

François Rugg, une approche esthétique des sentiments

« L'art est une augmentation du sentiment de la vie, un stimulant de la vie » Friedrich Nietzsche

Au travers d'un objet pensé, façonné et finalement livré au regard des hommes, c'est toute la vie d'un créateur qui se dévoile. L'oeuvre très atypique de François Rugg exacerbe au plus haut point les forces vitales qui l'animent : elle se lit tel un journal de bord des états d'âmes de l'artiste, fou-rires ou malaises cherchant leur point fixe dans la créativité pour exprimer l'inconstant bonheur d'exister. Chaque étape de sa création est pensée sous la forme de petites séries refermées sur elles-mêmes, sans liens apparents hors de cette distance faite de lucidité et d'ironie sur le monde et ses apparences, qui nourrit toute l'oeuvre. C'est dans le glissement de registre, le choc des contrastes et la dénonciation des faux-semblants que l'énergie des pièces fonctionne effectivement. On y décèle les indices d'une intimité qu'on agrée d'emblée, mais qu'on pourrait faire semblant de ne pas comprendre, sans pour autant que la pure beauté des oeuvres s'en trouve amoindrie. Tirées d'images ou d'impressions vécues qui se télescopent (celles d'intenses périodes de vie et de travail aux Etats-Unis et au Venezuela par exemple), les émotions cherchent à se raisonner dans la matière, les contradictions et les doutes trouvent un terrain d'entente dans la résolution plastique impressionnante des objets, quand l'optimisme, l'humour et la sagacité y tiennent le premier rôle. Voici quelques fils rouges que les spectateurs de ces oeuvres peuvent dévider afin de mieux saisir l'homme et l'artiste, dans ce choix rétrospectif de plusieurs jalons d'un parcours aussi original que déroutant, amorcé au cœur des années 80.

Captors (1986), Containers (1987), Light Plans (1993)

Les trois familles de pièces ont beaucoup à voir avec le vocabulaire de l'architecture telle que la projetait Le Corbusier en tant que « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ». On sait à quel point la couleur blanche, le blanc vibrant des murs-écrans, est devenue l'emblématique signature de la modernité. Or il semble que ce

soient la même soif de fraîcheur et d'éclat qui ait orienté cette première étape des travaux de François Ruegg. De telles qualités singulières, que la porcelaine renvoie mieux qu'aucun autre matériau, lui paraissaient encore inexploitées dans une formulation contemporaine indépendante, non industrielle. D'autre part, les expériences artisanales en vogue alors avec le grès, le raku ou les cuissons au bois ne correspondaient aucunement à ses envies créatives. Il commence donc à travailler seul sur cette blancheur impeccable, comme hors de la nature, hors du monde et de la salissure, dont seul peut-être le matériau plastique, s'il n'était pas souvent de consommation moins noble, aurait pu lui fournir un équivalent. De fait, il l'utilise également mais en quantité additionnelle, dans les Captors et les Containers notamment, avec des lames de Plexiglas traversant les formes de porcelaine mate, qui en les soutenant leur opposent un éclair de brillance. La porcelaine est toujours découpée en plaques solides mais fines, pas assez cependant pour développer quelque translucidité : dans les Light Plans, la blancheur opaque semble crûment « sonner comme un silence », pour reprendre dans les termes musicaux du peintre Kandinsky l'admiration qu'il portait également à la « spiritualité » du blanc.

Angles bizarres, perspectives croisées, jeu linéaire des ombres sur les surfaces lisses, segments de couleurs strictement délimités à la manière d'une signalétique au sol : le spectateur atterrit sur le territoire de rigueur de l'architecture radicale. Les Containers rappellent certains pliages d'origami : de filiformes liens d'acier réunissent parfois les plans tels des ponts jetés presque invisibles, comme autant de traces discrètes du geste de pliage ou de dépliage dans l'espace. Dans les années 20, le Bauhaus avait intégré cet art à son cours préliminaire, pour inculquer l'approche de la structure, de la dynamique et de l'expression architecturale. Ces mêmes notions de dynamique et de structure semblent primer dans le vocabulaire formel de François Ruegg au début des années 90. Radicales comme des guillotines, les Light Plans ont l'intransigeance de stèles rituelles, elles procurent en cela une sorte d'inquiétude. Car les moyens techniques employés - la découpe au disque à diamant - sont en eux-

mêmes contondants : le résultat trouve une coïncidence surprenante avec cette lame de fond de découpes incisives pratiquées dans la peau des architectures de la fin des années 80, dont un repère exemplaire pourrait être le japonais Tadao Ando pour sa part méditative, et à l'opposé l'anglaise Zaha Hadid en prêtresse d'une déclivité géométrique plus agressive... Le premier architecte - et théoricien, avec Paul Virilio - de cette esthétique de l'oblique fut Claude Parent, promoteur de tous les vertiges et inquiétudes de la diagonale, de la tangente, du biais et de la fuyante, qui rêvait de « vivre en aventure dans des structures dynamiques qui intègrent le glissement des formes ». Chacun des objets de François Ruegg semble pareillement programmé pour défier le vide et rompre avec une pesanteur qui brime.

Entre Containers et Light Plans, François Ruegg a opéré le passage de l'objet à la sculpture par une désaffectation rapide de la problématique de l'usage et de ses métaphores, au profit d'une pure abstraction constructive. Avec lui, la recherche d'une forme limpide passe avant tout : discrètement à la surface des plaques, il laisse par exemple filtrer un rai de lumière, zébrure rectiligne qui rappelle par sa maîtrise le fameux geste du peintre Lucio Fontana, crevant la blancheur virginale de sa toile d'un coup de couteau. Et tout comme Fontana appliquait au revers de sa lacération un papier collant noir qui renforçait l'effet dramatique de la découpe, Ruegg rematématise l'ombre portée d'un plan par une bande de couleur grise appliquée au spray sur la surface perpendiculaire. Dans son retrait volontaire de toute complexité apparente, il ne se prive pas pourtant - on s'en apercevra à l'aune des séries suivantes - d'une charge émotionnelle plus explicite. Très réfléchi et « posé », ce premier travail céramique laisse néanmoins percer les traces de l'adresse manuelle et de l'intuition : celles-ci mettent en valeur toute la mesure du geste humain. C'est toute la manière précieuse qu'ont ces maquettes fragiles, échafaudées pour que l'imagination fantasque trouve enfin son équilibre dans l'échelle du mental.

Rooms (Sunset boulevard) (1999)

A partir de 1994, François Ruegg cesse d'orienter sa recherche dans le sens unique de la construction esthétique pour insuffler à ses thèmes une part plus grande d'implication sociale et d'interrogation sur la condition humaine. C'est l'époque où il choisit de sortir de Suisse et d'aller à la rencontre d'autres sensations de l'espace et du temps, d'autres repères culturels. Il parcourt les Caraïbes, Miami, New-York, travaille et enseigne quatre ans à Caracas. Ce changement souhaité de température et de tempérament influence de nouvelles préoccupations, patentes dans la série des Rooms. Elaborées encore par simple assemblage de plaques de porcelaine, celles-ci sont conçues avant tout comme un arrêt sur image, car elles s'accompagnent d'un travail graphique inédit : il s'agit d'un hommage au David de Michel-Ange, citation visuelle du sommet artistique d'une Renaissance qui touchait au rêve de fixer durablement dans le regard des hommes les canons d'une beauté indépassable. Encore fallait-il pour un artiste d'aujourd'hui trouver la mise en situation percutante qui puisse justifier relecture d'une telle icône. François Ruegg parvient à établir cette difficile articulation sous la forme d'un questionnement, voire d'une mise en péril.

L'ambiguïté et le doute étaient déjà en germe dans le chef-d'œuvre classique : il s'agit bien d'un homme et non plus d'un héros surhumain. Tout en masse musculaire sous sa « peau » de marbre généreuse, il se présente dans une position lascive qui évacue complètement la référence au mythe (David vainqueur contre Goliath) pour établir un canon humain - plus encore un repère sexuel - reflet direct d'une observation complice faite par Michel-Ange du corps jeune et intègre. Un peu à la façon de la Statue du Commandeur reprenant vie face à Don Juan - « Les chefs d'œuvres immortels s'avancent en silence au travers des siècles à venir » avertissait Stendhal - David s'annonce à nos yeux indubitablement dévoilé et troublant : il évince par là-même toute autre académie masculine antique ou moderne dans l'imaginaire d'un spectateur d'aujourd'hui. En replaçant David en exergue sur une réalisation contemporaine, François Ruegg réactive le décalage subtil des intentions

artistiques déjà en marche dans l'œuvre classique : la coexistence de deux mondes parallèles, celui du tangible et celui du sens figuré. Cette relecture anxieuse de David comme figure déclinante de la liberté rêvée du corps illustre parfaitement le rapport irréconciliable entre imaginaire et réalité vécue.

En contrepoint, le code-barre est posé par François Ruegg comme un pôle froid de pragmatisme, l'envers absolu de David : devenu dès sa création autant signe que symbole, le code-barre résume en quelques traits l'obsession universelle du « tout réduire et tout savoir d'un seul geste ». Il élimine les zones d'ombres, décrète la fin de l'individu anonyme et de l'errance mystérieuse. François Ruegg cerne avec beaucoup de sensibilité cette fin du festin : il pointe la suspicion générale d'un érotisme vagabond, dans une société où chaque fois plus il faut se faire connaître, au risque d'être « étiqueté ». Une lutte s'engage, le chevauchement de deux emblèmes aussi opposés fait superposition unisubstantielle : lequel risque d'annuler l'autre ? Les Rooms deviennent ainsi les lieux d'un désir conflictuel, lutte entre corps et esprit, raison et sentiment. Le procédé sérigraphique matérialise tel un tatouage la projection du fantasme : de cette coïncidence brutale entre vie intérieure et quotidien hautement normatif, un échange émotionnel se dégage, recueilli dans la clôture des angles de porcelaine qui semblent dessinés comme pour mieux décharger l'adrénaline.

Le sous-titre des Rooms contient en lui-même toute l'ambivalence émotionnelle du propos : au « Sunset Bvd Hôtel », le crépuscule correspond certes à une ascension, une pulsion montante du désir, mais il laisse place alternativement à une chute brutale de tension, comme s'abat le voile des idées noires. L'une des chambres est solaire et dépouillée, mettant en présence extatique deux David qui se jaugent en une triomphale symétrie... L'icône artistique et l'hommage aux corps deviennent le plus bel appel qui soit à la vie et à la renaissance du sentiment. Le désir qui bat dans la chaleur de ce jaune vif est de type « californien », orienté irrésistiblement vers une nudité charnelle et sportive qui s'exprime là-bas mieux qu'ailleurs en toute liberté. L'angle

clair et azuréen est « aéré » comme sous l'effet d'une climatisation imaginaire, lorsqu'au sol se dessine un troisième David miroitant tel un mirage dans le désert. Vision irrémédiablement flouée par des code-barres qui massicotent le mythe et entament sa puissance de rêve... L'autre chambre se retrouve envahie par une noirceur menaçante, celle des code-barres serrés comme une pluie, plombant l'atmosphère cyclothymique. Des rochers sérigraphiés rendent chaotique la figure de David désormais solitaire : une rafale de petits bonshommes impose le langage de la rue à la façon des graffitis de Keith Haring, ils semblent vouloir l'assaillir comme une nuée. Le report au sol d'un David solarisé - ombre blanche, inverse de son ombre de vie, revers de sa fortune artistique - restitue à la façon policière le territoire circonscrit de cette dégradation.

Angles clos par résolution formelle, les Rooms sont les espaces réservés d'une confrontation obligée du spectateur à sa propre solitude. Avec leurs allures de retables portatifs dévoyés renvoyant l'écho étouffé des fantômes païens, elles signifient dans l'espace le retranchement souhaité ou forcé, la mise à distance des vanités et du bruit de la ville (Los Angeles). Pointant les rêves dépassés de l'idéal humaniste où l'homme se dressait fièrement au coeur du projet originel, la voix de l'artiste appelle à cesser dès aujourd'hui les tentations globalisantes qui minent nos perspectives individuelles. François Ruegg possède une capacité surprenante de la synthèse plastique : avec lui, la matière céramique trouve le moyen d'être avec simplicité ce palimpseste de toute l'histoire humaine, celle d'un individu en lutte continue avec une société qui l'a fait naître unique, mais le conditionne bien vite en réduisant sa singularité au profit de la norme. Peut-on formuler pour demain un espace social où le hors-norme ne sera plus réduit à « l'angle mort » ?

United colors of... (1998)

Dans le domaine artistique, les couleurs vives et leur explosion brutale portent généralement le germe de la rébellion ou de l'insolence. Toniques

mentaux, elles alertent comme un symptôme sur une urgence, une demande d'échange. Avec leur revisitation nostalgique des années 60 et 70, les années 90 ont partout réanimé la couleur forte, pour se distraire sans doute d'une crise interminable de la conscience plus encore que de l'économie. En 1998, François Ruegg vivait au Vénézuela dans un quotidien bouleversé par des tensions civiles bien concrètes. Il remarquait comme les couleurs contrastées des drapeaux parlent de cette virulence du sentiment conflictuel, dans une partie du globe où les régimes sont ou instables ou dictatoriaux. Pour la Biennale « Barro de America » au Jacobo Borges Museum de Caracas, sa réponse d'artiste à la pression ambiante fut de concevoir des formes-simulacres intitulées « United Colors of... », installation au sol d'obus de terre, balles ou missiles. Désamorçées car tranchées dans le vif (on ne peut mieux dire), on découvre avec stupéfaction qu'elles sont chargées à la couleur surdosée comme pour fournir l'enjeu d'une bagarre simulée de Paint Ball, ce défoulement d'adultes en mal de sensations fortes. François Ruegg trouve encore l'occasion de découpler ici réel et apparence, par un constat volontiers régressif, on dira même dépressif pour peu qu'on s'avance au-delà du glacis enchanteur de la pétulance pop affichée... Car l'euphorie n'est jamais si longtemps éloignée qu'on le croit de l'abattement.

Battant le rappel du trop consensuel et superficiellement engagé message publicitaire de Benetton, les couleurs vives de François Ruegg s'écartent vite de la symbolique des drapeaux pour éclabousser plus allégrement le domaine de la consommation. Elles affichent leur valeur d'énergie positive avec un plaisir libérateur, revendiquant leur part synthétique comme le feraient le nuancier Pantone ou les bonbons Smarties. Curieusement, quelque soit le dispositif adopté au sol, attaque ou défense, ou bien encore alignement en arsenal dans des caissons de bois, on ne voit plus maintenant le champs d'obus mais l'étalage déployé d'une séduction de cosmétiques. Pénétrons de plein pied dans cet univers de gammes, d'échantillons et de goûts versatiles : la forme de l'obus semble fondre en des allusions plus suggestives (quand même pas un

suppositoire !) mais pourquoi pas un bâton (rompu) de rouge à lèvres ? on remarquera comment le designer Pablo Reinoso a conçu récemment pour la marque Givenchy un écrin de rouge à lèvres dessiné exactement comme une ogive militaire gris acier. Dans leur variété, les teintes de lipsticks proposées deviendront de fait, comme chez François Ruegg, autant de cartouches pour recharger son (ch)arme... Au-delà de ces troublantes analogies, il est aisé de déceler tout ce que l'univers érotique peut avoir de guerrier et de combattant. Par cette belle métaphore visuelle, François Ruegg reprend le fil de sa pensée sur l'infidélité du désir compulsif, sous la forme d'un questionnement pas futile du tout, car amené sur un terrain ardemment vital : qui ou quoi choisir, qu'est-ce qui me convient le mieux ?

Frutti di mare (2000), Eva Passion (2001)

Les séries d'œuvres récentes se placent plus avant sur le terrain de l'attraction érotique, mais d'une manière différente que ne le faisait « United Colors... » avec ses bombes sexuelles. François Ruegg inculque maintenant une sorte d'effet retard à la sensation. Il formalise une suspension très contrôlée du plaisir, et imprime dans ses volumes une latence des sentiments très « feu sous la glace ». Il arrive mieux qu'avant aussi à joindre les contraires, attraction et répulsion, violence et tendresse au sein d'un même objet. Tout donne lieu chez lui à des ambivalences très mesurées : dire, mais ne pas trop dire. Montrer mais pas trop. Oui mais non.

Tirant formidablement son épingle d'un jeu d'équivalences assumées entre gourmandise et sexualité, oralité et génitalité, la magnifique coupe Frutti di Mare apporte gaiement son lot d'incongruités organiques, alors même que le point de départ du projet semblait emprunt de gravité. L'idée est celle de « faire un objet qui sauve » au terme d'un constat ému posé en ces termes : comment occuper aujourd'hui les friches de l'effroi des années Sida ? « Faire ce que l'on veut dire » - dans le sens de maintenir intacte l'intensité créative, et plus important encore, sauver son

propre désir de vivre - est devenu manière de devise pour François Ruegg. Il lui fallait donc partir assez littéralement de l'objet sexuel qui protège, le préservatif, sans que la transformation artistique soit esthétiquement « réduite » à la petite taille de cet objet. Une bouée en plastique, d'un rose espiègle et coquin, produira le déclic pour un premier prototype de Frutti di Mare. Cette bouée et son inflation charnelle amenait évidemment à l'univers du latex sexuel : pourquoi ne pas faire un condom soudainement devenu géant, dont il faudrait maintenant « réoccuper le centre » ? autrement dit passer de la gravité à la frivolité, pour mieux s'attaquer de front à la gravité. Comme si elle resurgissait en un grand « splash » d'un bain de porcelaine liquide, Frutti di Mare est donc une coupe-bouée qui se dresse avec noblesse - en gravité - sur ses gouttes épaisses, dont il n'échappera à personne que la blancheur laiteuse évoque le sperme frais. Voilà qui est dit : place à une jouissance effective et festive, mais qu'elle soit contrôlée et protégée. Comme pour mieux se garder des dérives rose fluo d'une esthétique de peep-show, la blancheur de la porcelaine joue là-encore son rôle spirituel, avec une généreuse et éblouissante délicatesse.

Les liens entremêlés de la spiritualité avec la sexualité, et la question de la place laissée à un érotisme cérébral sont les thèmes qu'aborde François Ruegg dans la suite intitulée Eva Passion. Il a recours à la Pomme biblique avec tout ce que celle-ci comporte de lointains échos de culpabilité et de faute originelle, paradigme et symbole réactivé par une sexualité aujourd'hui plus que jamais sujette à la responsabilité individuelle. Une pomme donc, s'inscrit en contre-relief sur une dalle de 5 centimètres d'épaisseur, sur laquelle glisse en surface l'empreinte laissée par le mouvement souple d'un drap froissé, en forme d'invitation langoureuse. L'une des variantes accomplies de cette installation propose la juxtaposition de 49 dalles-tableaux composant un lit conjugal taille standard : après une nuit d'amour, le désir est parvenu à laisser sa trace sur le lit défait par les amants, mais aussi la marque au fer rouge du fruit défendu. Dans sa synthèse résolument abstraite, la force de frappe implacable du symbole rappelle également l'utilisation qu'en a fait le

géant de l'informatique Apple : la quête éperdue d'un monde en interconnexion permanente, comme « autre » désir contemporain en marche. Lorsqu'on sait qu'une très grande partie des rencontres sexuelles aujourd'hui passe par les services tarifés des réseaux de l'Internet... Malgré une conception plastique de l'ensemble un peu trop froide, l'envie subsiste de caresser les doux vallonnements de la surface de porcelaine, comme si dans cette suggestion d'un flux vital interrompu se conservaient les souvenirs d'un amour en fuite.

In and Out (2003)

Dans la série en cours intitulée In and Out, François Ruegg s'attache à révéler plus encore le souffle interne en germe dans la mouvance de la matière, cette fois-ci comme une poussée organique inquiétante. Que peut bien contenir un volume hermétiquement clos, impénétrable ? Une des plus fascinantes métaphores de la modernité technique réside dans cette différence qui est cultivée entre l'aspect extérieur des objets usuels, toujours plus profilé, capoté et fluide, et une intériorité confuse comme des entrailles, dont la complexité technologique reste inaccessible à la plupart d'entre nous. François Ruegg sait parfaitement tirer parti de la menace nonchalante de cette proposition : une vie intérieure se met en marche dès lors qu'on tend des membranes de latex sur les deux faces d'un cadre géométrique, rond ou carré (la marque Swatch vient de créer sur ce principe des écrans carrés, ultraplats et translucides, où le bijou révèle le relief de sa présence mystérieuse, glissé entre deux films de latex tendus sur des supports métalliques qui s'emboîtent). Il fait en sorte que deux poussées s'opèrent en force contraire, mais de même intensité, sur les deux faces du cadre : celui-ci se retrouve ainsi basculé, projeté en déclivité par la poussée biface. Où l'on retrouve le goût prononcé de l'artiste pour l'oblique...

Dans la naissance de ces poussées internes, une mise en scène de la libido est possiblement suggérée. Dans cette forme retenue mais insistante, et avec le risque de rupture qu'elle comporte, il y a place pour

une formulation de la palpitation érotique. On pourra regretter cependant qu'il n'y ait pas un peu de chair quelque part camouflée, une figuration plus explicite lors même que l'artiste évoque Magritte et son « Baiser étouffé » comme déclic préalable. On pense aussi à cette fameuse photographie « Masque de cuir et collier » réalisée en 1930 par l'écrivain - et amateurs « d'initiations » - W.B. Seabrook, reproduite la même année par Michel Leiris dans un numéro de la revue d'anthropologie Documents, qui a tant influencé les Surréalistes : le masque y annule littéralement la figure pour la transformer en un monolithe effrayant, une « chose » dont l'anthropomorphisme est devenu bien paradoxal. Chez François Ruegg, La porcelaine coulée prend pareillement acte de la force de schématisation d'un voile en tension, susceptible de transformer une forme géométrique aux arêtes contondantes en une évocation fantasmée du phallus. Mais l'idée du sexe reste ici au seuil, essentiellement dans la tête du spectateur. Voiler, laisser deviner de sorte que l'imagination soit libérée des interprétations imposées, telle semble être la position esthétique adoptée par François Ruegg. Il sait parfaitement que le sexe est angle d'attaque privilégié pour qui veut débusquer les frilosités de notre société. Il faut dire tout à son honneur que peu d'artistes vont aussi loin et aussi subtilement que lui dans cette spirale infernale de la suggestion. Et comme aucun autre céramiste de son pays, il a trouvé le courage et l'indépendance nécessaire pour s'y infiltrer.

Frédéric Bodet