



Forma abierta, 2000. H. 23 x 32,5 x 32,5 cm.

GUSTAVO PÉREZ

Dans la quête des céramistes contemporains pour la reconnaissance de ce métier de terre et de feu, à l'heure où les machines ont absorbé le rôle indispensable des potiers, Gustavo Pérez est ardent à valoriser le matériau terre et tracer un chemin sûr dans le monde de l'art.

Nous reprenons ici le fil des interminables débats qui étaient déjà les nôtres, il y a trente ans. Nos divergences sont aussi grandes que la joie que nous avons à travailler ensemble, nos objectifs sont aussi différents que solide notre amitié, nous n'aimons pas les mêmes argiles, n'utilisons pas les mêmes outils, peu les mêmes fours. Mais ces différences sont propices aux échanges.

Pour les nouvelles explorations et les éternelles recherches, le tour, outil de prédilection, reste le centre. Gustavo est un fou du boulot, lié au tour comme à un aimant, à l'argile plus qu'à une femme.

Il choisit sa terre et l'interroge d'une caresse très ferme, même impérieuse. Il tourne avec une rigueur et un soin méticuleux pour la ligne, l'équilibre, la cohérence de la forme et plus que tout, pour la tension de cette ligne; aussi simple soit-elle, sa vigueur étonne même le profane. C'est clair, c'est déterminé, c'est précis, c'est tendu, c'est très sensible aussi...

Dauphine: *Quel est ton premier souvenir de céramiste ?*

Gustavo: J'étais étudiant depuis quatre ans à l'Université nationale de México, en physique, puis en mathématiques, puis en philosophie, j'étais sans cesse et âprement à la recherche de quelque chose qui m'intéresserait vraiment. Ainsi ai-je suivi une visite guidée à l'École de dessin et d'artisanat. Dès l'entrée dans l'atelier de céramique, j'ai été subjugué par l'odeur de l'argile. Cette sensation fut un choc fort. Ensuite le guide nous a montré le tour, nous a expliqué en quelques mots comment on mettait ses mains sur la terre. J'ai regardé sans comprendre les pots sur le séchoir derrière le tour, et là, j'ai su que j'avais définitivement trouvé. Je n'avais jamais travaillé de mes mains, je ne suis allé dans cette école que pour apprendre à tourner. C'était difficile, ça a pris beaucoup de temps mais c'était aussi un énorme plaisir d'être là. J'ai vu tant d'étudiants apprendre plus vite que moi,

je n'ai pas d'habileté naturelle.

Mais tu es tellement déterminé, et ta détermination entraîne ta chance !

– Oui, j'ai eu beaucoup de chance au départ; heureusement car je n'aurais jamais pu accepter de travailler dans un autre domaine que la céramique, ni pour un patron, bien que ma situation ait parfois été très critique. Il y a eu mon oncle Carlos Marín qui nous a aidés, toi et moi, à continuer notre apprentissage, puis en 1980 j'ai obtenu cette bourse pour étudier en Hollande, ensuite les moines bénédictins m'ont invité à Oosterhout... de retour au Mexique, j'ai rencontré la famille Vinaver qui m'a ouvert l'atelier dans lequel j'ai travaillé durant huit ans, oui, j'ai eu beaucoup de chance et j'ai reçu des soutiens précieux.

À Querétaro, tu rêvais de voyage et d'études en Europe. Comment s'est passée ta confrontation avec le monde céramique européen à ton arrivée en Hollande ?



Forma orgánica, 2003. H. 14 x 51,5 x 20,5 cm.

– J’ai traversé une période d’adaptation assez difficile à mon arrivée à l’école des Beaux-Arts de Breda où la céramique était plutôt un moyen de produire de l’art contemporain, où faire des pots n’était pas important, le tour était mal considéré. Potier depuis dix ans, je ne pouvais pas abandonner le tournage qui restait l’axe de mon travail, je me suis par ailleurs investi dans l’étude et la pratique d’autres techniques de fabrication. Pour la première fois, j’ai suivi des cours de dessin, l’une des matières obligatoires. J’avais toujours pensé que ce serait utile, que dessiner allait m’aider. J’ai pris confiance, puis c’est devenu un réel plaisir, une manière de penser avec les mains sans rien préméditer.

Déjà avant ton séjour à Breda, tu faisais des plaques qui portaient un graphisme très subtil. Je te voyais dessiner sur l’argile comme on s’adonne à l’écriture automatique.

– Peut-être y aurait-il un rapport avec l’univers et ses constellations, avec l’agencement naturel microscopique de la matière? ou quelque souvenir des visions amenées par le peyotl ou les champignons, non pas au niveau du dessin ou des tracés, mais au niveau de la source d’inspiration, du processus qui la détermine?

Je pense au très méthodique agencement de la ville antique de Teotihuacán, à la tension vigoureuse de la sculpture olmèque qu’accompagne l’austérité du poli des surfaces... un lien très particulier entre le modelage, l’architecture et le graphisme me semble caractériser les œuvres de certaines cultures mésoaméricaines, ainsi la détermination des formes, le soin des surfaces, la rigueur savante des décors. Mais tu protestes chaque fois que je rapproche ton travail de son caractère mexicain, de la nature et des

hommes de ton pays! On ne peut ignorer l’environnement géographique qui nous a formés, son art, son expression, sa nature, à tel point que les créations personnelles et individuelles me semblent illusoire. Notre intérêt à nous Européens pour ton travail serait en partie dû à ton expression tropicale et lointaine, la nature là-bas est très forte, voire violente, et donne ce caractère à l’expression artistique.

– Pour moi, c’est l’environnement social qui contient ces montagnes de contrastes, ces accidents terribles de la réalité.

Je voulais que tu me parles de ton voyage à Mexico jusqu’au Zócalo avec Marcela, et les milliers de marcheurs qui y accompagnèrent le Commandant Marcos et les Zapatistes.

– Cette marche fut un espoir, même s’il ne fut que minime dans la réalité de ce monde manipulé par le pouvoir et par l’argent. On peut bien s’y opposer, mais si peu le changer, alors que les conditions sociales de toute l’Amérique Latine vont de Charybde en Scylla, et que le contraste entre ceux qui ont des possibilités et ceux qui n’en ont pas devient de plus en plus offensif. Ce fut incroyable, les Zapatistes se sont confrontés aux dirigeants pour leur dire cette évidence: « Nous avons été exploités pendant 500 ans », et ils ont raison. Cette exploitation, cette misère ne sont pas acceptables et nous Mexicains devons être conscients et solidaires.

Y a-t-il une relation avec ton travail?

– C’est complexe à définir. Je vis cette réalité avec douleur, désespoir souvent. Mais je veux croire à l’obligation de travailler le mieux possible comme à une façon d’apporter un grain de sable; peut-être que c’est illusoire, mais je sens que c’est ce que je dois faire.

Je suis frappée par la différence de la perception et de l’utilisation de l’argile en Amérique et en Europe, quand il s’agit de la fabrication des contenants, et de leurs références aux valeurs primordiales et nourricières.

– Je me demande si je peux en parler... je ne suis pas un potier traditionnel, j’ai eu une vie citadine, peu différente à Mexico, à Amsterdam ou à Paris.

Mais tu es tellement lié et depuis toujours, au contenant. Tes pots et leur usage précieux – à cause de leur prix aussi – et décoratif en sont-ils si loin? Et l’usage? L’usage symbolique n’est-il pas aussi important que l’usage pratique ou alimentaire?

– Cela n’est pas ce que je veux exprimer, mais ce que l’argile veut dire à travers moi.

Les accords géométriques et les désaccords, les dédales, les lignes, les points, puis les notes, les ébauches, les réflexions, les aphorismes sont trouvés, glanés, empruntés en avide récolte, écriture automatique sur de petits carnets serrés. Telle est la passion de Gustavo pour toutes ces nourritures comme la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, la danse..., l’homme très curieux de toutes choses se veut également, et cela avec une rigueur cartésienne, acteur dans le panorama de l’histoire de l’art contemporain et avec volonté et ténacité, il veut affirmer la pérennité de l’argile en tant que mode d’expression, à tout prix par et pour l’excellence.

Utilises-tu encore les petits carnets dans lesquels sans cesse tu traçais, dessinais, croquais, notais?

– Non, moins maintenant. Ce que je fais actuellement a fort à voir avec le fait de travailler ici à Lain. Le grand change-



Vaso, 2002. H. 18,5 x 32 x 10,6 cm.

ment dans mon travail, ces deux dernières années, est en rapport avec mon intérêt pour la cuisson au bois et l'influence de ton atelier. Ce travail est d'une certaine façon contradictoire avec tout ce que j'ai fait auparavant. Ce n'est pas la première fois que je cuis au bois, mais c'est ici que j'arrive petit à petit à comprendre de quoi il s'agit et ce que je peux proposer à un tel four. Bon, nous faisons les pièces mais c'est le four qui a toujours le dernier mot.

S'agit-il d'un changement dans la forme ?

– Oui, je passe par des formes déformées, pliées, compressées, effondrées parfois, des formes qui vont vers la sculpture et ne sont plus des pots. Ce que je voudrais maintenant, c'est travailler la forme sans décor, je l'appellerais paradoxalement la forme fraîche.

Sur un cliché qui date déjà d'une quinzaine d'années, tu travailles avec une lame, tu as fait une première incision pour ouvrir, déformer le pot. Non encore modifiée, sa forme est très belle, délicate,

me rappelant certains de tes bols en porcelaine. Quand tu me disais t'orienter maintenant vers la forme pure, je ne pensais pas à la forme modifiée, mais plutôt à beaucoup de poésie, une grande sensibilité de lignes, une approche de la simplicité, tu tendais vers cela autrefois avec une faïence rouge, plastique à l'extrême !

– Oui, il y avait à Querétaro des pièces d'une certaine qualité et sans aucun décor. C'était tout au début, il y a 28 ans. Puis je suis passé par tellement d'étapes différentes. Après tout ce temps, je retrouve l'intérêt pour la forme pure en laissant de côté ce graphisme que j'ai tellement exploré. Je devrai aller chercher très loin pour revenir et retrouver les formes les plus simples. Il ne m'est pas possible d'y arriver immédiatement, j'aurai besoin d'une synthèse, d'une élimination des modifications que j'ajoute, mais qui me sont nécessaires car elles m'intéressent beaucoup aussi. La complication est dans la nature qui ainsi se construit, dans l'évolution des êtres vivants.

Dans mon cheminement, un aspect très important à mon avis est la confrontation due à la différence radicale entre nos manières de concevoir la céramique – qui est notre vie.

Il est vrai que ces différences sont aussi multiples que profondes.

– Je trouve productif le dialogue entre ces voies divergentes, nos façons de vivre notre métier, la tienne que souvent, je n'arrive pas à comprendre... ainsi suis-je venu travailler dans ton atelier avec un énorme plaisir... pour te trouver tranquillement en train de tourner des centaines de petites coupelles !

Sans doute s'était-il agi d'une provocation alors inconsciente de ma part !

– Il y a entre nous une certaine incompréhension, donc une tension qui je pense, se traduit toujours par une progression positive. Si je travaillais auprès d'un céramiste dont la recherche serait parallèle à la mienne, je ne trouverais ni ce contraste enrichissant ni cette confrontation perpétuelle.



Forma orgánica, 2002. H. 10 x 21 x 10,5 cm.



Forma orgánica, 2003. H. 12,5 x 38 x 14,5 cm.



Vaso, 2002. H. 16,5 x 33,5 x 17 cm.

Je voudrais revenir à la relation entre la forme et le four à bois, au changement simultané, disais-tu, à ton travail à Lain.

– Les premières pièces que j’y ai cuites ne m’ont pas satisfait, disons qu’il y avait une contradiction technique. Le décor imbriqué dans la flamme devenait trop complexe, superflu. Là, j’ai compris qu’en cuisant au bois, je devais laisser le feu maître du décor, faire en sorte que les formes recueillent le passage de la flamme par endroits. J’ai beaucoup à apprendre, j’essaye de m’adapter et cette recherche m’attire. J’ai façonné de cette façon nouvelle dans mon atelier de Jalapa et là, sans le caractère essentiel de la flamme, j’ai dû émailler. Le plus intéressant pour moi maintenant, c’est de travailler la forme après le tournage. Auparavant, j’attendais l’amorce du séchage, maintenant, je déforme immédiatement au sortir de la girelle. Je modèle sans besoin de décor, pour que la forme se suffise à elle-même. Et je pense à Brancusi qui devient de plus en plus important pour moi ! J’admire ses sculptures de pierre, la qualité du polissage m’impressionne beaucoup aussi. Travaillant la céramique, j’apprends pas mal de choses, mais aussi, j’apprends à me connaître moi-même ; je me rends compte que j’ai toujours aimé une certaine précision qui est une caractéristique de mon travail ; j’essaye d’arriver à une espèce de perfection, utilisant les lames métalliques sur des formes parfaitement définies, les couteaux pour tracer des lignes aussi nettes que l’encre sur papier, tout en sachant que la perfection est une utopie. J’envie le travail de ces céramistes qui n’ont pas besoin de la précision ! Quand à mon rapport avec le feu... j’ai un effort à faire pour devenir un vrai céramiste, quelqu’un qui est normalement dirigé vers le feu.

Mais ton engagement par rapport au métier a toujours été total, même si au début tu as dû manger de la vache enragée.

– C’est vrai, si je n’ai jamais fait de concessions pour gagner ma vie avec une autre activité, j’ai dû faire beaucoup de cendriers pour les restaurants... Je n’ai jamais songé à l’enseignement. Au Mexique, la condition des enseignants est bien différente de ce qu’elle peut être ici.

Devenir professeur ou formateur là-bas est dangereux, c’est très mal payé et très contraignant au niveau des horaires et des obligations administratives. Le fait d’enseigner semble être une contrainte, mais il faut le faire si on a l’impression d’avoir quelque chose à transmettre. Je le fais dans un cadre spécifique, d’une manière mesurée, en travaillant pour moi, et c’est l’occasion pour les jeunes d’observer d’autres techniques dans un atelier ouvert à ce type d’échange.

J’ai remarqué que tu montres beaucoup de patience et de générosité, tout en laissant ouverte la possibilité d’une investigation personnelle réelle et enrichissante pour les jeunes autant que pour toi-même.

– Paradoxalement cela peut aussi sembler une façon égoïste d’enseigner. Je me souviens de mes études en Hollande où le fait de voir travailler le professeur me manquait beaucoup. Mais il travaillait chez lui, dans le silence. Au Mexique, à l’école, c’était pareil, sauf qu’il ne travaillait pas du tout. Pour moi, quand exceptionnellement je donne un cours, j’essaye de créer les conditions pour arriver à travailler comme si j’étais chez moi, tout seul, je pense que les étudiants sont satisfaits... La créativité demande une certaine indépendance, je ne veux pas avoir de salaire, ni de retraite... Il me faut vivre cette absence de sécurité, cette instabilité matérielle pour être confronté au besoin de créer, c’est la vie, quoi !

Une véritable fuite vers l’avant. Tu me racontais l’histoire si importante pour toi des caravelles incendiées sur les ordres de Cortés !

– À son arrivée au Mexique, en marche vers Tenochtitlán, il informa ses soldats, 300 hommes, qu’on avait brûlé leurs navires, qu’il n’y avait plus de retour possible vers l’Espagne, vers leurs terres, vers la sécurité, qu’il n’y avait d’autre choix que la conquête de ce pays inconnu et menaçant. Cet exemple est pour moi une idée très claire et adéquate de ce qui détermine la progression, oui, laisser de côté la sécurité matérielle.

Ce modèle t’est précieux pour ta vie pratique aussi bien qu’artistique ?

– D’une certaine façon, le fait de travailler dans divers ateliers sans le confort ni les références qui me sont habituelles me pousse vers l’avant, vers l’exploration, cela m’entraîne à faire des choses auxquelles je n’aurais jamais songé auparavant. J’ai vécu une expérience particulière au Japon, à Shigaraki où j’ai fait, sans l’avoir projeté, des formes sculptées qui avaient un caractère mexicain avec des réminiscences de la céramique zapotèque de Oaxaca. À mon grand étonnement c’étaient des figures humaines, des représentations d’hommes et de femmes hiératiques. Je ne pense pas pouvoir retourner vers ce chemin-là, c’était avec une argile de là-bas assez exceptionnelle.

Tu es toujours à la recherche de nou-



Forma abierta, 2002. H. 16 x 27 x 27 cm.

velles voies à explorer, tu profites des voyages, des changements d’atelier, d’influences, de terres, d’outils !

– Maintenant, je n’utilise plus d’outils, il n’y a plus que le tour et mes mains, j’ai arrêté de décorer, inciser, couper, assembler, je joue avec les formes, mais en les modifiant.

Et tu arrives à des représentations de nature érotique !

– Érotiques, oui, et cela fait partie de l’art, de l’art céramique où nous sommes en permanence dans le symbolisme sexuel qui est dans la nature même de notre métier. Là surgissent des interactions profondes avec notre corps. Tiens, on parle de « clay body » en anglais, je ne sais pas si en français on parle d’un corps, en espagnol, on dit « cuerpo » pour l’argile, c’est un très bon terme pour désigner cette terre avec laquelle nous travaillons.

Toutes ces considérations sont des jeux de mots et des considérations ludiques, ne sont-elles vides comme ces vases ? quel est leur usage sinon une autosatisfaction puérile ? ou bien donnent-elles vie à nos rêves de potiers ? Ma question, ma préoccupation qui est peut-être aussi la vôtre, lecteurs : Gustavo, comment tourne ton atelier ? quels sont les rouages de la production, de la distribution ?

– Mettons de côté ce but créatif, spirituel, culturel... comme tu voudras l’appeler. Il est besoin pour fonctionner de façon saine, d’avoir un atelier qui tourne et roule comme une entreprise, dont le rapport avec la réalité est le même que celui d’une boulangerie, même si nous sommes des producteurs assez anachroniques, car faisant à la main ce qu’on peut faire à la machine. Mais nous avons besoin de le faire, d’une façon terre à terre, en pensant au rapport argile - pot - marché, c’est la vente du produit qui fait fonctionner l’atelier.

D’où la nécessité d’avoir une production courante ?

– La rentabilité de mon atelier de Jalapa est due en partie seulement à cette production alimentaire pas trop chère, faite par les assistants qui acquièrent ainsi la technique indispensable à la production créative.

Ces deux types de production sont



Flor, 2003. H. 11,5 x 14,5 x 14,5 cm. Photographies de Carlos Alcázar extraites du catalogue Gustavo Pérez, *cuando la tierra sueña*, 2003

complémentaires, mais le marché est différent. Comment as-tu placé ton travail personnel sur le marché ?

– Cela a été le fruit de tâtonnements pénibles et ardues, puis d'un changement d'attitude vis-à-vis du marché. Curieusement, un beau jour est arrivée dans mon atelier une femme que je connaissais très vaguement, qui avait fait un voyage de 500 km pour me dire comment vendre mes pièces ! Qu'il me fallait les placer mentalement où je désirais qu'elles soient ! Cela m'a bien sûr paru tenir de l'ésotérisme, ou de la magie. Cette visite fut surprenante et absurde. Mais bon, il ne me coûtait rien d'imaginer mon travail dans les galeries ou les musées. Je me rends compte maintenant que cette visite m'a donné confiance, m'a enhardi, m'a appris à être plus exigeant.

Le Popocatepétl et l'Iztaccihuatl veillent sur le cirque de México. Les

deux volcans encadrent l'accès qu'emprunta Cortés depuis la Côte Atlantique. Ce col est aussi le chemin de Puebla aux 365 clochers et coupoles d'azulejos. Enfant, Gustavo admirait ces sommets et en rêvait depuis sa ville natale. Le Popocatepétl (le gardien, en langue nahuatl) est volcan tel on l'imagine, avec un cratère immense et parfaitement circulaire dont les Espagnols, bardés de cuir contre feu et glace, descendaient les parois vertigineuses pour ramasser le soufre entre les fumerolles. L'Iztaccihuatl (la femme endormie) est une montagne couchée, les pentes tracent parfaitement ses genoux, ses hanches, son ventre, ses seins, son front en est le sommet, à 5 600 mètres. Donner forme aux rêves. Jeune, Gustavo partait pour les sommets. Il fallait quitter le bivouac ou la route avant l'aurore, marcher tout le jour avec crampons et piolet sur la glace entre les crevasses, là, l'oxygène est rare, chaque

pas est le fruit d'un réel effort.

Gustavo préférerait, il me semble, l'Iztaccihuatl, car il savourait la volupté de graver hanches et seins en une caresse céleste et dangereuse. « Nous sommes sur le ventre, regarde là-bas, c'est le sein droit », je revois les pas précautionneux du marcheur entre vents et glaces, sur les subtiles ondulations de la montagne. C'est la délicatesse de ces lignes-là qui surgit de l'argile entre les mains du céramiste qui modèle, forme et déforme sur le tour... avec volupté.

Et la vision, c'est le rêve des sommets, comme cette incessante quête de l'excellence.

Entretien avec Dauphine Scalbert
Lain, le 22 novembre 2003

Gustavo Pérez intervient en compagnie de Don Reitz et Brigitte Pénicaud pendant les Rencontres professionnelles du Printemps des potiers qui ont lieu à Bandol, du 14 au 17 avril 2004.



Flor, 2002. H. 12 x 23 x 23 cm.



Serie Compresión, 2003. H. 13 x 16 x 16 cm.