

La double vie de Quinze

Pierre Rastoul

Number 65, Fall 2003

La conquête de l'espace
The Conquest of Space

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9092ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Rastoul, P. (2003). La double vie de Quinze. *Espace Sculpture*, (65), 33–33.

La double vie de Quinze

PIERRE RASTOUL

Je croyais connaître l'homme que masque le pseudonyme « Quinze », mais j'ai découvert chez le sculpteur un autre phénomène, dont l'étonnante métamorphose justifie sa nouvelle identité. Ce n'est pas qu'il cherche à cacher quelque chose, même si chacun recèle des compartiments secrets. Non : dans son bagage de photographe ou d'amateur d'objets anciens, mais aussi, dans sa passion récente pour l'art populaire, il ne dissimule rien de coupable, pas même un visage « ordinaire » qui chercherait à s'effacer. L'homme que je connais, à vrai dire, n'a rien d'ordinaire... et son alter ego, le sculpteur Quinze, encore moins.

Ce pseudonyme, loin de mystifier, ne masque pas de fausse modestie. Dans une pièce récente, *Quand l'atelier devient l'œuvre* (2002), il se représente lui-même, tenant son visage à la main tel un masque, au travail dans son propre intérieur : un

salon banlieusard jonché d'objets fétiches, avec fauteuil et armoire, puis cette table d'appoint qui lui sert d'établi de sculpture. De façon révélatrice, la pièce regorge d'objets d'art populaire et montre même, en miniature, un tableau de Jean McEwen qui partage cet espace complice depuis des années.

Car Quinze n'a pas d'atelier à proprement parler, toutes ses pièces se bricolant à même son espace de vie : sa création est une activité intime, indissociable du quotidien, de sa personne même. Malgré cette superposition entre ses espaces de vie et de création, il subsiste chez Quinze une profonde dichotomie entre l'homme et son œuvre : une distance sépare cet imaginaire en trois dimensions — toujours étalé sans pudeur — et l'identité sociale de son auteur, sinon sa personne psychique. Parce qu'ici, le fantasme est omniprésent : politique, sexuel, social, religieux et souvent même, artistique. S'autoriser le fantasme, voilà certes la raison d'être du surnom, tel un alibi qui vient dispenser l'artiste de toute forme d'autocensure.

Quinze est un double, une identité « fabriquée » au même titre que

ses œuvres impudiques.

Délibérément, Quinze mène une double vie. Ce détachement, je crois, confère plus de sens à son œuvre car, dans ses sculptures polychromes aux allures d'art populaire, il se révèle en quelque sorte un art du dédoublement : la passion du double-sens, la dualité des identités conférées aux personnages, le double emploi d'œuvres célèbres qu'il s'approprie sans vergogne, voire le dédoublement de personnalités qui s'opère entre Quinze et ces artistes qu'il met en jeu comme autant de citations post-modernes.

Dans des œuvres maîtresses telles *Jackson Pollock a gaché les vacances de Hegel* (2001), *Hommage à Jasper Johns* (2000) ou *Chaises connues, femme inconnue* (2003) — cette dernière incorporant la fameuse chaise de Joseph Beuys —, comme dans beaucoup d'autres pièces iconoclastes qui jouent (littéralement !) sur des œuvres de Klee ou Magritte, Marcel Duchamp ou Yves Klein, Quinze gravite entre l'admiration et la dérision, sans trop qu'on sache si cette fascination pour les artistes cités tient du sacrilège ou de la vénération. Indistinctement, la référence à l'art, à travers l'art des autres, alterne ici entre des citations d'artistes modernes et l'œuvre d'artistes populaires — certains célèbres, comme le facteur Ferdinand Cheval, d'autres anonymes sinon pour des experts. Mais toujours, l'artiste et son œuvre s'incarnent dans une réflexion sur la création, sur ce jeu de « construction / déconstruction » de la réalité que l'art propose sous forme d'allusions métaphoriques. Quinze, pour ainsi dire, prend l'œuvre d'art au pied de la lettre, bouleversant le sens connoté d'œuvres célèbres — et la révérence que leur accorde le monde de l'art —, pour se les approprier comme autant de matières premières.

Par-delà ce rapport ambigu aux œuvres d'autres artistes, les moyens de Quinze restent modestes, se contentant le plus souvent de matériels, techniques et formats qui sont le propre de l'art populaire : bois sculpté et peint, assemblé avec d'autres matières parfois hétéroclites, enduits polychromes, collage d'images et d'objets divers, etc. La figuration des éléments se veut toujours réaliste, rivalisant de minutie

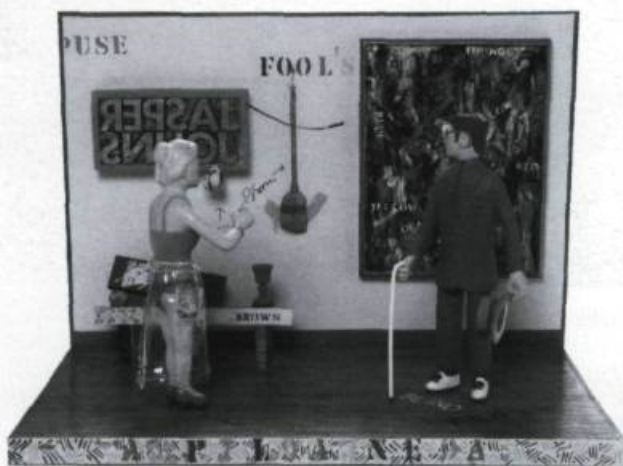
dans la réduction d'objets réels. Seule exception à ce souci du réalisme, le rendu des personnages (qui forment toujours le point focal) est délibérément exécuté avec une certaine gaucherie, justement en hommage à cet art populaire qui fait partie intégrante de sa motivation à créer.

La mise en forme des sculptures se construit de façon linéaire, un peu à la manière de bandes dessinées, par simple juxtaposition narrative. Sauf exceptions, le support des sculptures ressemble à une maquette de théâtre — avec plancher, mur ou cloisons —, la scène étant souvent dépeinte comme un intérieur où l'action se déroule. À cela, rien d'étonnant, car les pièces de Quinze forment autant de mises en scène (à saveur théâtrale ou cinématographique) où l'artiste raconte une histoire, composant une *saynète* qui se joue à grand renfort d'allusions, de jeux de mots, d'associations d'idées et d'analogies visuelles.

Parfois, de façon plus inspirée — je pense entre autres à son génial *Pollock* —, la mise en scène fait basculer les rapports spatiaux (et tout autant la logique associative) vers des constructions métaphoriques de haute voltige : par d'astucieux assemblages, les objets défient la gravité, flottant dans l'air tel un ballet d'éléments surréalistes — voir aussi *Le ballon noir* (2000), *The Mask* (2002) ou *Le cirque* (2003).

Clairement, les œuvres affirment leur propre mise en scène, montrant l'envers d'un décor où tout est sujet à manipulation, évoquant la fabrication des images et l'« illusion » que propose l'œuvre d'art. En cela, Quinze affiche haut et fort que son œuvre repose sur la dérision et la provocation. Tout est matière à rire, sans aucun tabou : religions, races, sexe, l'art plus souvent qu'à son tour, événements mondiaux. Dans *The Mask*, l'attentat du World Trade Center passe à la moulinette, une tour tenant lieu de masque à un personnage qui échange avec un Charlot sauveur, venu couper le cours de l'histoire à l'avion en plein vol...

Certes, la sculpture de Quinze peut porter à rire, mais elle dénonce aussi les multiples trafics de la vie contemporaine, en un commentaire percutant sur la nature humaine. « Sans le jaune, affirme Quinze, le rire est hygiénique mais banal. » ←



QUINZE, *Hommage à Jasper Johns*, 2000. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.



QUINZE, *Quand l'atelier devient l'œuvre*, 2002. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.