

Anne et Patrick Poirier, la mémoire et le temps

Cet été, dans le cadre du *Voyage à Nantes*, Anne et Patrick Poirier invitaient le promeneur à la découverte d'une forme de « musée nomade », réparti en cinq points de la capitale des Pays de la Loire. Intitulée *Curiositas*, leur quintuple intervention était fondée sur la mise en valeur d'objets, d'art ou non, extraits des réserves de divers musées nantais. Une façon pour les deux artistes de composer avec la mémoire d'un site familial – Patrick Poirier y est né et y a grandi – et, dans le même temps, de l'amplifier à la dimension d'une pensée universelle. La démarche des Poirier est exemplaire d'un être au monde qui puise ses racines dans une réflexion sur ce qui lie entre elles civilisations et cultures visant à conjuguer humanisme et postmodernisme. Une pensée construite, une façon inédite d'occuper l'espace, l'art des Poirier est requis par la mémoire et le temps.

Philippe Piguet | Voilà près de 50 ans que vous avez décidé de travailler ensemble et de faire une œuvre à quatre mains. Qu'est-ce qui a rendu possible une telle aventure ?

Anne Poirier | Nous nous sommes rencontrés pendant nos études à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, au début des années 1960. Très vite, nous nous sommes aperçus que nous partagions beaucoup de choses. Ni moi, ni Patrick ne voulions être ce qu'on appelait alors « décorateurs ». Nous voulions être artistes. Pour ma part, l'enseignement de l'école m'ennuyait et, dès la deuxième année, je renonçai à passer mon diplôme pour intégrer un atelier de sculpture et de gravure. Patrick, de son côté, était entré dans un atelier de peinture et nous avons bientôt commencé, chacun dans sa discipline, à travailler sur les mêmes thèmes. Puis nous avons présenté la Villa Médicis et sommes partis à Rome. Là, nous avons exploré ensemble toute l'Italie et entrepris aussi des voyages en Asie qui nous ont confirmés dans nos idées et nos intérêts communs. Nous avons alors décidé de travailler vraiment ensemble et de signer à quatre mains.

Patrick Poirier | Nous avons décidé très naturellement de travailler à deux dès notre rencontre sur un banc du Louvre, en 1965, devant *Et in arcadia ego* de Nicolas Poussin. Nous écoutions alors beaucoup de musique rock et étions très liés à des architectes et designers. À l'instar des groupes rock ainsi que des architectes qui travaillaient à plusieurs, nous avons choisi d'un commun accord de ne pas rester sur notre ego individuel et de rechercher une autre manière d'aborder une pratique que nous voulions liée aux sciences humaines : archéologie, anthropologie, histoire de l'art, histoire de l'architecture, psychologie, etc.

PPi | Comment vous êtes-vous réparti les tâches ?

APo | Nous ne nous répartissons pas les tâches. Notre travail est à la fois un voyage et une recherche. Nous avons une grande liberté dans cette recherche l'un par rap-

port à l'autre et par rapport aux démarches et aux techniques employées. C'est un perpétuel échange qui finit par se concrétiser en une œuvre unique dont il nous est difficile de retracer la genèse exacte. C'est peut-être notre jeunesse qui nous a donné cette générosité de partager notre ego et nos talents et de n'établir aucune hiérarchie, ni cloisonnement entre nous.

PPo | Aucune répartition des tâches ! Non. C'est un échange permanent qui s'est amplifié au cours des ans. Les pratiques de pensée sont interchangeable au gré de nos lentes, très lentes avancées. C'est un jeu de ping-pong qui nous fait du bien et un grand jeu depuis le début. Et ce, malgré certaines peines extrêmement lourdes que nous avons pu supporter grâce à une totale connivence de vie, le monde de l'art ne passant aucune faiblesse.

PPi | Archéologie et mémoire constituent les deux vecteurs principaux de votre travail, c'est-à-dire un rapport au temps particulièrement prégnant. Qu'est-ce qui en fonde la nécessité ?

APo | Notre travail, depuis l'origine, a pour centre d'intérêt la *mémoire*, qu'elle soit personnelle ou collective. Peu à peu, par tâtonnements et recherches successifs, nous essayons de fouiller et de construire cette mémoire, de comprendre cette fonction mystérieuse qui constitue notre être. Au cours des années, nous avons utilisé diverses métaphores visuelles et spatiales pour tenter de nous représenter la structure de cette insaisissable *Memoria*, que Sigmund Freud lui-même, voulant en donner une image, comparait à une ville en ruine, plus précisément à la Rome antique. Dès le début de notre travail, nous nous sommes passionnés pour l'archéologie et les villes en ruine parce que nous pressentions le rapport étroit entre archéologie et mémoire, mémoire et identité, mémoire et psyché. Les architectures en ruine sont la marque évidente de la *fragilité* des choses et de la menace qui pèse en permanence sur la culture et les civilisations, elles témoignent aussi de l'idée de *transmission*.

D'autres cultures et d'autres hommes ont été avant nous et nous faisons partie d'une longue continuité d'êtres et de temps.

PPo | Mon histoire personnelle. Être né pendant la guerre et avoir perdu mon père à l'âge de quinze mois sous un bombardement « allié ». Cela a déclenché en moi une méfiance et une nécessité de penser au temps. La seule image de mon père qui le représente à l'âge de trente ans est une photo d'identité qui a été aussi un point de réflexion et un départ pour nos recherches liées à l'archéologie d'une manière parallèle et métaphorique. Les ruines de mon enfance à Nantes se retrouvaient classées et répertoriées dans certains sites archéologiques dans lesquels nous déambulions en 2 CV Citroën, de l'Italie au Moyen-Orient jusqu'au Népal.

PPi | Vous avez notamment toujours prêté un intérêt appuyé à la pratique du moulage. En quoi celle-ci répondait-elle à votre attente par rapport à ce que vous vouliez exprimer, sinon transmettre ?

APo | Le moulage fait partie de nos pratiques permanentes. Pour nous imprégner des lieux, pour emprunter ou plutôt *empreinter* les lieux sur lesquels nous travaillons. À la Villa Médicis, nous avons été spécialement fascinés par *le regard des statues* et avons commencé alors nos premiers moulages en papier. C'est une pratique d'appropriation qui nous oblige à rester sur place, à avoir un contact physique avec les choses. Qui nous permet d'emporter avec nous des fragments presque immatériels, comme des peaux, des lambeaux de mémoire. Ils expriment la *fragilité des êtres et des choses* et nous donnent une autre expérience que celle de la photographie ou du dessin. Ils instaurent entre nous et les objets une relation secrète très forte.

PPo | Afin d'exprimer la fragilité, nous avons commencé à relever des empreintes de textes gravés – au Népal, en 1965 – à l'aide de papier japonais et d'eau, papier qui se déchire aux endroits en creux, révélant toute la fragilité des choses. C'est la fragilité et la simplicité de la technique que nous avons mise au point dans les ruines ou autres lieux que nous traversions qui nous a guidés. Nous voulions rapporter une mémoire différente des images photographiques, toujours trop rigides.

PPi | L'une des caractéristiques de votre démarche a été la construction à échelle monumentale de sites ruinés. Il y va dès lors d'une « œuvre au noir » que conforte l'utilisation de charbon de bois ou de matériaux de récupération englués de peinture. Qu'est-ce qui gouvernait alors votre motivation ?

APo | Chaque « construction » correspond à une période et fait partie d'un cycle de travaux dont les motivations sont particulières selon les lieux et les moments de notre vie. Les travaux en charbon correspondent à la période *Domus Aurea* (1974-1977), où nous cherchions à créer des ambiances parce que nous avons assimilé ce lieu souterrain et sombre à une *métaphore de l'inconscient*. C'étaient des paysages de rêve, de nuit, des paysages issus de la mémoire et de l'oubli. Pour *Exotica* (2000), nous étions très préoccupés par la pollution et la manière dont

l'homme était en train de recouvrir la terre de béton et de constructions anarchiques. Nous avons alors construit une immense maquette absurde à l'aide d'objets de rebut provenant de la vie quotidienne, comme englués dans une substance noire. Il ne s'agissait plus de rêve et de passé mais d'un cauchemar du futur.

PPo | L'architecture des sites archéologiques nous offrait la lecture ouverte de villes et de paysages. Pouvoir traverser visuellement des maisons, architectures fermées dans une ville. La compréhension se faisait tout simplement, à l'échelle 1, permettant une déambulation à l'intérieur de grands paysages appelés « constructions », en souvenir de la reconstruction des villes juste après la guerre. L'échelle était et reste toujours importante pour nous : passer du très petit, voire du minuscule, au gigantisme est un jeu et un moyen pour nous d'exprimer notre souci de fragilité, de placer le visiteur dans une situation inconfortable.

PPi | Le fil rouge de votre démarche est un rapport à l'espace qui vous conduit à penser le plus souvent vos expositions en termes de scénographie, y faisant intervenir le cas échéant des éléments non seulement plastiques mais lumineux, sonores, voire vivants. Entre mythologie, allégorie et symbolisme, il semblerait que vous visiez une forme de syncrétisme esthétique proche de l'idée de l'œuvre d'art total. Qu'en est-il exactement ?

APo | Lorsque nous étions à Rome, c'était l'époque de l'arte povera, un art parfois très proche du théâtre, qui échappait aux catégories traditionnelles. Nous étions par ailleurs très sensibles au mouvement Fluxus. Cela nous interpellait beaucoup plus que les théories et contre-théories de l'avant-garde picturale de l'époque ! De plus, nous ne voulions surtout pas nous spécialiser dans un type figé d'expression. Nous voulions être libres de recourir à toutes les pratiques, de les mélanger, de les utiliser comme des outils ou des éléments d'un langage qui pouvait s'enrichir et se modifier. Ce qui nous intéressait était de placer le spectateur au cœur d'une situation émotionnelle dans laquelle il puisse se projeter. Nous avons parfois intitulé nos constructions/installations « décors pour théâtre sans acteurs ». Les lieux, les espaces nous guident et nous inspirent, nous provoquent et nous donnent envie de donner le maximum, de créer – comme vous le dites – une œuvre d'art total.

PPo | Ce qui conduit tout naturellement à cette idée de mise en scène, c'est que nos travaux sont souvent liés entre eux de façon illogique et incompréhensible. Chacun a beaucoup à voir avec une certaine symétrie qui reste permanente dans des travaux déconstruits et de ruines : le son est parfois utile ; la lumière est toujours importante. Pénombre, noir complet ou bien lumière extrêmement blanche. Nous travaillons actuellement à inclure des odeurs, toujours liées à des souvenirs, à des lieux, comme à Nantes, au Lieu Unique, celles de la biscuiterie. Sons et odeurs sont encore plus forts que la photographie d'un lieu. Ce sont des éléments très fragiles dans nos mémoires. ■