

## L'autoportrait selon CHFD

Valentine Reymond

Charles-François Duplain explore, à travers des objets, des installations ou des attitudes, le thème de l'autoportrait. Loin du rendu traditionnel de l'apparence physique, l'autoportrait traité par Duplain intègre les dimensions du temps, du territoire d'origine ou encore des affinités intellectuelles.

En se concentrant sur l'autoportrait par une myriade d'allusions et de références à soi, Charles-François Duplain pourrait paraître atteindre le comble de l'égoïsme artistique. Le moi, déjà omniprésent chez les artistes, serait surdimensionné chez lui. Mais sa prolixité dénote sa distance. Duplain traite plus de la figure de l'artiste en Narcisse que de lui-même.

Une des rares oeuvres où on le voit apparaître physiquement, *Charles en charlatan* (2006, 4 vidéos en boucle), le démontre bien. Déguisé en Pinocchio menteur, en Christ portant une croix, ou en hussard, il tournicote en fredonnant une ritournelle, parodiant un nombrilisme qui sombre dans le ridicule. Un peu menteuse, persuadée de porter le poids du monde sur ses épaules et de défendre de nobles idées, la figure de l'artiste ne fait finalement que tourner stérilement sur elle-même. On pense au *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, "épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste", décrit par Jean Starobinski.

Mais Charles-François Duplain n'évoque pas seulement le caractère bouffon de l'égo artistique. Il explore aussi la dimension historique et sociale de l'autoportrait. A travers ce thème, il met en scène non seulement l'artiste, mais aussi son époque.

Ainsi, dans *MM4*, l'artiste propose une nouvelle approche du monde à partir de sa propre taille. Une grande règle graduée divise la hauteur de l'artiste en nouvelles unités de mesure comme un mètre-étalon inédit. Cette hauteur de base paraît avoir d'autant plus de poids qu'elle coïncide avec celle de Napoléon, qui avait la même taille que Duplain. La règle porte la mention de "Dupnapo" - contraction amusante entre les deux noms - qui prend une signification ambiguë: s'agit-il de duper Napoléon ou d'être dupe de l'empereur? L'ambiguïté est d'ailleurs au cœur de la perception qu'a l'artiste de Napoléon. Il est fasciné par ce personnage historique qui se situe à ses yeux entre le sublime et le ridicule. Il a déjà créé, au sortir de l'Ecole des Beaux-Arts de Sion, de minuscules gravures sur les guerres napoléoniennes (*Napoléon au quotidien*, 1995). Cette fascination, qui s'intègre dans les affinités de l'artiste avec le XIXe siècle, de Géricault à Chateaubriand, interroge la question du pouvoir. Que reste-t-il des conquêtes napoléoniennes lorsqu'elles sont vues ironiquement par le petit bout de la lorgnette? Que reste-t-il de la "grandeur" d'un personnage célèbre lorsqu'elle est réduite à devenir une simple unité de mesure?

"Dupnapo" n'est d'ailleurs pas le seul nouveau système d'étalonnage proposé dans *MM4*. 99 autres le côtoient, se référant à des personnages célèbres, réels ou fictifs, parmi lesquels Jacques Chirac, Honoré de Balzac ou Frankenstein. Chacune des cent règles appuyées au mur s'affirme comme un étalonnage différent, le "centimètre-Chirac" étant nettement plus étendu que le "centimètre Balzac". L'évocation de ces célébrités se résume à la mention de leur taille, leur vision du monde est réduite ironiquement à une unité de mesure. Certes le métrage est un

instrument essentiel de la maîtrise du monde. Mais il ne peut l'être que dans un système métrique objectif et universel. En multipliant les systèmes, Duplain introduit le chaos et la démesure. Il suggère aussi que l'échelle de notre perception du monde est avant tout subjective.

Charles-François Duplain est un familier du mesurage qu'il a pratiqué professionnellement dans le génie civil. Il l'intègre dans de nombreuses autres œuvres par le biais de bornes ou de dalles, comme dans *Les Limites de mon village* (2007), un autoportrait basé sur son origine géographique. Mais il l'utilise et le commente aussi dans sa dimension temporelle. La mesure du temps est au centre de *L'Autoportrait bourgeois* (2008). L'artiste a couvert les murs peints en vert d'une salle mansardée du Musée jurassien des Arts de croix inscrites dans des carrés, indiquant le nombre de jours qu'il a passé sur terre. Ce décompte rappelle une pratique courante des prisonniers sur les murs de leur cellule, citée dans une œuvre antérieure de Duplain (*37 ans, 1 mois, 20 jours ou l'autoportrait même*, 2004, créée dans une cellule de l'ancienne prison de Delémont). Il exprime l'emprisonnement, l'ennui et renvoie à l'absurdité de l'existence.

Cette notation du temps évoque aussi la démarche de Roman Opalka (\*1931). Depuis 1965, Opalka transcrit la suite infinie des nombres naturels de toile en toile, en réduisant de plus en plus leur lisibilité. Chaque toile n'est ainsi qu'un détail d'une seule œuvre, dont l'achèvement ne sera accompli qu'à la mort de l'artiste, ou à son incapacité physique de peindre. Cette approche radicale de notation de la durée vécue contient une dimension spirituelle à première vue éloignée de l'attitude plus détachée de Charles-François Duplain. *L'autoportrait bourgeois* paraît être une critique de la vie bourgeoise, enfermée dans les limites qu'elle s'impose. Mais l'artiste s'associe non sans mélancolie et romantisme à ce sentiment de l'ennui et de l'isolement. De plus, le système de notation choisi - utilisé par la bourgeoisie d'Undervelier, commune d'origine de Duplain, pour la coupe du bois - n'est pas anodin. Décorant la salle comme un motif de papier peint, il induit un rapprochement entre la valeur de la vie humaine et celle d'un simple tronc d'arbre qui va être coupé. Ou qui a déjà été coupé et est devenu un élément architectural, comme le pilier en bois brut qui soutient la charpente dans cette salle du Musée.

A l'autre extrémité du Musée, dans le sous-sol de la nouvelle aile, les piliers se sont multipliés. Charles-François Duplain s'est également approprié l'architecture du lieu dans une autre œuvre qui a trait au temps et à la mélancolie. Son *Autoportrait aux Immortels* (2008) est formé de quarante piliers en bois. Ces colonnades imposantes scandent l'espace et le transforment en une sorte de crypte. L'artiste semble rejouer ici l'ancienne concordance, passée de mode, entre la typologie du temple et celle du musée. Il l'utilise pour servir de décor à une étrange commémoration, basée sur des repères temporels fictifs. Chaque pilier comporte en effet une épitaphe citant le nom de Charles-François Duplain, sa date de naissance (1967) et une date de décès à chaque fois différente: l'artiste se fait mourir chaque année depuis sa venue au monde. Et il crée chaque année, depuis 2004, un nouvel *Autoportrait aux Immortels*. Dans cette procédure, Duplain ne joue pas en solitaire, au contraire d'un Roman Opalka. L'évocation de personnages de différentes époques l'accompagne, choisis selon des affinités électives: Orson Welles, Ferdinand Hodler, Jacques Brel, Grégoire de Tours... Loin de la distance amusée présente dans *MM4*, Charles-François Duplain admire ces figures du passé qui ont toutes joué un rôle essentiel dans l'aventure humaine. Il prolonge d'ailleurs leur durée de vie en situant leur décès en 2007, l'année où l'œuvre a été conçue. L'artiste meurt sans cesse prématurément, tandis que ses figures de référence survivent jusqu'à leur évocation. Cette distorsion du temps, comme celle des unités de mesures de *MM4*, brouille l'ordre établi.

A travers elle, Duplain met en scène la permanence et la disparition dans un jeu de va-et-vient qui mêle fiction et réalité de la mémoire.

Evocation de personnages disparus qui leur assure une forme de pérennité, *L'Autoportrait aux immortels* associe l'auto-représentation de l'artiste à la question du monument. Charles-François Duplain est un connaisseur de cette question par ses nombreuses réalisations pour l'espace public. Dans une démarche contemporaine, il intègre l'œuvre à son contexte urbain et architectural, en intervenant, par exemple, par rapport au sol (en collaboration avec Yves Tauvel: *Artefact*, Laténium, Neuchâtel, 2001; *75 pas à Sion*, av. de la Gare, Sion, 2000). Mais il commente aussi la dimension historique du monument et sa fonction politique dans d'autres œuvres, exposées au Musée jurassien des Arts. L'artiste souligne alors l'ancrage de la statuaire commémorative dans un contexte social.

Tantôt l'artiste se hisse – déguisé en hussard - sur le socle vide de la statue de Charles Fourier, l'effigie en bronze de l'utopiste social ayant été fondue pour les besoins de l'armement lors de la Seconde Guerre mondiale (*Autoportrait au socle de Clichy*, 2006). Tantôt il met en scène le socle d'un monument militaire dont la chute a agité les esprits dans le Jura (*Socle effiguré*, 2008); ce socle paraît resurgir du sol comme la *Statue de la liberté* dans la scène finale du film *La Planète des singes*, ou au contraire sombrer dans l'oubli. En traitant du monument disparu, Charles-François Duplain commente la commémoration par l'absurde. Au contraire de l'intervention de Jan Dibbets (\*1941) autour d'un socle vide dans son *Hommage à Arago* (1989-1994), il ne propose pas de renouveler l'hommage à une personnalité disparue. Sa vision est plus critique. L'immortalité n'est qu'un leurre, la glorification est éphémère, elle dépend du pouvoir en place et des valeurs qu'il désire célébrer. C'est ce qu'a démontré, entre autres, l'enlèvement en masse des sculptures en place aux lendemains de la Révolution française et lors de la chute des régimes communistes.

Plus loin, Charles-François Duplain évoque aussi la question du monument impossible, qui n'a jamais existé. Lors de ses promenades à Paris, où il vit actuellement, il observe, assis au bar des Templiers, rue de Rivoli: "De là, aucun monument remarquable, mais à tout moment peut surgir de votre imagination le bruit sec de la guillotine inspiré par cette sorte d'endroit qui n'a rien à envier à un cabinet de curiosités et autres *Wunderkammer*." Avec *Non légal* (2008), une potence en menuiserie, l'artiste semble concrétiser ce type d'observations. Il propose un étrange monument qui semble honorer un mécanisme de mise à mort en voie de disparition. Ce type de monument n'a jamais existé, la sculpture commémorative étant réservée à des personnages ou à des idéaux plus élevés. L'échelle choisie par Duplain est d'ailleurs plus petite que la normale, à l'inverse du principe de monumentalisation. De plus, la couleur rose de sa potence, due à un badigeon au sirop de myrtille, manque de sérieux. *Non légal* est un drôle de monument, qui tend vers le jeu pour enfants. L'œuvre n'en n'est pas moins incisive, puisqu'une des fonctions essentielles du monument au XIXe siècle était sa valeur éducative.

En jouant avec la valeur, les dimensions et la temporalité des êtres et des choses, Charles-François Duplain commente notre époque et son ancrage dans le XIXe siècle avec une distance teintée d'humour et de mélancolie. Plus qu'une critique sociale, il propose un miroir déformant et déstabilisant. Le titre de son exposition au Musée jurassien des Arts évoque bien sa position: *Bedeau - le monde selon CHFD ou l'œil d'un contemplatif vacant à des occupations électives à temps perdu*. Proche du flâneur décrit par Baudelaire, il croque par petites touches les statuts de

l'artiste, de la célébrité et du pouvoir. Autoportrait et monument lui servent d'intrigue, dans une pièce où Charles-François Duplain lui-même n'est présent qu'en filigrane. Il apparaît et disparaît sans cesse, comme un acteur sur une scène.