

Le voile du réel

Il y a un profond désir de ne pas voir le réel qui fait voir l'image.

Pascal Quignard¹

Caput mortuum est le nom d'un pigment artificiel, à la tonalité mauve et terne, obtenu par calcination du sulfate de fer : de couleur brun violacé, il constitue l'ultime variation de teinte dans la longue série des couleurs issues de l'opération d'oxydation du fer, qui couvre une gradation allant du jaune au noir en passant par les bruns, les oranges, les rouges.

La couleur – sa tonalité, sa difficulté – constitue le premier fil rouge de cette exposition. Il s'adresse à notre regard. François Jacob désirait faire du *Caput mortuum* la teinte commune aux œuvres créées pour cette occasion. Dans la gamme des rouges qui accapare alors ses recherches, ce pigment terne, entre le brun et le violet, l'intrigue. C'est une couleur ingrate : elle semble avoir tout donné une fois sortie de son tube. Peu propice au mélange, elle est difficile à faire vibrer. Or on sait la place centrale qu'occupe la couleur dans le travail de l'artiste : elle est un moteur qui initie ses œuvres, façonne leur étrangeté, autant que le sujet traité. C'est à travers ses vibrations, même les plus ténues, que François Jacob cherche à faire passer la singularité de son propos. La couleur fait donc l'objet d'un travail continu d'expérimentation dans son atelier : par l'utilisation de certains pigments, leur intégration et leur association, le peintre s'exerce à révéler leur nature, la sensibilité de leurs relations, la pertinence de leurs alliances. Cette recherche minutieuse de l'équilibre chromatique est mise au service de l'image peinte : c'est du processus de sédimentation de ses expériences sur la couleur que naissent de nouveaux tableaux. Sauf que, en l'occurrence, l'expérience n'est pas convaincante. Elle n'aboutit pas : le *Caput mortuum* demeure mystérieux, réfractaire à l'usage. Après avoir beaucoup tourné autour, François Jacob finit par renoncer à intégrer le pigment revêche dans ses nouvelles compositions. Mais cet aveu n'est pas celui d'un échec : qu'il se révèle impraticable, voilà ce qui plaît précisément à l'artiste. Il décide de continuer à tourner autour, mais avec d'autres moyens : il rabat toutes ses teintes, en les cassant par du gris ou par une autre couleur complémentaire, pour les éteindre. En réalité, c'est pour mieux les faire vibrer – de façon plus délicate, plus subtile que dans l'emploi de couleurs vives. C'est un travail de l'infime, du ténu, du presque rien. Et c'est un paradoxe que le peintre chérit et manie de longue date : quand on éteint quelque chose, en peinture, ce quelque chose devient simultanément plus lumineux. Car notre regard s'acclimate à cette gamme de valeurs éteintes, où la moindre dissonance devient une surprise et une vibration.

Du *Caput Mortuum*, il reste donc le nom, qui désigne l'ensemble formé par ces nouveaux tableaux. *A juste titre* : le mot est l'ombre de la chose, et l'absence de la chose est une présence en creux – en demi-teinte, précisément. Dans la foulée, un second fil rouge de l'exposition affleure à la surface de ces toiles qui s'adresse, lui, à notre esprit davantage qu'à notre regard. *Caput mortuum* tire son

¹ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Arléa-Poche, 2014, p.16.

étymologie latine de l'ancienne chimie : le résidu du fluide dont on ne peut plus rien extraire, après que sa substance se soit volatilisée dans les airs, est semblable à une tête morte. Par cette locution latine, les alchimistes désignaient les résidus qui restaient dans leurs cornues. Ces alambics destinés à contenir la substance à distiller étaient prolongés par un long col étroit, courbé vers le bas, qui permettait de recueillir dans un récipient les vapeurs condensées dans le ballon de verre soufflé. Pour eux, tout ce qui se volatilisait dans les distillations était un esprit. Lorsque la substance distillée avait perdu toute sa partie volatile, elle était donc comme un corps sans âme : semblable à une tête humaine d'où les esprits se sont envolés à l'instant de la mort.

La question du *résidu* – du déchet tangible, visible de la vie – prend donc un relief particulier à la lumière de l'étymologie de *Caput mortuum*. Quand François Jacob décide d'intituler ainsi sa nouvelle exposition, c'est également parce que ce nom l'interpelle, pour la symbolique de la mort. Non pas par goût de la morbidité, car ce qui intéresse le peintre dans la question de la mort, c'est précisément son envers : la vie. Notre finitude. La mort est du registre du déchet : elle est ce fumier sur lequel on fait fleurir la rose de l'existence. Dans ses tableaux réunis sous le signe de la tête de mort, il est *visiblement* question de cela : de la substance qui s'évapore. Du réel impalpable, de son effacement fantomatique dans le brouillard de nos visions. De ce autour de quoi nous tournons sans cesse, qui n'a pas de nom ni de visage. Il en va ici de l'expérience intime de ce qui confine à l'irreprésentable ou à l'indicible : l'insaisissable vérité des choses et des êtres sous le voile des apparences. Et ce voile d'images ou de langage dont nous recouvrons le réel ne découvre rien quand nous le retirons, nous dit François Jacob : il ne révèle que nos illusions, nous laissant dans cette inquiétante étrangeté que distille en nous la sensation que l'évanouissement d'une illusion ne profite qu'à l'apparition, et puis à l'estompement d'une autre illusion. « Il ne faut pas croire à ce que l'on voit : cela ressemble trop à ce qu'on espère » écrit Pascal Quignard, cité en exergue. La réalité est une mascarade, le visible un décor où les êtres humains évoluent comme des silhouettes – car les vivants ne possèdent jamais qu'un contour. Seul le voile est réel, en fin de *conte*.

Si on ne peut que tourner autour du réel – comme on tourne autour d'une couleur opaque, terne, impraticable – alors, dans la bataille du figurable, il s'agit d'engager toutes ses forces du côté de ce qui le voile, justement. De forcer le trait du côté du masque et du grimage, dans la mise en place du dispositif théâtral et l'ajustement du décor, dans le travail du cadrage et des contrastes entre la lumière et les ombres qu'on projette sur la scène. Si, dans la composition de ce subterfuge bien réel qu'est le tableau, François Jacob rabat ses teintes, à l'inverse, sur le plan de la figuration, il monte le curseur : il accroît l'étrangeté du sujet. Il en accentue l'insolite, il en avive le grotesque, il en fluidifie les contours – et, ce faisant, il en creuse l'énigme. Ce n'est pas par amour du théâtre qu'il développe une imagerie qui en est proche, c'est par fascination pour le dispositif que le théâtre, tout comme le carnaval, mobilise pour servir une fiction. A la surface de la toile, le peintre figuratif convoque, lui aussi, tout ce que les êtres humains s'échinent à mettre en place pour matérialiser, reproduire des fictions – et, surtout, pour faire en sorte qu'un public puisse y croire. Les masques, les grimaces et les costumes ; les poupées, les marionnettes ou les pantins ; ces décors vaporeux où des personnages impassibles et immobiles semblent absorbés dans leur propre monde sans adresser un seul regard au spectateur façonnent un univers incertain de transformations et d'aberrations qui, en le soustrayant à la réalité, rendent l'humain plus palpable – et le réel plus vraisemblable.

Chaque tableau est donc le fruit d'un travail minutieux de composition de l'image à peindre. Rien n'est laissé au hasard ou à l'improvisation dans la figuration mise en scène – les seuls accidents qui arrivent, c'est au niveau des teintes, quand le peintre suit ce que la couleur lui dicte. Les images de départ sont fournies par des photographies puisées dans les archives d'une pratique régulière et importante de collecte d'images. Elles font ensuite l'objet de différentes opérations de corruption, et donc de mise à distance pour éviter qu'elles ne colonisent la peinture à venir. Le plus souvent, il combine plusieurs images : c'est dans l'agencement de ces photographies que l'image qu'il désire peindre prend forme. Au besoin, il prend lui-même une photographie d'un élément qui lui manque dans la composition souhaitée – remis en contexte avec le même éclairage, dans une disposition semblable à celle de l'image source. Il opère ensuite toujours un recadrage des images assemblées, retravaille la lumière et les contrastes pour évacuer ce qu'elles racontent au niveau de leur forme. Enfin, une fois la mise en scène achevée, il fait table rase des couleurs en basculant ses images en noir et blanc. Car il s'agit encore d'évacuer leurs informations chromatiques, pour pouvoir repartir sur des couleurs mentales, qui prendront corps et teinte sur la palette. Ainsi, quand il commence à peindre, tout est en place : il ne lui reste plus qu'à faire surgir, de l'agencement des pigments, l'image qui le hante, cette image rêvée qui a pris forme mentalement sur la scène de son esprit, à l'arrière de son crâne – pour qu'elle se dépose, comme un voile, sur la toile.

François de Coninck