

Marco Costantini

Jean Crotti – Se perdre dans ses yeux, 2010

« Elle est bien là, l'expression qu'il a essayé de rendre quand il a peint les yeux et les lèvres... Cette bouche, ces lèvres façonnées pour les plus subtiles voluptés... »¹

Dessin à dessein

Actif dès les années 1980, Jean Crotti s'est attelé dans son œuvre de peintre et dessinateur à la représentation de l'autre, être aimé ou disparu. Après une année d'études en Faculté des Lettres à l'Université de Lausanne, il entre en 1977 à l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève, qu'il quitte en 1979 pour se consacrer désormais entièrement à la peinture. Avec ses amis Alain Huck, Robert Ireland, Jean-Luc Manz, Christian Messerli et Catherine Monney, il fonde en 1987 à Vevey le groupe M/2 qui organise jusqu'à sa dissolution en 1991 une quarantaine d'expositions. Mais c'est la découverte de l'Égypte en 1992 qui va profondément bouleverser son œuvre. Ainsi, durant dix ans, il partagera sa vie et son travail entre Lausanne et le Caire. Cette expérience marquera à jamais son travail et le conduira à déclarer lors d'un entretien : « C'est quelque chose qui vous habite; celui qui a goûté l'eau du Nil... ».²

Son retour d'Égypte est difficile et s'assimile à une rupture amoureuse. Les œuvres qui suivent s'en trouvent marquées et abordent désormais les thèmes de l'absence, de la séparation et de la distance. À travers elles, l'Égypte et son œuvre se confondent, fusionnant dans un chant d'amour à l'image de ceux interprétés par Oum Kalsoum, ou dans la poésie d'un Constantin Cavafy relatant les furtives amours masculines.

Orienté principalement vers la figure humaine, l'œuvre de Crotti est essentiellement constitué de dessins. Réalisés au crayon de couleur, en fils brodés, par pyrogravure, ils résultent tous d'un besoin de simplicité et d'efficacité qui, associé à la naïveté esthétique souvent évoquée pour son travail, permettent de concevoir la pratique du dessin comme un rituel mémoriel, ou d'appel, envers ces visages représentés, ces hommes disparus, ces anonymes. Le dessin est ainsi la technique parfaite pour capter ces visages en phase d'oscillation visuelle: rapide, directe.

Une nouvelle fois, Crotti a utilisé comme support des dessins présentés dans

¹ Constantin Cavafy, « Portrait d'un jeune homme de vingt-trois ans, peint par un camarade de son âge, artiste amateur », in : *Présentation critique de Constantin Cavafy*, traduction Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1958, p. 229.

² http://www.artfiction.ch/document3_entretien.html

l'exposition un matériau de récupération. Ce dernier confère un aspect de fragilité supplémentaire aux dessins. Les cartons écartelés et stigmatisés par leurs précédentes utilisations ne font qu'augmenter la vulnérabilité des garçons représentés. Et si les dimensions des cartons sont souvent importantes, les modèles n'en paraissent que plus fragiles, leur taille ne faisant que mettre davantage en évidence leur présence éthérée.

Disparition – apparition

Les œuvres de Crotti rejouent à merveille l'acte oh combien classique et important dans l'histoire de l'art et la littérature du peintre et de son modèle. Même si seule la contemplation du modèle nous est offerte, c'est bel et bien une rencontre que sous-tend ce travail. Si les instants de poses en atelier ne sont plus guère actuels, avec les relations compliquées qu'elles peuvent entraîner – des scènes brillamment décrites par Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Alfred de Musset ou Emile Zola – il n'en demeure pas moins que de nouveaux dispositifs ont surgi. Ainsi « la pose » chez Crotti se fait à travers un écran, celui de son ordinateur qui, par le biais d'Internet, s'est mué en un vaste répertoire de modèles potentiels. Si le rapport entre peintre et modèle a lieu là encore, ce malgré une présence réciproque inexistante, c'est que Crotti tourne autour de ses modèles, apprend à les connaître avant de les dessiner. Il tisse ainsi un lien affectif avec eux aussi fort que celui de Claude et Christine décrit par Emile Zola dans *L'Œuvre*.

Le *chat*, véritable nouveau mode de communication contemporain, permet de dialoguer par écrit avec des personnes éloignées. Couplée à une *webcam*, la relation électronique s'établit dès lors également par l'image, chacun pouvant voir son interlocuteur. Crotti effectue avec ces nouveaux outils une sorte de casting, au cours duquel les modèles, tous des ressortissants des Balkans, conversent et se présentent, témoignant tour à tour des conditions modestes dans lesquelles ils vivent là-bas, et du rêve d'un nouvel Eldorado que l'Europe occidentale représente pour eux. En effet, bien que faisant désormais partie de l'Union Européenne, la Roumanie, par exemple, compte un important taux de chômage chez les jeunes, qui avoisinait les 20% fin 2006. Ceci explique en partie l'engouement des jeunes Roumains et habitants des Balkans en général pour les rencontres sur le net, échanges susceptibles de les sortir de leur situation difficile. Le type de discours relationnel instauré à travers le système du dialogue informatique, mais également la typologie des images qui y sont échangées ou données, conduisent inévitablement à une érotisation latente de la relation, un jeu basé sur la séduction étant établi.

Les dessins de Crotti offrent une galerie de portraits que Pasolini n'aurait pas reniée. Lui qui, déjà dans son roman *Les Ragazzi* (1955), relate la prostitution masculine dans une Rome de bidonvilles, aurait pu discerner des similitudes dans le choix de ces jeunes hommes subsistant tant bien que mal dans un pays ouvert récemment au capitalisme. L'anonymat des modèles de Crotti fait écho aux surnoms des personnages de Pasolini – Le Frisé, Le Fufutte, Bourg Antique, Casse-Pot, Le Fromegi, etc. – tout comme l'univers exclusivement masculin

dans lequel il évolue. À côté de cela, la marginalité et la virilité des personnages de Crotti, comme de Pasolini, ne sont mises en avant que pour mieux dissimuler la grande part d'émotion sous-jacente qui les habite tous.

A juste titre, les portraits de Crotti illustrent le mode de dialogue sur le net. Ces rencontres sont ainsi inexorablement placées sous le signe de l'apparition et de la disparition. Chacune des parties a la liberté de quitter à tout moment l'espace de discussion conduisant à un état de frustration ou, au contraire, d'excitation par le désir de réapparition. L'aspect même des dessins de Crotti, comme inachevés, sous-tend l'idée que ces jeunes hommes sont en état d'apparition ou déjà sur le départ. Ces dessins sont alors comme des instants intermédiaires. L'aspect diaphane des portraits justifie cette lecture. Ainsi, quand Aristote dans son texte *De l'âme* déclare « Par diaphane j'entends ce qui est visible sans être visible par soi absolument, mais grâce à une couleur d'emprunt. », il invoque une figure de passage devant conduire à l'apparition, devant rendre visible ce qui jusque-là était soustrait au regard³. Dans cet ordre d'idée, Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), relate le jeu de la bobine auquel s'adonne son petit-fils Ernst:

« L'enfant avait une bobine de bois, entourée d'une ficelle. [...] il lançait la bobine avec beaucoup d'adresse par-dessus le bord de son lit entouré d'un rideau, où elle disparaissait. Il prononçait alors son invariable o-o-o-o [signifiant, de l'avis commun de sa mère et de Freud, « parti », en allemand « fort »], retirait la bobine et la saluait cette fois par un joyeux « Da » (« Voilà »). Tel était le jeu complet, comportant une *disparition* et une *réapparition*, mais dont on ne voyait généralement que le premier acte, lequel était répété inlassablement, bien qu'il fût évident que c'est le deuxième acte qui procurait à l'enfant le plus grand des plaisirs. »⁴

La bobine prend alors valeur de symbole de la perte, l'enfant s'adonnant à ce jeu justement lors de la disparition de sa mère de son champ de vision. L'analyse de Freud démontre qu'un geste, ou une image, exprime ce mouvement de la perte et de la retrouvaille. Les deux phonèmes utilisés par l'enfant ont aussi ceci de remarquable que le premier, « fort », désigne la présence dans l'absence et « da » l'absence dans la présence. Pierre Fédida ajoute à ce sujet: « Jouer, c'est toujours recréer l'effacement, faire apparaître le caché en le faisant disparaître. »⁵ Le jeu de la bobine est un laps de temps intermédiaire entre deux états. Si dans le jeu du petit Ernst, le fil matérialise ce laps de temps qui s'écoule entre la disparition et le retour, chez Crotti c'est l'aspect inachevé et éthéré des dessins aux tons pastels qui le célèbre. Les personnages de Crotti semblent prisonniers d'un mouvement d'alternance, tantôt

³ Aristote, *De l'âme*, texte établi par A. Jannone, trad. E. Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 48.

⁴ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975, p. 16-17.

⁵ Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 121.

figés dans une inertie mortifère, tantôt mus par une énergie créatrice. Le dessin, chez Crotti, semble dès lors faire office d'objet transitionnel, un rempart contre l'angoisse d'une perte définitive et irréversible.

Le concept de sublimation s'applique également, en tant que dispositif, pour lutter contre l'absence et le manque. En se basant sur les *Trois essais sur la théorie sexuelle* publiés par Freud en 1905, on peut dire que la sublimation rend compte « d'un type d'activité humaine (la création littéraire, artistique et intellectuelle) sans rapport apparent avec la sexualité mais tirant sa force de la pulsion sexuelle en tant qu'elle se déplace vers un but non sexuel en investissant des objets socialement valorisés »⁶. Le travail en série de Crotti, acte inlassable de répétition, traduit aussi une amorce de sublimation dans laquelle « le désir s'use, mais aussi prend naissance »⁷. L'intérêt de la répétition réside dans le fait paradoxal qu'elle n'en est pas tout à fait une. La répétition met toujours en place l'échec de la tentative de reproduire le « même » initial. Elle permet de donner un ordre, d'imposer des limites, de donner un sens. Mais le mode de la répétition choisi par Crotti fonctionne davantage comme objet de diffraction, moyen de donner à revoir inlassablement l'objet du désir sous des visages multiples. C'est donc plus l'amour universel qu'évoquent ces dessins, que l'amour d'un être particulier. Les modèles choisis sur Internet ne fonctionnent dès lors – dans ce travail artistique du moins – qu'en tant qu'incarnations du désir amoureux. Le geste même de Crotti, qui fait apparaître à chaque fois un nouveau visage sur ces cartons récupérés, blessés, témoigne d'un sentiment et d'un besoin urgent de convoquer l'être cher, même si le fait d'initier un nouveau dessin symbolise d'une certaine manière le fait de détruire le précédent, comme devenu subitement impropre à révéler le visage de l'aimé. Et si tous ces portraits indiquent un échec dans la représentation de cet aimé, ils effectuent néanmoins un travail dynamique et cathartique de révélateur de l'aura de l'absent. Moins on le voit, plus on le cherche, plus son aura devient perceptible.

Rêverie fantasmatique

Le travail de Crotti relève de la représentation du désir. Il n'est pas, à travers les visages solaires et énigmatiques de ses modèles, sans évoquer la fascination de l'écrivain Gustav von Aschenbach pour le jeune Tadzio dans le court roman de Thomas Mann *La Mort à Venise* (1912). Comme le personnage de l'écrivain du roman, Crotti est à la poursuite de « son » Tadzio tout en l'évitant. Cette dynamique de l'évitement, par la multiplication des visages, le refus d'un choix unique et aussi dans l'anonymat dans lequel l'artiste laisse ses modèles, est aussi importante que celle de l'échec précédemment évoquée, car elle incite à une tentative inverse de réconciliation grâce à laquelle un visage peut à nouveau être convoqué. Tout comme dans le concept d'apparition et disparition, il y a dans la notion du désir chez Crotti oscillation entre deux forces. Celle de *voir* d'abord et celle de *ne pas voir*.

⁶ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2006, p. 1038.

⁷ Baldine Saint Girons, « Répétition », in *Dictionnaire de psychanalyse*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 1997, p. 738-739.

Paradoxalement, dans l'exercice optique qui est le nôtre en tant que spectateur, *voir* équivaudrait à *ne plus rien voir*, car si nous contemplons la suite de portraits qui s'offrent à nous, c'est que nous témoignons du fait que ne pouvons percevoir celui qui devrait être à leur place et qui est tant cherché par l'artiste, « Le » modèle. Cette impossibilité du voir comme volonté inconsciente de ne pas voir se retrouve dans la figure du fantasme.

On peut sans trop de difficultés affirmer que le fantasme est à la base de toute activité créatrice et qu'il en définit la disposition comme la structure. Les dessins de Crotti sont ainsi l'existence réique de silhouettes, d'ombres, de fantômes. Ils servent d'accomplissements hallucinatoires du désir, comme substituts symboliques du fantasme. La peinture ou le dessin œuvrent, il est vrai, en tant que transcendance par excellence du signe, de par l'action directe sur le fantasme. Les portraits deviennent alors des intermédiaires images pour une fixation signifiante pour le spectateur comme pour l'artiste. On peut compléter ces remarques par ce que Claude Wiart dit avec justesse : « Le fantasme n'est pas réalisation du désir, car non matériel, mais désir réalisé, en tant qu'existant comme une réalité mentale. [...] La peinture tient en effet directement de la vision, du fantôme ; elle est équivalence, substitut symbolique du fantasme, structuration fantasmatique temporaire du créateur. »⁸ Le fantasme est ainsi au centre de l'activité représentative en tant que mise en scène, ou en forme, du désir et principalement des excitations pulsionnelles. Issu du préconscient, le fantasme se différencie du rêve par sa durabilité et sa persistance, même s'il peut se développer et se transformer. Ainsi chez Crotti, de ses portraits de la « période égyptienne » traités fréquemment au trait ou dessinés sur des planches de bois – référence aux portraits dit mortuaires du Fayoum dont la fonction commémorative comme convocatrice de l'absent n'est pas sans liens avec les siens – et ceux réalisés aujourd'hui avec ses modèles balkaniques offre le constat d'une persistance formelle et thématique et ce malgré les diverses techniques utilisées. Planches de bois trouvées ou cartons abandonnés, les supports choisis attestent eux aussi d'une persistance. En effet, Egyptiens et Roumains se trouvent ainsi reliés par cet usage symbolique commun de supports dégradés, précaires, fragiles à l'image de ces relations amoureuses particulières.

Les dessins fantasmatiques de Crotti apparaissent soudainement comme une illustration du constat selon lequel le réel situe le vide de la représentation. Ils illustrent aussi les propos de Lacan selon lesquels le fantasme constitue un écran au désir et l'écran du désir et fonctionne donc aussi bien comme obturateur du réel que comme ouverture à la réalité.⁹ Les hommes de Crotti sont, dans leur présence ambiguë, comme figés dans un instant intermédiaire et presque indépendant du support. Si, en tant que source iconographique, ces hommes apparaissaient à l'écran de l'ordinateur comme venu de l'autre côté, de l'intérieur, ils ont, par l'intermédiaire de Crotti, traversé cet écran pour se retrouver au-devant de celui-ci, désormais constitué de carton. Les fantasmes de Crotti ont opéré comme « passeur », ramenant au plus près de lui ces hommes qui, somme toute, sont encore absents dans la

⁸ Claude Wiart, « Des fantasmes et des « ismes » en peinture », in *Art et fantasme*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 39.

⁹ Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, p.99

réalité. Support ou fond, moniteur ou carton, l'espace intermédiaire du plan de la représentation est le lieu de jonction du dedans et du dehors et, ainsi, devient le lieu de la présence.

Réel et irréel se combattent chez Crotti, à l'image des figures de Genet dans *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) ou *Un chant d'amour* (1950). Fantômes et fantômes habitent les deux artistes qui, par leurs rêveries imaginent leurs histoires plastiques ou littéraires à partir d'une histoire véridique. Part vécue et part fantasmée donnent corps alors à une nouvelle poétique du désir.