

Une époque, deux vies, un œuvre : Jacques et Dani Ruelland

Antoinette Fay-Hallé

J'ai toujours été attirée par l'œuvre des Ruelland, peut-être d'abord pour une raison parfaitement anecdotique : j'ai appris qu'ils avaient longtemps travaillé rue de Buci, là même où à la même époque je faisais le marché...

Une autre et meilleure raison d'apprécier leur œuvre : s'ils ont, à partir des années 1950, réalisé des faïences aux formes dissymétriques, aux couleurs joyeuses comme on les aimait alors, dans les années 1970, au contraire de la plupart de leurs contemporains¹, ils n'ont pas adopté le grès, mais en ont imité la palette éteinte avec de la faïence. L'étude de l'interaction entre une mode, ici celle du grès et un goût personnel, celui des créateurs, est toujours intéressante.

Enfin Jacques Bastian, encore et toujours, insiste pour dire combien il est important d'étudier la céramique parisienne des siècles passés. Et s'il en était de même aujourd'hui ? Entre le midi de la France, où depuis les années 1950 la faïence a eu presque seule droit de cité, et le nord de la France, qui ne connaît plus guère que le grès, y a-t-il une place spécifique pour la région parisienne ? Seules, des études multiples concernant des Parisiens répondraient à la question : en voici une.

Alors, je suis allée les voir dans leur ancien cabanon, transformé en magnifique maison provençale s'ouvrant sur la campagne. Avec une passion qui ne demande qu'à refaire surface, ils m'ont raconté leur vie, le sens de leur création, leurs rapports avec leurs contemporains, avec la virtuosité technique. Leur témoignage, et en particulier celui de Madame Ruelland est-il embelli ? C'est possible. Ici, je suis essentiellement un porte-parole tout à fait consentant.

Un couple, une vocation

Les Ruelland forment un couple uni, c'est peu de le dire. Ils sont tous les deux versaillais. Jacques est né en 1926, Dani en 1933. Le père de celle-ci était

professeur, d'abord dans le sud de la France – ce qui leur vaudra de découvrir puis de s'attacher à la Provence – puis à Paris ; un appartement familial bien placé dans Paris, rue du Cardinal Lemoine, en un temps leur rendra bien service : elle est d'origine bourgeoise, ne lui en déplaît... Leur vocation artistique est-elle liée à quelque volonté d'échapper à l'enracinement social qu'implique Versailles ? Il fit les Beaux-Arts, quai Malaquais, y apprenant l'art pictural. Elle faisait ses classes dans un atelier de sculpture, rue de Seine. Un ami bien intentionné les présenta l'un à l'autre, comme dans une chanson de Brassens. Pour tous les deux, ce fut une évidence : ensemble, ils feraient de la céramique, qu'ils n'avaient pourtant appris ni l'un ni l'autre mais qui leur permettrait de conjuguer leurs efforts : elle créerait les formes, lui les décors. Avec des variantes, le schéma devait fonctionner jusqu'en 1992. Au cours de vacances estivales, vers 1949–1950, ils firent une escapade à Vallauris, encore toute enfiévrée de la présence désormais épisodique de Picasso : pas assez pour en recevoir une véritable influence, mais assez pour se sentir confortés dans leur récente vocation. En somme, c'est à Paris qu'ils apprendraient un peu plus tard à mieux connaître la production vallaurienne, dont leur œuvre témoigne d'une inéluctable proximité : cette production constituait alors le *nec plus ultra* de la céramique et des débutants ne pouvaient pas l'ignorer.

Ils commencèrent à s'improviser céramistes dans une cave à Versailles, jusqu'à ce que des amis architectes leur signalent un atelier situé 15 rue de Buci, dans cette rue du sixième arrondissement parisien plus connue pour son marché que pour ses ateliers. Il s'en trouvait un pourtant, destiné à des élèves architectes de l'école des Beaux-Arts. Il était situé au 4^e étage, l'eau était dans la cour... les temps étaient rudes, en ce début des années 50 qui les virent pourtant se marier (en 1951).



1. *Jeux d'orgues* gris acier, (H. de 31 à 40 cm), *La lune noire*, (H. 38 cm), gourde, (H. 37 cm).
Toutes formes contemporaines des années 80. Photo Martine Beck Coppola.

En 1953, ils déménagèrent, pas très loin certes, au 10, rue de Buci : au rez-de-chaussée, c'est à dire à l'étage où se trouvait l'eau ! L'amélioration n'était pas mince. Ils habitaient dans leur atelier et non plus rue du Cardinal Lemoine, où ils devaient retourner, dans un appartement ayant appartenu à la grand' mère de Dani, par la suite.

Des autodidactes qui ne se sont jamais intégrés au monde des céramistes.

Rude l'époque, mais enthousiasmante, puisque cette période voyait renaître la France et ses artistes. C'est l'époque où un Robert Deblander, à Neuilly, créait de petites faïences aux délicats décors abstraits : il hésitait entre art pictural et céramique, témoignant aussi du bonheur qu'il ressentait à la découverte de la peinture contemporaine. Les Ruelland avaient fait leur choix, mais eux aussi ont d'abord produit des pièces à décor abstrait², avant de renoncer tout à fait à la peinture. Surtout, ils se sont intégrés d'emblée à un certain milieu germano-pratin qui n'était pas, on s'en doute, mêlé au monde terrien, pour ne pas dire terreux, des potiers.. Aux innocents les mains pleines, ils se consacrèrent à leur art, fréquentant avant tout des peintres, au premier rang desquels Cueco, Cavell et les artistes exposant dans la Galerie du Siècle, située boulevard Saint-Germain près de la Rhumerie martiniquaise : dans les années 50, faire de la céramique n'était pas déroger. Comme au temps béni de la Renaissance italienne, les artistes avaient toute liberté de choix d'expression, il existait entre eux une véritable exaltation de liberté retrouvée, de fécondité créatrice.

Autodidactes, ils ignoraient tout des contraintes techniques de la céramique. Au contraire de la plupart de leurs contemporains qui avaient soit appris le métier sur le tas, dans des fabriques du genre de celles de Vallauris, soit dans des écoles du type école des Métiers d'art, ils n'en fréquentèrent jamais les connaisseurs aptes à les diriger !

Un secret qui vaut l'arcane

La terre noire

Les Ruelland mirent tout seuls au point leur technique, qui s'établit autour d'une exigence personnelle du coloriste qu'est Jacques, constatant que l'emploi d'une terre sombre rend l'émail plus éclatant que les habituelles terres blanches ou rouges. Ils achetaient donc une terre blanche de Provins, à laquelle ils ajoutaient du manganèse finement broyé. C'est si

simple, de parler de « manganèse finement broyé », mais beaucoup plus difficile à faire : le manganèse usait les tamis, ils durent se faire fabriquer des tamis extrêmement fins et résistants. Et leur vie durant, ils devaient acheter des tonnes de manganèse. La présence de cet oxyde dans la pâte la rendait peu plastique, difficile à tourner : ils adoptèrent donc la technique du moulage et du coulage. En effet, un mouleur de la manufacture de porcelaine de Sèvres les avait introduit aux principes, sinon aux subtilités, du coulage qui devait constituer leur mode favori de façonnage. Terre noire oblige et contraint au secret : ils ne dirent jamais comment ils l'obtenaient, à qui que ce soit, c'était leur secret³.

Le moulage

Cela ne simplifiait rien : en particulier, pour créer les bouteilles qui devaient constituer leur spécificité, et qui étaient toutes légèrement différentes les unes des autres, ils devaient pour les démouler ouvrir le moule en plâtre, puis le refermer. Et les moules s'usaient rapidement, il fallait en faire d'autres. Une compensation, cependant, à ce travail austère : quand les moules étaient définitivement inutilisables, il fallait aller les jeter, du quai, dans une péniche amarrée à l'est de Notre Dame, ce qui constituait une distraction tout à fait détendante ... C'est beau, la jeunesse !

L'émaillage et la cuisson

Puis commençait l'émaillage, avant la cuisson à 970° C (note : soit la température de cuisson de la faïence, qui est assez basse, par rapport à la température de cuisson du grès, considérée comme haute puisque atteignant environ 1150° C, alors que la porcelaine se cuit vers 1380° C).

Le secret et leurs contemporains

Cela paraît si normal : moulage, cuisson à telle ou telle température. Pendant toute la durée de leur activité professionnelle, les Ruelland refusèrent pourtant de répondre à ceux qui leur demandaient quelle terre ils utilisaient, comment ils la travaillaient, à quelle température ils la cuisaient : comportement d'arcanistes ? Sans doute, pour ce qui concerne la terre, sa composition, sa couleur dont nul ne devait percer le secret. Mais pas seulement. Toute profession, sans doute, obéit à des critères de snobisme, même si on ne les appelle pas ainsi : dans toute cette seconde moitié du xx^e siècle, il était moins chic de mouler que de tourner la terre, le moulage ayant la réputation

tion de relever d'un procédé mécanique, répétitif, inférieur quant à la créativité de l'artiste.

Dans les années 1970, quand la mode du grès s'imposa, l'usage des « hautes températures » demeura seul acceptable (il faut avoir entendu un potier dont la voix est tendue vers ces syllabes, « haute température », pour savoir ce qu'est le « céramiquement correct »). Les Ruelland, décidés à ne pas se laisser imposer quelque mode, quelque contrainte que ce soit, adoptèrent là encore le parti le plus convenable : celui du secret, qui intrigue encore les céramistes qui les ont connus au cours de ces années de travail. Dans un seul champ du « céramiquement correct », les Ruelland n'apparaissent pas encore comme totalement libérés : on sait les propos de ce temps concernant la distinction entre « céramique d'art » et « céramique utilitaire » (note : cf. les introductions aux catalogues des différentes Biennales de Vallauris)⁴. Nul doute que la production de Jacques et Dani relève le plus souvent de la céramique utilitaire, et qu'évidemment leurs fameuses bouteilles échappent totalement à celle-ci. Devant les bols les plus bols, les assiettes les plus assiettes, les dessous de plats les plus dessous de plats, Dani affirme encore, du ton le plus naturel possible, que cela n'a pas d'importance, qu'ils n'ont jamais eu une production vraiment utilitaire. Aujourd'hui, cette indifférence est plausible, dans les années 60, alors que les Français manquaient encore de tout, cette indifférence n'est pas vraisemblable.

Quoiqu'il en soit, ils avaient décidé d'un commun accord qu'ils ne renonceraient jamais à un procédé technique, pour de basses considérations financières, pour le qu'en dira-t-on. Ils avaient d'ailleurs l'habitude de l'indépendance d'esprit puisqu'au delà de leurs origines bourgeoises, ils étaient inscrits au Parti Communiste dont ils fréquentaient l'un et l'autre des cellules différentes pour pouvoir, à tour de rôle, surveiller leurs jeunes enfants, Dominique et Olivier. Ils habitaient tout de même dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés, et ceux qu'ils rencontraient dans ces réunions n'étaient pas uniquement des prolétaires de base puisqu'ils y côtoyaient Vladimir Pozner, Adamoff, T. Langevin, Laurent Terzieff, etc.

Organisation du travail en couple

Ils travaillaient ensemble, elle avait une formation de sculpteur, lui une formation de peintre : c'est elle qui esquissait les formes, d'un seul trait elle partait du haut à gauche et terminait en haut à droite

(elle est gauchère), sans tenter de maîtriser la légère dissymétrie ainsi créée. D'abord, les années 50 ne furent pas celles de la symétrie. Surtout, elle parvint ainsi à créer des formes qui, utilitaires ou non, étaient ainsi dotées de quelque chose de profondément vital : un fruit, un corps, un visage ne sont jamais parfaitement symétriques ; une forme tournée, bien tournée, est en principe parfaitement symétrique ; elle voulait des formes vivantes et la géométrie pure est une construction de l'esprit. Si peu naturaliste (enfin des céramistes qui ne s'imaginent pas en Bernard Palissy !) que soit leur œuvre, il lui fallait cette attache avec la nature.

Après le dessin venait donc le travail de l'ébauche, qu'elle accomplissait elle-même tandis que Jacques en tirait une épreuve dont il faisait le moule, moule en creux ou moule en bosse, selon la forme désirée. Ils réalisèrent ainsi des sortes de grandes jattes à fond semi-circulaire, que l'on eut l'idée de faire sonner : ils venaient de créer des cloches, dont on devait par la suite donner des concerts.

L'émaillage, c'était le champ d'action de Jacques. Il ne se faisait pas en une seule fois. Il utilisait pour les couleurs des émaux industriels transformés ; transformés, ils l'étaient également par la nature de la terre sur laquelle ils étaient posés et par l'emploi de superpositions jouant avec cette terre. Un orange pouvait être fait de dix façons différentes ; aucun blanc ne pouvait être directement posé sur la terre noire, il fallait alors œuvrer par couches, avec par exemple un émail blanc, puis un émail foncé, puis un autre émail blanc ; ils pouvaient aussi superposer des émaux transparents et des émaux opaques, ou encore utiliser un émail fusible, un autre moins fusible, cuire à limite de température, le plus fusible entraînant l'autre, qui résiste et se craquelle en refroidissant. On peut aussi, après une première cuisson d'émail, remettre une couche épaisse d'un émail peu fusible sur la pièce juste sortie du four, encore chaude, et hop, la remettre au four pour une autre cuisson.

Tous ces essais et encore bien d'autres sont passionnants, les résultats surprenants, fascinants. Pour être à nouveau surpris, fasciné, émerveillé, on recommence ... C'est magique, tout simplement magique.

L'évolution des émaux des Ruelland est à la fois évidente et presque sommaire : dans les années 1950–1970 ils ont utilisé des couleurs vives, le jaune, l'orange, le bleu océan, le rouge corail, le vert vif, le noir ; et même, dans les années 1951–1952 les

2. À droite : sphères colorées, mouchetées, jaspées, vers 1975-1980. (D. boule rouge 17 cm).

3. À droite, au milieu : *Jeux d'orgues* bleu moucheté, et bouteilles extraites d'autres *Jeux d'orgues*, vers 1975-1980, (H. entre 39 et 31 cm).

4. À droite, en bas : bol sur pied (1960), vase pansu mat (1960), bouteille émaillée (vers 1955) H. 38 cm.

5. Ci-dessous : *Arbres* avant 1982, (H. entre 55 et 38 cm).

Photos David Cueco.



6. À droite: grandes bouteilles, 1957,
(H. 59, 18, 63, 40 cm).

7. À droite, en bas: bouteilles fines colorées
vers 1955-1965, (H. 39, 32 cm).

8. Ci-dessous: bouteilles fines, vers 1980
(H. 54, 58 cm), et *Compagnons* vers 1980,
(H. 49, 39, 42 cm).

9. Ci-dessous, en bas: ensemble de bouteilles
et de boules avec col, émail intérieur blanc;
vers 1958-1970. (H. 24, 21, 16, 10 cm).



émaux à l'uranium qui devaient être interdits par la suite. Puis, dans les années 1970–1990, des beiges, noirs, gris, bruns, et même un étonnant rouge de cuivre qui sent le grès autant que faire se peut, et qui pourtant est posé sur de la faïence.

Enfin, la cuisson : en principe, c'était encore Jacques qui accomplissait cette tâche, mais en 1953, il eut une rechute de tuberculose (nous l'avons dit, les temps étaient durs... pour tout le monde d'ailleurs, et pas seulement pour les artistes, mais ils ajoutaient aux soucis communs celui de l'irrégularité des rentrées financières). Dani dut apprendre à enfourner. A cette maladie demeure un souvenir cher au cœur des époux : celui de la visite de Paolo, le fils de Picasso, qui allant livrer des carreaux et des plats à un client de son père, passa par la rue de Buci, étalant sur le lit les œuvres chamarrées. Quelle vision !

La commercialisation

Fabriquer, c'est bien. Vendre, c'est indispensable. Ils le firent d'abord dans les premiers salons des Ateliers d'Art, vers 1952–1953 au premier étage de la Maison de la Chimie, rue Saint Dominique, soit à vingt minutes à pied de la rue de Buci. Cela compte : ils y allaient vraiment à pied, chargés de tubes qui leur permettaient de reposer les planches qui devaient leur servir d'égal, avant de transporter les pièces dans de grands paniers de boulanger. Là, ils rencontrèrent ceux qu'ils se refusaient bien de fréquenter, les Innocenti, Capron, Denise Gatard et autres céramistes. Lorsque les Cueco, Henri et Marinette, eurent une deux-chevaux, ils purent faire les trajets en voiture. A partir de 1959, ils participèrent au salon des Artistes décorateurs. Certes, ils avaient d'autres points de vente : depuis 1953 à la Galerie du Siècle tenue par leur ami le peintre Cavell ; le magasin Bobois, boulevard de Sébastopol, avant sa fusion avec Roche qui se trouvait en face sur le même boulevard, et qui leur prenait des cargaisons entières les jours de nécessité. Et à Bruges, la galerie Callebert dont le directeur aimait passionnément leurs œuvres et leur en achetait un grand nombre, les exposant dans sa galerie qui était par ailleurs un centre culturel... Bien plus tard, il leur avoua qu'il était le seul à apprécier leurs pièces et qu'il les avait longtemps plutôt stockées que vendues.

Ils participèrent à des expositions internationales, à partir de celle de Florence en 1958.

Avec le temps, le Salon des Métiers d'Art s'installa porte de Versailles, et c'est là que les Ruelland rencontrèrent leurs meilleurs clients.

Après les temps difficiles, entre 1965 et 1985 vint le temps du succès et de recettes plus substantielles. Les Ruelland affirmèrent qu'ils n'ont jamais « travaillé à la commande », se contentant de montrer des pièces types dont ils pouvaient garantir des séries plus ou moins analogues. Ils le disent avec fierté, on imagine assez volontiers qu'à l'époque ils auraient volontiers engrangé des « commandes fermes » (note : ils ont un peu travaillé à Rouen, pour divers magasins). Les autres céramistes, leurs contemporains, se souviennent de ces stands caractérisés par leurs bouteilles qui trouvaient désormais preneurs. Aujourd'hui, on les trouve trop souvent à l'unité. Elles étaient alors regroupées en famille de neuf à quinze pièces (ou « personnes » ?).

En effet, les Ruelland avaient fait la connaissance des Golodine, famille de danseurs russes installés à Paris. Nous avons dit que Dani dotait chacune de ses pièces d'une dissymétrie propre à la nature humaine. C'est chez eux que nos céramistes avaient réalisé que dans une sculpture, le vide compte autant que le plein ; que l'espace est rempli non seulement par l'œuvre, mais par le rapport entre les œuvres. Ainsi naquirent les bouteilles, familles d'individus dans l'espace... ou bien modernes et minuscules installations. Les vasques ne demandent qu'à sonner, les bouteilles ne demandent qu'à danser ! Et toujours, les éclatantes couleurs des émaux de Jacques percent et s'imposent.

Certes, les bouteilles sont une forme qui s'est largement répandue après la seconde guerre mondiale, depuis celles de Suzanne Ramié aux belles couleurs franches, de Gilbert Portanier aux peintures éclatantes, de Robert Deblander, aux sombres et rigoureuses couvertes. Les Ruelland me semblent être les seuls à les avoir conçues en groupe, alors même que les regrouper relève de l'évidence... et que la nature du commerce tend à disperser ces groupes !

Les Ruelland font partie de l'immense cohorte des artistes qui vivent dans le présent, ne songent pas aux historiens, et ne datent pas leurs pièces (mais ils les signent en clair). Les dater relève donc de la mission impossible, mais on peut en suivre les évolutions, de forme qui se redresse en forme dressée.

En 1970, ils décidèrent de s'installer près d'Avignon, dans le village des Angles. Assurément, ils y gagnèrent une vie plus facile et plus variée, y créant tous les étés une manifestation qui devait connaître l'apogée de son succès dans les années 1980 : *Présence des formes*. Il s'agissait d'une multi-



10. Trois familles de bouteilles : de gauche à droite ; *Les roseaux* (H. de 35 à 55 cm), *Les demoiselles d'Avignon* (H. de 38 à 55 cm), *Les nonnes* (H. 54, 60 cm), créées entre 1975 et 1980. Photo David Cueco.

plication d'évènements de toute nature, expositions d'œuvres d'art diverses (la terre, hormis dans des installations, y ayant un rôle de plus en plus secondaire, mais nous savons déjà qu'ils ne faisaient pas partie du monde des céramistes ; au demeurant, c'est là que François Matthey, préparant l'exposition *Céramique contemporaine en France, sources et courants*, qu'il prévoyait pour l'année 1981, trouva une vingtaine d'exposants), concerts, etc. L'intelligentsia socialiste devait s'y complaire. Ce qui ne leur interdisait en rien de poursuivre leur activité de céramistes, sans en avoir averti le moins du monde leur clientèle : ils avaient tout simplement retrouvé l'univers de la faïence, qu'ils avaient transplanté non sans peine au nord de la Loire, pendant vingt ans. Ils étaient rentrés au bercail.

Les meilleures choses ont une fin, la leur fut brutale : en 1989, Jacques tomba malade et la production céramique s'interrompit. L'interruption se révéla définitive. Il en demeure des forêts de bouteilles, des piles de bols, des verts qui chantent comme les arbres au printemps, des orange d'urane qui brillent comme des soleils, des jaunes façon tournesol, des bleus profonds comme la mer en Espagne, le marron que l'on mangerait comme du chocolat... Le critique d'art se révèle impuissant à en dire la sensualité, la richesse inouïe de cette palette éblouissante. Dans les années 50, elle était à la mode. Dans les années 70, elle était passée de mode : grâce soit rendue aux Ruelland d'avoir suivi leur chemin, sans demander la bénédiction de quiconque. Sûr, ils n'en auraient reçu aucune.

Antoinette Faÿ-Hallé, conservateur général et directeur du musée national de Céramique de Sèvres.

La rédaction remercie particulièrement David Cueco, photographe des pièces, qu'il a pu dater.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- WATTEL, Jean-Jacques, « Jacques et Dani Ruelland, ou la céramique décloisonnée » in *Revue de la Céramique et du verre*, n° 117, mars-avril 2001, p. 14-16.
- STAUDENMEYER, Pierre, *La Céramique française des années 50*, Paris, 2001, p. 280-285.

NOTES

- 1 cf. Faÿ-Hallé, Antoinette, « De la faïence au grès, la céramique française de 1955 à 1968 » in *Sèvres, Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique*, 1996, n° 5, p. 19-26.
- 2 Extrêmement ressemblantes aux premières pièces de Deblander : les débutants ne peuvent pas s'éloigner de la mode ambiante.
- 3 Ceci est un trait d'époque : quelle est la maîtresse de maison qui aurait alors avoué avoir offert à ses invités le contenu d'une boîte de conserve, et non le fruit de l'œuvre de ses blanches mains, ou celui de sa domestique ?
- 4 Cf. Boudaille, Georges, « La céramique aujourd'hui. Pour un renouveau de la céramique utilitaire », introduction au catalogue de la *Cinquième biennale internationale de céramique d'art*, Vallauris, 1976. Ainsi affirme-t-il péremptoirement : « Mais la bonne céramique n'est pas moulée ; elle ne peut être reproduite à d'innombrables exemplaires. Elle est tournée ou modelée, ce qui fait sa rareté, son charme, son prix. »