état transcendant à un mouvement descendant. Une de nos dernières expositions, *Ex Futuro*, au domaine de Chamaramé, défendait encore plus précisément cette utilisation des antinomies, l'intention était clairement d'utiliser la luminosité des avant gardes et de la traiter de manière « décliniste », obscurantiste.

B. B. : Quel est votre rapport à la tradition ? Vous semblez être dans une continuité historique, jouant une sorte de postmodernisme à rebours.

F. & M. Q. : Oui, nous sommes le fruit d'une continuité historique, ou plutôt d'une certaine logique de l'histoire. Celle qui fait se succéder expansion et dépression ou avant-garde et romantisme. Le romantisme est une réflexion sur l'échec des révolutions. Notre pratique est née dans les années 2000 après des années d'art relationnel et de « nouvelles technologies », elle se place donc juste après cette période d'absolu conceptuel et de foi progressiste. Si on voit les années 90 comme des modernistes, alors nous sommes postmodernistes, ce qui explique certains contre-balancements.

B. B. : Quelle est la place de la musique dans votre œuvre ?

F. & M. Q. : On a souvent voulu prouver au début de notre collaboration qu'il était possible de faire de l'art visuel sous le même mode que la musique, c'est-à-dire approcher l'œuvre comme une composition. La musique part d'une impulsion électrique et arrive à provoquer une émotion générale. Une chanson marche selon un mélange bien dosé d'éléments qui se répètent, de styles empruntés, revisités et renouvelés, etc... Souvent les meilleurs tubes sont ceux que l'on croit connaître alors qu'ils viennent de sor-

tir, et même des reprises ultra fidèles peuvent être des chefs-d'œuvre. Il n'y a pas trop de préméditations, la musique (pop) ne sera jamais conceptuelle et toujours émotionnelle.

Quand à nous, nous n'avons jamais cherché à créer du sens, mais plutôt des émotions, un grésillement, une sensation. Nous pensons avec des couleurs, avec des formes, comme d'autres avec des sons. Nous travaillons par couches de peinture qui se superposent comme des riffs de guitare. C'est aussi du collage, une méthode de rapprochement, de mise en rapport et on colle de temps en temps des titres de chansons à nos pièces.

B. B. : Vos dernières œuvres ont une dimension « expressionnisme allemand », dans sa version cinématographique. Était-ce une source d'inspiration ?

F. & M. Q. : Il est vrai que certaines de nos dernières toiles peuvent rappeler les décors de *Metropolis*, car nous nous sommes emparés d'une imagerie futuriste et rayonnante. Mais le projet ne part pas pour autant de Fritz Lang. Il est plutôt né durant notre immersion à New York, ville qui peut à certains égards rappeler l'expressionnisme allemand... Pendant ce séjour, nous nous sommes fait hypnotiser par le Gotham (Gothic America), cette architecture luxuriante, mélange de style moderne ou art déco, dont les édifices ont pour la plupart été érigés durant la période de dépression économique des années 1930-40. Un style qui ose des mélanges formels, alliant élans verticaux gothiques et découpes constructivistes, austérité médiévale alliée et mégalomanie futuriste.

Nous nous sommes aussi penchés sur quelques artistes locaux de l'époque qui, comme Josef Stella, ou plus précisément Hugh Ferriss, ont développé des représentations de la mégapole sous une chape dépressive. On peut aussi parler de Lionel Feininger, chez lequel nous percevons un cubisme éparpillé dans la vapeur. De là est venue l'envie de mêler avant-garde et obscurité, et de traiter la dégénérescence des utopies avec des moyens pauvres, comme le spray-paint.

Pour parler plus directement de la vidéo *Ex Futuro*, nous préférons citer les expérimentations formelles des années 1930-40, László Moholy-Nagy (Hans Richter pour les années 1920), ou encore les animations proto-psychés de Harry Smith. Cette vidéo faite à base d'ombres filmées sur un drap par un petit appareil numérique, se veut une version retroussée du futur, un psychédélisme pauvre, noir, blanc et gris.

B. B. : Quelle est votre relation au noir, et à sa lumière ?

F. & M. Q. : Le noir et le blanc se sont très rapidement imposés dès lors que nous avons écarté l'élément narratif de notre peinture. De ce fait la couleur est naturellement passée au deuxième plan, et nous nous sommes concentrés sur la peinture en tant que matière et forme, avec le désir de la faire exister par elle-même. Du coup, la couleur noire est devenue la matière noire. Le choix du noir et du blanc est devenu d'autant plus évident que ces deux extrêmes induisent une concentration et un éclatement des couleurs, le noir les absorbe et le blanc les irradie. Dans les deux cas, la couleur se situe hors champ, soit elle va naître, soit elle n'est plus. Nous nous rapprochons en ce sens de la théorie de Kandinsky qui identifie à chaque couleur un mouvement, une vibration spirituelle, que le noir et le blanc polarisent. Contrairement aux couleurs, le blanc et le noir sont figés, ils incarnent le silence, les formes en devenir dans la lumière et les formes disparues dans l'obscurité. Le gris est aussi lié à l'immobilité sans espoir (Philippe Sers). Nous retenons surtout ce dernier contraste pour son immobilité physique et symbolique.

Enfin, pour faire vibrer le noir, pour qu'il dégage une certaine profondeur, nous lui appliquons beaucoup de sous-couches de couleurs vives, comme du rouge, du rose, du vert... qui sont ensuite recouvertes (occultées) par la matière noire. Et dans notre cas, c'est plutôt l'ombre que la lumière, qui nous intéresse.

ILLUSTRATION :  
CHRIST (P) 2009. HUILE SUR TOILE, 18 X 25 CM.  
COURTESY GALLERIE ÉBÈVECOEPI