
3a. Fragilité et esthétique de la ruine

Conférence de Anne et Patrick POIRIER¹

du 29/04/2010 dans l'amphithéâtre au

7, rue Violette. Avignon.

Projet collaboratif de l'[École Supérieure d'Art d'Avignon](#) (ESAA) en partenariat avec [a.p.r.è.s éditions](#).

Présentation et modération : Gilles Coudert

GILLES COUDERT : Pour cette troisième étape du cycle de conférences qui fait partie de l'atelier de recherche [Mémoire à l'œuvre](#), après Fabrice Hyber et Tadashi Kawamata, nous recevons cette fois Anne et Patrick Poirier. Ils vont nous parler de la fragilité et de l'esthétique de la ruine à travers leur travail. Dans un premier temps nous allons regarder un petit film qui n'est pas tout à fait fini mais qui donne un aperçu assez juste de la position d'Anne et Patrick Poirier à travers l'installation spécifique faite l'année dernière à la chapelle Saint-Charles qui jouxte les Beaux Arts. À la suite de ce film, je donnerai la parole à Anne et Patrick Poirier qui à l'aide de photos diverses et de catalogues, nous montrerons en quoi leur travail a évolué depuis 44 ans. Pour ce film, un étudiant de l'école qui s'appelle Tristan Alexandre m'a assisté.

Pour visionner ce film cliquer [ICI](#)

GILLES COUDERT : Dans ce film, nous avons pu avoir un témoignage direct sur une installation, maintenant je vais donner la parole à Anne et Patrick Poirier dans le cadre de l'atelier de recherche sur la transmission, la restauration, conservation des œuvres d'art contemporaines par la médiation de documents. Nous allons pouvoir entendre quelle est leur approche des deux notions de fragilité et d'esthétique de la ruine qui sont intrinsèques de leur travail.

PATRICK POIRIER : Notre travail est un vrai chaos d'un bout à l'autre, mais on peut essayer déjà de vous parler de la raison pour laquelle nous sommes amenés à travailler ensemble sur une idée globale de fragilité.

ANNE POIRIER : Il nous semble important de partir du début et de montrer le travail à l'envers pour clarifier un peu les choses. Si on vous raconte quelques éléments de biographie, ce n'est pas pour parler de nous, mais parce que l'on pense

¹[Anne et Patrick Poirier](#) nés respectivement en 1961 et 1962, est un couple d'artistes français. Leur travail se caractérise par la réalisation de maquettes. Ils sont nommés officier dans l'[Ordre des Arts et des Lettres](#) en 2011.

que les gens comme vous qui se destinent à la restauration, à la compréhension de l'œuvre des artistes, doivent également pouvoir retracer une œuvre qu'ils vont avoir à traiter dans une biographie globale de l'auteur et dans une période de l'art, du temps où a été réalisée l'œuvre. Pourquoi en sommes nous arrivés à travailler ensemble avec Patrick ? Et à travailler sur cette notion de fragilité d'une part et ce désir d'autre part de lutter contre la fragilité, la menace portée à la culture, à la mémoire, à la civilisation. Je crois qu'une des explications premières est que nous sommes des enfants de la guerre. Nous sommes nés, Patrick et moi, au début de la seconde guerre mondiale et nous avons ressenti l'un et l'autre, d'une manière assez différente, la violence. Patrick est né à Nantes en 1942, son père a été tué pendant les bombardements de Nantes en 1943. Sa famille a particulièrement été marquée par la violence de la guerre. Moi je suis née à Marseille en 1941. Marseille a été bombardée en 1944. J'ai joué dans des ruines pendant toute ma petite enfance ; dans une villa partiellement détruite où il y avait des bunkers allemands tout le long de la côte. Donc on a eu une enfance assez marquée, mais à l'adolescence, on avait pratiquement oublié tout ça. Puis, il s'est trouvé que notre travail d'étudiants nous a conduits à partir à Rome où nous avons eu la bourse de la Villa Médicis. Nous avons aussi fait des voyages chacun de notre côté d'abord, puis ensemble ensuite. Patrick est allé au Moyen-Orient et en Orient, et moi vers les États-Unis. Le voyage a été extrêmement important dans notre travail.

PATRICK POIRIER : Les voyages ont été très importants pour nous. C'était une leçon de civilisation de comprendre ce qui se passait autour de nous. A l'époque, il fallait prendre sa voiture parce que les avions étaient très chers pour les étudiants. Personnellement, je suis allé plusieurs fois au Népal et en Inde en traversant tout en 2 CV Citroën. J'ai tout de même compris qu'il y avait des civilisations différentes



mais on les voyait un peu mal à l'aise. Une année, au Népal, j'ai été hébergé pendant une semaine dans un camp de réfugiés tibétains. C'était la grande époque du début du Maoïsme. En France, on commençait à ne parler que de Mao et moi, j'étais réfugié pendant une semaine avec des gens qui m'expliquaient que c'était catastrophique de l'autre côté de la frontière. J'ai commencé à me poser des questions en voyant ces gens qui étaient

réfugiés et qui vivaient dans des tentes complètement bricolées, des enfants qui allaient dans une école qui était à moitié dehors. Déjà la fragilité d'une culture

planait. Anne de son côté allait aux États-Unis, dans un pays complètement moderne, à l'époque, pour nous, qui était comme un modèle. Quand on s'est rencontrés, le clash des deux choses a fait qu'on a décidé de travailler ensemble. On s'est mis à travailler ensemble aussi parce qu'on était des grands amateurs de rock et qu'on se demandait pourquoi les artistes plasticiens devaient travailler seuls. On avait aussi pas mal d'amis architectes qui travaillaient à plusieurs. Donc on a commencé tous les deux, ensemble, après ces voyages différents, à mettre en commun les souvenirs de voyage. On habitait Rome et on était confrontés à une civilisation en strates. Au début, on n'a pas trop fait attention à ça, puis en allant sur les sites archéologiques, tout à coup on s'est retrouvés confrontés aux ruines. C'est là que tout est revenu, toute notre enfance est remontée même si, à Rome, les ruines étaient très paisibles. On a décidé de commencer à travailler sur cette idée de mémoire, de fragilité du paysage, des cultures, ce qui était très mal vu à notre époque.

ANNE POIRIER : Si on se place dans le contexte de l'avant-garde de notre époque, il s'agissait d'avant-gardes très formalistes comme "support-surface" et très théoriciennes. C'étaient des gens qui travaillaient l'art pour l'art, alors que nous, ce qui nous intéressait, c'était le monde qui nous entourait, notre rapport au monde. On a commencé à s'intéresser beaucoup aux sciences humaines, à la psychanalyse, à l'archéologie, à l'architecture... à des disciplines qui n'étaient pas exclusivement l'art plastique dans lequel on était sensés se cantonner. Donc nos centres d'intérêt se sont beaucoup élargis. C'est à ce moment là que nous sommes repartis en voyage avec Patrick en Extrême-Orient, au Japon plus exactement, dont la modernité nous fascinait. Sur le chemin du retour on s'est arrêté à Angkor, au Cambodge. On était en pleine guerre du Vietnam, c'était en 1969/70. On a passé à peu près un mois à Angkor où il y avait des ruines absolument prodigieuses. On a commencé à faire un petit travail de reportage, d'archéologie sur les ruines : relever des bas-reliefs, des inscriptions... Quand on a quitté Angkor et que l'on est arrivé aux Indes, le premier journal qu'on a ouvert annonçait que le Cambodge était rentré dans la guerre du Vietnam. Cela nous a provoqué une prise de conscience : on s'est dit que rien n'était à l'abri, que toutes les civilisations étaient menacées. Cela a confirmé le sentiment qu'on avait déjà eu à Rome d'une manière moins forte. On a décidé alors d'axer notre travail sur l'archéologie, la ruine, la destruction liée à la violence de l'histoire en prenant comme métaphore la ville en ruines, c'est-à-dire ce qu'on avait vu autour de nous dans les sites archéologiques. C'est précisément ce qui a provoqué peut-être une incompréhension de notre travail ; les gens ont cru que notre intérêt pour les ruines était une sorte de vision romantique et poétique comme il avait pu y en

avoir pendant la période romantique, mais pas du tout, pour nous c'était vraiment une métaphore de la guerre, de la mémoire, de la fragilité des cultures, de la fragilité de la nature. C'était aussi une prise de position écologique alors que les problématiques écologiques commençaient à peine à surgir.

PATRICK POIRIER : On a commencé à faire des choses qui étaient assez fragiles, en utilisant des matériaux fragiles. On a commencé à faire des relevés sur les sites archéologiques en voleur, avec un papier japon que l'on trempait avec de l'eau et un pinceau. On faisait des empreintes des ruines, des fragments des visages, des yeux... de tout ce qui nous impressionnait. Ça séchait avec le soleil et quelques heures plus tard on décollait ce papier comme une peau. On a fait comme ça des collections de documents qu'on ramenait chez nous. Finalement, on avait plus besoin d'atelier, on passait notre temps à l'extérieur dans les rues ou sur les sites archéologiques.

ANNE POIRIER : Ces statues sont en papier. De loin, elles ont l'air en plâtre ou en



matériau résistant, mais ce ne sont en fait que des feuilles de papier trempées dans l'eau, séchées au soleil et ensuite enlevées des sculptures comme des peaux.

PATRICK POIRIER : Dans ce travail là, précis, on prenait des photos de chaque élément qu'on transférait sur des médaillons de porcelaine qu'on trouvait dans les cimetières. Donc on avait trouvé un fabriquant.



ANNE POIRIER : Ça c'est un moulage. On s'était attribué une maison dans *Ostia Antica*. On avait moulé la maison entière. Tous les murs de la maison et ensuite on les a enlevés. Ça faisait des

grandes peaux d'architecture.



PATRICK POIRIER : Ces fragments de murs qu'Anne vous montre, ont aujourd'hui tous disparu parce qu'ils étaient entreposés dans un endroit humide. On a encore beaucoup de ces travaux et c'est difficile à restaurer. Parce qu'évidemment, qu'est-ce qui se passe avec le papier quand il est un peu enfoncé ? Il faudrait

une forme pour le refaire, or la forme n'existe pas. Ce sont des pièces uniques. On a eu pas mal d'accidents dans nos travaux comme ça, mais on est assez content finalement que ça arrive maintenant. On est juste un peu tristes parce que pas mal de choses ont disparu qu'on ne refera jamais. Pour d'autres travaux, l'idée c'était d'enfermer ces stèles en papier dans des boîtes que l'on couvrait avec un verre. Pas du tout en plexi, parce que si jamais il y avait eu un accident - un coup par exemple - ça aurait cassé la sculpture elle-même et donc elle aurait disparu. Finalement cela n'est jamais arrivé.

ANNE POIRIER : L'une des autres pratiques légères auxquelles on se livrait sur les sites archéologiques, c'était l'herborisation. Il s'agissait de la tenue de carnets qu'on



appelait nos *Carnets de fouilles*. Cela consistait à prendre de la végétation et en faire des livres. On les collait, on écrivait des choses par dessus, on faisait des dessins. Par exemple, si on prenait une feuille, on faisait le dessin à côté de la feuille

en sachant que le temps allait altérer le vrai végétal et qu'ensuite seul le dessin resterait comme témoin. On se livrait à une espèce de petit travail de lutte contre le temps, à la manière des archéologues qui font des inventaires, qui font des listes, qui relèvent des traces, qui relèvent des plans, qui prennent des photos, puis on ramenait tout ce matériel dans nos ateliers. Après venait la deuxième phase du travail. Elle consistait à reproduire les sites en ruines, à reconstituer avec notre mémoire des paysages de ruines inspirés par ceux que l'on avait vus. Le premier site



qu'on a construit comme ça, était une immense maquette qui faisait de 12m sur 6m, inspirée du site d'*Ostia Antica*². Le premier site sur lequel on avait travaillé. Là, la maquette était d'une grande fragilité parce qu'elle était constituée de

millions de minuscules petites briques qu'on avait fabriquées à la main. Ça nous a pris plus d'un an pour fabriquer cette maquette à deux. On ne voulait pas tricher. On ne voulait pas dessiner les briques. Il fallait faire le même travail que les maçons qui avaient fabriqué des murs, qui avaient mis des colonnes pour souvenir des voûtes. C'était un travail de réduction du temps et de l'espace en miniature, mais des miniatures très grandes (12m sur 6m, c'est tout de même énorme!). On ne disposait pas toujours de salles pour exposer des travaux comme ceux-là. D'ailleurs

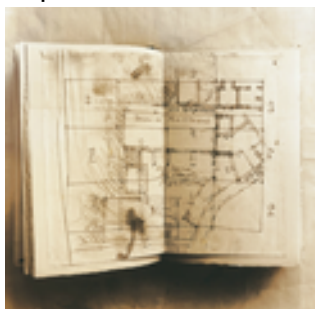
²[Ostia Antica](#) était le port de la Rome antique, situé à l'embouchure du Tibre, à 35 km au sud-ouest de Rome. Du fait de l'ensablement géologique naturel, le site se trouve désormais à l'intérieur des terres.

quand on l'a fabriqué, notre atelier était tout petit et on a été obligé de le faire en morceaux. On empilait les morceaux les uns sur les autres et on a pu voir le travail terminé seulement la première fois où on l'a exposé. On s'est aperçu alors que ça avait une cohérence, mais c'était un coup de chance parce que ça aurait pu aussi être complètement incohérent.

PATRICK POIRIER : Quand on a déambulé dans cet endroit, on a décidé de relever le plan par nous mêmes sans mètre, seulement avec nos pas. C'est une ville assez grande, elle doit faire au moins 5 à 6 hectares. On est reparti de cet endroit avec des fragments de murs en papier qui étaient grands. Ils faisaient quelque fois 7m de long sur 4m de haut. Puis des fragments de visages, d'yeux de statues. Feuille par feuille, on relevait ce plan dans un carnet. On a donc passé un grand moment à coller ces feuilles entre elles. Au moment où tout était



collé, on a pensé que ce serait intéressant de se remémorer les journées qu'on avait passées. Donc on a commencé par hasard. On avait toujours fait des terres cuites comme base de cette ville qui était en brique. On a commencé à explorer un morceau de terre, à copier des petites briques et puis, petit à petit, on s'est pris au jeu pendant un an. Un an d'une grande promenade. Ce travail a beaucoup circulé. En Allemagne on l'avait montré dans un musée archéologique au moment d'une exposition qui s'appelait *Projet* en 1974. C'était une exposition d'art contemporain et on avait demandé à l'anthropologue Yves Coppens³, de nous prêter des pièces authentiques, de nous faire le plan exact de ce qu'il voulait pour l'exposition. Personne n'a rien compris à l'époque parce que les gens arrivaient dans



cet espace où il y avait un monticule d'éléphantidés de 20 millions d'années, le crâne de Lucy qui venait d'être découvert et puis des graphiques assez techniques de fouilles anthropologiques. Notre maquette d'Ostia était montrée en plein milieu de l'entrée du musée d'archéologie et là les gens ne comprenaient pas du tout si c'était vrai ou faux. Il y avait une espèce d'ambiguïté qu'on aime beaucoup et sur laquelle on joue beaucoup. Au début de notre démarche de travail, on avait décidé de faire quelque chose qui s'appellerait *archéologie différente*. Comme à l'époque sur les passeports on pouvait

³Yves Coppens, paléontologiste et paléoanthropologue français, professeur honoraire au Collège de France. Son nom est attaché à la découverte en 1974 du fossile surnommé *Lucy*, étant avec Donald Johanson et Maurice Taïeb, l'un des trois co-directeurs de l'équipe qui l'a mis au jour.

écrire le nom d'une profession, Anne était architecte et moi j'étais archéologue, ce qui nous a permis d'entrer dans de nombreux sites archéologiques tranquillement... sans personne autour.

ANNE POIRIER : Il y avait les deux aspects dans notre travail : le côté fouille, recherche sur les sites et ensuite à partir des sites, l'aspect construction, architecture qui vient s'inspirer du séjour sur le site. Pendant des années, on est allé de site en site. Chaque fois l'esprit du lieu nous donnait l'inspiration pour des travaux différents et nous permettait de rentrer dans des univers différents. Un autre site sur lequel on a longtemps travaillé est le site de la *Domus Aurea*⁴ : un endroit complètement différent d'*Ostia Antica*.

Ostia Antica est une ville très solaire, c'est une ville entière. Les fouilles sont en plein air, toutes roses, construites en briques, envahies par la végétation, c'est un endroit



qui n'est pas du tout angoissant. Par contre, quand nous sommes arrivés à la *Domus Aurea*, cela a été tout à fait l'inverse : un endroit souterrain, sombre, froid, humide, qui était à l'époque interdit au public parce que c'était dangereux et qu'il y avait des pierres qui tombaient. On s'était fait

donner l'autorisation parce que, soit disant, on faisait une recherche scientifique. On y a passé des journées entières. On a relevé les plans et on s'est aperçu que cette *Domus Aurea* était l'ancien palais de Néron l'incendiaire. Autrefois c'était un endroit



magnifique, qui devait son nom aux fresques d'or qui le décoraient.

PATRICK POIRIER : Ça s'est effondré il y a trois semaines. La *Domus Aurea* était le plan d'une espèce d'énorme labyrinthe. C'était un palais gigantesque où les salles se suivaient dans l'obscurité. On s'est servi de ce lieu pour faire toute une série de constructions utopiques dans l'obscurité, des maquettes de civilisations

détruites. Toutes ces maquettes, il y en avait six à la fin, ont été présentées ensemble

⁴La [Domus aurea](#) ou *Maison dorée* est un gigantesque palais impérial de la Rome antique qui couvrait une partie importante de Rome intra muros. Il comportait plusieurs bâtiments distincts, de vastes jardins, un lac artificiel, mais aussi une salle de banquet dont le plafond, en forme de voûte céleste, tournait sur lui-même. Après la mort de [Néron](#), l'espace fut rendu aux Romains et le Colisée fut édifié par Vespasien sur l'emplacement du lac. Enseveli pendant des siècles, la *Domus aurea* fut en partie redécouverte à la Renaissance.

à Beaubourg en 1977. Là aussi, nous voulions un matériau qui soit à la fois très fragile et qui rende compte en lui-même de l'idée de feu, de consommation. Le matériau qui nous a semblé idéal pour ça a été le bois, le bois brûlé, le charbon de bois. Construire des villes en charbon de bois, ce n'est pas très évident. On a passé quatre ans à construire toutes ces maquettes en travaillant des fusains, des charbons de bois, en refaisant soit des planches, soit des piliers, soit des colonnes, soit des blocs. On a construit comme ça six maquettes dont l'une s'appelait *Ausée*. C'était une ville utopique construite sur l'eau. Elle reproduisait symboliquement un cerveau



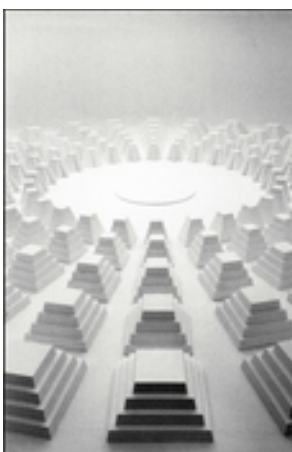
humain, c'est-à-dire les fonctions mentales de notre cerveau organisées selon une certaine logique sur une certaine surface. L'autre pièce s'appelait *La grande bibliothèque*. C'était la maquette d'une bibliothèque idéale qui aurait contenu toute la mémoire du monde dans des salles organisées selon un certain plan mais, hélas, cette bibliothèque

brûle. Qu'est-ce qui se passe alors avec la mémoire ? Qu'est-ce qu'il en reste ? La troisième maquette s'appelait *La voie des ruines*. C'était une maquette de 15m de long, comme une espèce de chemin très étroit le long duquel s'organisait un certain nombre de paysages en ruines. La quatrième maquette s'appelait *Construction 4*. C'était celle qu'on avait montrée à [Documenta](#) Kassel et qui était comme une espèce de réunion d'architectures archéologiques provenant de civilisations et de cultures différentes, construites dans un immense bassin d'eau. Les gens arrivaient, ils ouvraient la porte et ils se trouvaient devant un grand bassin d'eau noire. Tout était sombre. Il y avait juste un petit passage sur le côté où ils pouvaient se glisser. Au centre du bassin, comme s'ils s'enfonçaient et se perdaient dans l'eau, il y avait ces vestiges archéologiques provenant de cultures différentes. C'était un autre aspect de notre travail archéologique qui montrait comment la mémoire était menacée de disparition et d'oubli soit par le feu, soit par l'eau et le temps. En même temps que ces expéditions dans des endroits, dans des lieux, on récoltait aussi beaucoup de végétaux et on faisait pas mal d'herbiers qu'on faisait sécher et qu'on collait sur des cotons avec des bandelettes très fines de papier Japon. Là certainement aussi, pour des restaurateurs il y aura beaucoup de travail, parce que la colle utilisée était vraiment... souvent pour stabiliser les végétaux, on les trempait dans la cire. Le problème avec ces feuilles de cire, c'est qu'on ne peut pas les coller, les fixer, pour les encadrer, ça tombe, ça glisse. Là de nouveau, ça pose un autre problème. On a fait beaucoup d'herbiers dans ces années là. On appelait ça *les journaux d'archéologues*. Il y avait toutes les notes qu'on écrivait sur place pendant les voyages. Pour le travail

sur la *Domus Aurea*, on a fait fabriquer spécifiquement des fusains par une petite fabrique dans une ferme. Chaque bâton de bois qui était ramassé à l'automne par des voisins était mis dans un tube en fer ouvert pour que le bout de bois ne se déforme pas avec la chaleur. Tout allait au four pendant 24 heures. On a réussi à faire fabriquer des éléments assez gros, ce qu'ils n'avaient jamais fait jusque là. On était comme des charbonniers du matin au soir, si bien qu'un beau jour on a décidé de passer au blanc et on a commencé une série à Villa Adriana ! On habitait en même temps à Berlin. C'était bien avant la chute du mur, Berlin était une ville très grande.



Au bout de deux ou trois mois, l'enfermement dans cette ville était devenu si pesant qu'un beau jour on est parti à Rome et on est allé à Villa Adriana⁵ qui était une ville, au contraire, complètement ouverte, solaire. Donc notre travail a balancé entre ces séjours dans des ruines et Berlin. Il y avait encore beaucoup de ruines à Berlin, beaucoup d'endroits de Berlin Ouest qui appartenait à l'Est : tout ce qui était voie ferrée, gares. Il y avait des tas de terrains vagues et de ruines qui étaient encore dans l'état de la guerre. Il y avait des traces de balles et donc on a commencé à faire des empreintes de murs criblés de balles, de briques. Après on est parti faire ce petit voyage à *Villa Adriana* qui était au contraire complètement solaire. Les deux étaient mélangés. Là, on a construit des choses beaucoup plus géométriques et très blanches, en plâtre. Durant ce passage à Rome, on a beaucoup séjourné au Panthéon parce qu'il était construit comme *Villa Adriana*, par Hadrien.



ANNE POIRIER : Souvent, dans notre travail, on passe de périodes très sombres, du noir, de l'obscurité, de ruines chaotiques à des espaces lumineux, géométriques, des tentations de l'utopie avec toujours dans cette optique d'échapper au temps, à la fatalité de la fragilité. On a commencé à se fasciner pour la personne d'Hadrien. C'était l'époque où sortait le livre de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*. C'était avant tout un architecte. On a commencé à inventer des idées d'architecture non réalisables

⁵ [Villa Adriana](#) (en italien) ou Villa Hadriana (en latin) désigne une ville bâtie par l'empereur [Hadrien](#) au II^e siècle. Situé sur le territoire de [Tivoli](#) (l'ancienne Tibur), à une trentaine de kilomètres de Rome, elle figure parmi les ensembles monumentaux les plus riches de l'Antiquité. Elle s'étendait sur une surface de 120 hectares, dont environ 40 sont visibles de nos jours.

mais plutôt mentales. Par exemple il y avait une pièce que l'on a appelé *Utopie circulaire* qui était inspirée de la voûte du Panthéon. Elle est en creux, formée de huit cercles concentriques les uns autour des autres dont chacun est composé de vingt huit pyramides en creux, comme un calendrier lunaire, puisque ce sont les vingt huit jours du mois lunaire et les formes de circulations des planètes. C'est comme un diagramme de l'utopie. On a eu l'idée de prendre ce plan de la coupole du [Panthéon](#) mais au lieu de la faire en creux, de la mettre à plat au sol, on l'a transformé en ville, en construction utopique où les caissons de la coupole devenaient des pyramides. En même temps, on a écrit un petit livre qui décrivait le fonctionnement de cette utopie. Le livre était composé de pages qui se suivaient et sur chaque page il y avait vingt huit propositions pour une utopie, c'étaient des titres. C'était composé en carré puis ces carrés s'agrandissaient, ce qui faisait que les premiers carrés étaient très petits. Il fallait prendre une loupe pour lire. Petit à petit, on arrivait à la dernière page. Si on mettait ces feuilles les unes à côté des autres, on obtenait le plan de l'édifice, la disposition et la progression des pyramides. A partir du livre, on pouvait reconstruire la maquette. On était dans un univers un peu néo platonicien avec l'importance des nombres, des formes. Un univers de l'esprit plus éclairé, plus rationalisé, plus abstrait. Après, il a fallu qu'on se penche sur l'idée d'utiliser des matériaux durables. Jusque là, on faisait uniquement des travaux d'intérieur donc en matériaux très fragiles. Un jour, un collectionneur italien qui a une très grande propriété près de Florence avec un immense parc, a commencé à demander à des artistes de réaliser des œuvres dans son parc. Il ne voulait pas faire un parc de sculptures avec des champignons posés les uns à côté des autres comme c'est souvent le cas, dans une atmosphère assez artificielle. Puisqu'il avait beaucoup de place et qu'il commençait sa collection, il a demandé à Richard Serra⁶, à Denis Oppenheim⁷, Anish Kapoor⁸, à Georges Trakas⁹, une dizaine d'artistes. Il nous a fait venir et il nous a dit : « *Choisissez l'endroit qui vous convient dans ma propriété et faites ce que vous voulez, je paierai toute la fabrication.* » Pour des jeunes artistes, c'était inespéré d'avoir un endroit aussi bon dans la nature. C'était une époque où, par le

⁶[Richard Serra](#) né en 1939 est un artiste d'art contemporain américain. Rattaché au minimalisme, il est connu pour ses gigantesques sculptures en métal. Il a également réalisé des films. Il vit et travaille à New York et en Nouvelle-Écosse.

⁷[Dennis Oppenheim](#) (1938 -2011) est un artiste contemporain américain qui s'est intéressé à la fonction de l'art et au rôle de l'artiste. Plus connu comme artiste de Land Art, il est aussi un artiste conceptuel et il a une pratique de l'art corporel. À partir de 1972, il n'apparaît plus dans ses œuvres mais fait des mises en scène d'objets créant un état d'angoisse physique et mentale chez le spectateur.

⁸[Anish Kapoor](#) né en 1954, est un plasticien contemporain (principalement sculpteur) britannique d'origine indienne. Depuis le début des années 1980, Kapoor est l'un des nombreux sculpteurs britanniques adoptant un nouveau style qui a gagné une reconnaissance internationale.

⁹[George Trakas](#), est un sculpteur américano-canadien né en 1944. Ses œuvres s'inscrivent dans le courant de l'art environnemental. Ses structures quasi architecturales sont inextricablement intégrées aux espaces d'exposition ou aux décors naturels qu'il utilise comme sites.

biais de l'archéologie, on avait commencé à s'intéresser à la mythologie, à la psychanalyse et aux fragments. Donc on a choisi un lieu dans la propriété qui était au fond d'un vallon, assez sombre, il y avait une cascade avec de l'eau qui tombait très fort et qui se terminait par une espèce de bassin d'eau sur lequel passait un pont en pierre. C'était une ambiance déjà assez mythologique en elle-même. On était en train à ce moment-là de faire des œuvres à partir de fragments de statues brisées. D'après les moulages en papier qu'on avait ramassés sur les sites archéologiques, on avait eu l'idée d'agrandir ces fragments et de faire comme si



c'était des fragments de statues gigantesques tombées, fracassées au sol, violemment tombées du ciel. On s'était inspiré de la mythologie, de la lutte entre les dieux et les géants. Les géants qui étaient les enfants de la terre se seraient révoltés contre les dieux, représentant les

forces symboliques de l'inconscient, de l'irrationnel. Cette lutte représentait celle qui se passe à l'intérieur de nous-mêmes, entre les différentes forces de notre



mental. On a bâti la métaphore de ce combat à une échelle surhumaine. On a fait fabriquer à Carrare, par des sculpteurs qui travaillaient le marbre, de grands fragments d'une sculpture qu'on a installée au fond de ce vallon comme si

elle était tombée du ciel au fond de l'eau de cette cascade. Ça a été la première pièce qu'on ait faite en extérieur « *La mort d'Ephialtès* » du nom de ce combat entre Zeus et les Géants¹⁰.

PATRICK POIRIER : Notre passage à [Angkor](#) a été très important. Lorsque nous y sommes allés, au moment de notre voyage autour du Japon, il n'y avait personne, les sculptures étaient dévorées par la nature. Il fallait découvrir les fragments. Ça c'est très important par rapport aux choses qu'on va faire à l'extérieur. Il s'agit de choses qui se mélangent à la nature et qui ne se voient pas au premier coup mais qu'on découvre. En Italie, dans le lieu qu'on avait choisi, il fallait descendre un petit chemin au milieu des bois, pour arriver sur un pont. D'abord on ne voyait rien. Puis quand on se penchait par-dessus le parapet, on découvrait cette pièce ainsi que des éléments disséminés dans la cascade, dans le décor. C'est la première fois qu'on faisait vraiment quelque chose qui soit liée à l'idée de découverte et de fragilité,

¹⁰Dans la mythologie grecque, on désigne sous le nom de [gigantomachie](#) la guerre que menèrent les dieux de l'Olympe contre les Géants, et notamment contre Ephialtès, fils de Gaïa.

puisque ce sont des fragments disséminés, explosés. Cette pièce est en marbre et il y a des éléments en bronze. Cela nécessite forcément un entretien. Là on a demandé au proprio de ne pas y toucher, que ça prenne la patine du temps, parce que, pour nous, c'est très important que nos œuvres soient accompagnées par le temps, qu'il y ait des mousses, des lichens contrairement à d'autres artistes qui veulent que leur œuvre reste comme ils l'avaient pensée au départ. On utilise de matériaux qu'on a côtoyés pendant des années dans les sites archéologiques. On sait que ce sont des matériaux qui plus ils vieillissent, plus ils se brisent. Plus ils prennent des mousses, plus beaux ils sont, plus l'intérêt de la sculpture en elle-même y gagne. Le matériau en marbre en lui-même ne nous intéresse pas. Surtout qu'on fait faire le travail par d'autres ! On arrive à la fin. On fait juste les finitions qui nous intéressent pour que le temps se prenne avec le travail.

GILLES COUDERT : Vous avez bien montré comment vous incluez dans votre projet l'usure du matériau mais aussi du temps à tous les niveaux. A ce sujet, vous m'avez raconté une anecdote par rapport à la permanence de vos œuvres, une anecdote liée aux assurances. Vous m'aviez dit qu'assurer de telles œuvres qui dès le départ sont des ruines, pose un problème.

PATRICK POIRIER : Tous ces paysages, ces grandes maquettes qu'on a faites dans des matériaux très fragiles... Quand on expédiait des choses ça, quelquefois elles nous revenaient cassées. Grâce à ça, on a pu vivre un peu étant jeunes, n'ayant pas beaucoup d'argent ! Mais c'est vite devenu un piège, parce que quelquefois l'assureur voulait détruire la pièce. Il fallait faire une gymnastique pour garder cette pièce là ! Ça faisait partie de notre vie, cette idée de fragilité, d'accident qui pouvait arriver, et ça les assureurs avaient du mal à l'accepter.

ANNE POIRIER : L'Histoire peut détruire énormément d'œuvres, beaucoup de choses disparaissent. C'est pourquoi un des meilleurs facteurs de conservation des œuvres est de les aimer. Les œuvres qui attirent la protection des gens, méritent d'être sauvées. On prend soin des œuvres si on aime les voir. Le collectionneur en général aime les œuvres. Il n'y a pas que l'aspect financier qui compte pour conserver une œuvre. Pour la conserver il faut l'aimer, il faut rentrer dedans.

GILLES COUDERT : En ce moment il y a des œuvres de vous qui sont en cours de restauration dans des musées ou des FRAC ? On vous associe à ce processus ou pas du tout ?

PATRICK POIRIER : Il y en a eu, voici quelques années, parmi les choses qu'on avait montrées dans le jardin de la Salpêtrière en 1983 et qui étaient au [Musée d'Epinal](#). Il y a eu une grosse tempête, un arbre est tombé dessus. C'était une très grande sculpture. Elle est tombée. Là on a été obligé de faire restaurer. Cela a été très long pour des histoires d'assurances. Elle été envoyée chez un fondeur qui l'a reprise complètement et nous avons assisté au développement du travail, toute la patine finale etc. C'est une des choses qui avaient été abimées. Il n'y en a pas eu vraiment d'autres.

ANNE POIRIER : Récemment un collectionneur italien a acheté plusieurs moulages en papier datant du tout début de notre travail. Il avait enlevé les cadres parce qu'il trouvait que c'était plus beau sans. Évidemment c'est plus beau s'il y pas de vitre c'est sûr, mais le papier est fragile et il ne faut pas qu'il soit en contact avec l'humidité. Il avait mis ça dans une maison de campagne, l'air était plutôt humide et petit à petit, ça c'était déformé. Là c'était ennuyeux, parce qu'il y a que nous qui savons comment faire. Il faut avoir l'original de la sculpture ou il faut se souvenir de la forme de la sculpture pour essayer d'y remédier. A l'heure actuelle, on a des documents photographiques tellement perfectionnés sur toutes les œuvres que les restaurateurs sont – pas moi, non, mais les musées, les collectionneurs - bien documentés pour leurs travaux. La chose la plus difficile je pense pour un restaurateur c'est de ne pas effacer l'âme d'un travail. Les travaux ont un esprit, une âme, pas dans le sens religieux mais dans le sens où ils ne sont pas froids. Ils ont une aura. Quelquefois les œuvres restaurées sont « trop ». On restaure trop ou pas assez. C'est très difficile de garder la juste mesure dans la restauration d'une œuvre. Tout comme dans la maintenance d'un site archéologique d'ailleurs. Par exemple, on a eu la chance de travailler en Turquie. On a passé un été sur un site archéologique qui s'appelait Aphrodisias¹¹ sur lequel le conservateur nous avait autorisé à venir et à séjourner et ce conservateur était un génie. Il avait réussi à conserver l'âme du site en maintenant l'équilibre exact entre la nature qui menace toujours les sites archéologiques. Elle les menace mais, en même temps, elle leur sert d'écrin, elle sert à adoucir la dureté minérale, à l'intégrer et à conserver sa substance du passage du temps. La nature fait que les choses restent vivantes. Nous de notre côté, il faut l'empêcher de dévorer les choses. Ce conservateur, lui, avait réussi ce parfait et fragile équilibre entre destruction et conservation. Là je pense par exemple à la

¹¹ [Aphrodisias](#), petite cité antique de Carie (Asie Mineure) dont le site archéologique est situé près du village de Geyre, (Turquie) à environ 230 km d'Izmir.

conservation des fresques. S'il quelqu'un parmi vous s'attaque à la restauration de fresques, c'est très important de savoir préserver les lacunes. Faut-il combler les lacunes ou faut-il les laisser ? Toutes sortes de questions doivent se poser ainsi au moment de la restauration pour ne pas tuer l'œuvre en voulant la ressusciter. Ce sont des questions que doit se poser chacun d'entre vous, quand il se trouve devant une restauration particulière.

PATRICK POIRIER : Au début de nos travaux, justement quand on était resté pendant des mois entier à *Ostia Antica*, on s'était lié d'amitié avec un restaurateur de fresques. C'était très intéressant parce que c'était à l'époque où l'on découvrait un peu la résine, le polyester, etc. Donc chaque restaurateur avait son espèce de technique miracle. Tout ce qui a été restauré à cette époque-là a été remonté sur des supports polyester, si bien que rien ne respirait plus et que tout allait très mal. Ce qui nous intéressait c'était de voir justement le côté fragile des choses, de voir comment un restaurateur compétent devait faire attention à tous les détails. Finalement, nous, ce que nous faisons avec notre pauvre papier Japon, les archéologues s'y intéressaient beaucoup. A Aphrodisias, justement, le conservateur nous a demandé de faire des empreintes pour lui, parce qu'ils avaient jamais pensé à faire des relevés de cette façon-là.

ANNE POIRIER : Il y a aussi une chose assez drôle qui s'est passé avec la [Villa Médicis](#). Quand on y est arrivé la première fois, elle était remplie de statues qu'on



appelle des *Hermès*. Il y en avait plein le jardin. Ces statues, on en a fait des moulages au début. On en a moulé quinze. Quelques années après, la Villa a été ouverte au public de façon intensive et la moitié des statues ont été volées. Les têtes ont été coupées. Ils n'ont pas enlevé les stèles mais ils ont cassé les têtes qui restaient, ils les ont reproduites en plâtre, ils les ont recollées sur les

autres, ce qui fait que le résultat est nul. On est assez contents parce que c'est nous qui avons les originaux, mais ils sont en papier, on ne peut pas leur donner. Il y a donc un témoignage finalement, si vous voulez. Ce n'était pas complètement inutile. Notre travail qui semblait si fragile, finalement c'est lui qui a perduré. Ça nous fait sourire.

QUESTION : Pourquoi après cet accident finalement, vous étiez-vous décidés à refaire votre sculpture ? Parce que finalement dans votre démarche vous êtes tout à fait d'accord pour conserver les vides et pour laisser vivre et envahir par la nature le travail que vous faites ? Dans ce cas c'était aussi un témoignage d'une grosse tempête, le naturel apportait une évolution à votre sculpture en bronze. J'aime bien les accidents, j'aime bien la mémoire des accidents. Je trouvais ça intéressant de peut-être garder cet accident-là.

PATRICK POIRIER : Le problème c'est que la sculpture ne nous appartient plus et qu'elle appartient à l'État. Mais ça peut se refaire à l'identique. On a proposé pas mal de choses dans cette ordre d'idée-là, on a même proposé de la mettre au fond de l'eau.

ANNE POIRIER : C'était une œuvre qui était destinée au Palais-Royal que l'État nous avait commandé pour la fontaine du Palais-Royal. À la même époque que Buren¹² et il y avait aussi Gérard Garouste¹³. Buren a installé son œuvre. Ça a fait un scandale tel, que les deux autres commandes ont été annulées. Mais l'État avait payé l'œuvre, donc il fallait la placer quelque part. Ils nous proposaient toujours des lieux qui ne nous plaisaient pas du tout. Au bout d'un moment on leur a dit : « Écoutez ce qu'on aimerait faire, c'est la couler au fond de la Méditerranée. Dans une calanque près de Marseille dans l'eau bien claire on la verrait quand on se promènerait en bateau, ce serait très beau ». On nous l'a refusé et on nous a rétorqué que l'on ne pouvait pas « jeter l'argent de l'État à la mer ».

PATRICK POIRIER : On a fait une autre proposition qui était de l'enterrer dans une forêt près de Chambord. C'était un endroit qui nous plaisait et on s'était dit que, peut-être, dans quelques siècles, on retrouverait par hasard ce travail. On s'est heurté à un refus catégorique.

QUESTION : Vous voulez bien décrire cette pièce qui n'est pas au Palais Royal ?

ANNE POIRIER : C'est une pièce qui était, en fait, une mise en scène.

¹² [Daniel Buren](#) est un artiste français, né à Boulogne Billancourt en 1938. Il vit et travaille in-situ. Il fait partie des artistes les plus actifs et reconnus de la scène internationale, et son œuvre a été accueillie par les plus grandes institutions et par les sites les plus divers dans le monde entier. En mai et juin 2012, Buren est l'artiste invité de [Monumenta](#) au [Grand Palais](#)

¹³ [Gérard Garouste](#), né en 1946 est un peintre et sculpteur français. Il est devenu, au cours des années 1980, l'un des peintres français les plus internationalement reconnus. Depuis 1979, il vit et travaille dans l'Eure, où il a fondé La Source, une association à vocation éducative et sociale par l'expression artistique.

PATRICK POIRIER : On venait de faire un décor pour un opéra à Rome, [Giulio Cesare de Händel](#). On était dans cette veine de mises en scène perdues dans la nature où l'on faisait des installations dans une forêt, où l'on tombait sur des éléments de sculpture. On avait fait une concentration de sculptures bizarres et c'était comme une mise en scène. On pouvait penser que c'était un décor pour un opéra qui était là, figé, mais, en fait, c'était une fontaine. Il y avait des personnages disséminés dans le grand bassin central avec un gigantesque tronçon de colonnes, un paysage de ruines. Il y avait des espèces de roches disséminées sur le haut du bassin et des personnages dans des attitudes figées. C'étaient des personnages issus de sculptures existantes qu'on avait vues dans des jardins, dont on avait pris les empreintes et que l'on avait fait reconstituer par le type qui nous avait fait tous les décors pour l'Opéra de Rome. Il travaillait pour Cinecittà¹⁴.

ANNE POIRIER : Ces sculptures existent dans un dépôt.

QUESTION : Mais elles pourraient aussi être réinstallées au Palais-Royal ?

ANNE POIRIER : Oh pas question ! Je pense que ça ne se fera jamais et de toute façon maintenant moi je n'en ai plus rien à faire. Pour cette commande, puisqu'on a été payés, le seul droit qui nous restait, c'était de refuser les autres lieux qu'on nous proposait.

PATRICK POIRIER : On n'a pas refusé beaucoup d'endroits. Les endroits qu'ils nous ont proposés tombaient à l'eau à chaque fois, parce qu'en réalité ils n'avaient pas le droit d'implanter quoique ce soit dans les endroits qu'ils nous proposaient ! La grande idée a été une fois, le château d'If. On se demandait vraiment ce que ça allait foutre là-bas ! C'est là où on a dit : « *Pas au château, mais dans l'eau* ».

ANNE POIRIER : Chaque fois qu'il y avait un nouveau ministre, il tirait le dossier du chapeau. Il faisait semblant de s'y intéresser pendant huit jours et après ça, il s'en foutait.

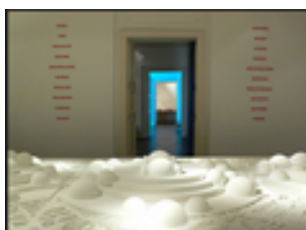
PATRICK POIRIER : Les œuvres sont stockées dans un endroit intéressant. C'est une ancienne caserne en pleine forêt de Marly, une caserne en ruine. C'est l'endroit

¹⁴[Cinecittà](#) (la cité du cinéma) est un complexe de studios cinématographiques italien fondé en 1937 et situé à Rome, dans le quartier de Don Bosco.

où ils élevaient les faisans pour les chasses présidentielles. C'est un endroit complètement surréaliste et c'est là que les œuvres sont stockées !

QUESTION : La fragilité c'est aussi la mémoire ?

PATRICK POIRIER : On a parlé très tôt du cerveau, puisque la psychanalyse nous a toujours intéressés. Dans un des livres qu'on a écrit qui s'appelait *Domus Aurea Archéologie*, le début de chaque chapitre parle du cerveau et d'une déambulation à



l'intérieur d'un cerveau à travers les salles. C'est né à ce moment là et petit à petit ça été repris. Fin 80, on a fait toute une série de pièces autour du cerveau. C'était des grandes maquettes qu'on a appelé *mnémosyne* et dont les bâtiments correspondaient aux différentes fonctions du cerveau. C'est un long chemin pour nous. C'est une continuité pas une rupture. On se sert de cette structure du cerveau qui est très compliquée évidemment mais nous on s'en fiche. Notre propos n'est pas du tout scientifique. C'est par feeling... bien que l'on se serve de livres scientifiques, de couleurs...



ANNE POIRIER : Concernant l'aspect construction - architecture de notre travail. On a toujours essayé de faire des constructions qui soient des tentatives d'explications spatiales de notre mémoire. Par exemple la première bibliothèque de la Domus Aurea, une bibliothèque qui a finalement brûlé, elle était divisée déjà dans un certain

nombre de salles organisées d'une certaine façon. Chaque salle avait un titre. Elle était censée représenter une partie, une sorte de classification de la mémoire. Au fur et à mesure que l'on avançait, on évoluait de classifications en classifications. Dans la bibliothèque de la Domus Aurea, la liste des salles était complètement poétique. La dernière qu'on a faite, s'appelait *Amnesia*. C'était une tentative de



classification plus rationaliste de la mémoire. Entre temps, on a fait aussi une bibliothèque en 3D dans laquelle on pouvait pénétrer. Elle s'appelle *La maison de l'écrivain*. C'est est une construction qui

a la forme d'une ellipse. Toute la bibliothèque est entièrement en rayonnage, mais il n'y a rien sur ces rayons. Les rayonnages ont des couleurs différentes. Il y a plusieurs

sections. En bleu sombre, il y a la section du rêve et de l'oubli. En rouge, il y a la section des *passions* et des *émotions*. En jaune, la section des *instruments*. En vert, il y a espace *raisonnement* et en bleu clair il y a *spéculation / imagination / création*. En dehors de ces sections colorées, il n'y a pas un seul livre dans cette bibliothèque. Il y a seulement les titres de ce que pourraient contenir ces rayonnages.

PATRICK POIRIER : Tous ces rayonnages sont reliés par des liens de couleur qui vont d'un département à l'autre.

ANNE POIRIER : C'est une bibliothèque vide mais que chaque spectateur peut remplir. Pour essayer de comprendre tout ce qui tourne, tout ce que l'on n'arrive jamais à cerner ou qui ne tourne pas.

Car souvent, finalement, ça ne tourne pas rond...

PHOTOS

1. *Valise*. Rome 1968
2. *Moulage de lèvres*. Papier. 1970
3. *Ostia Antica. Moulage d'un mur du site archéologique*. Papier. 1971-72
4. *Hermès de la Villa Medici*. Papier, verre, bois. 1970
5. *Ostia Antica. Carnet de fouilles*. 1971-72
6. *Ostia Antica. Détail de la construction*. 1971-72
7. *Ostia Antica. Plan*. 1971-72
8. *Ostia Antica. Vue d'ensemble*. Maquette terre cuite 12m x 6m. 1971-72
9. *Domus Aurea. Les constructions noires. Ausée*. Charbon de bois. 1976
10. *Domus Aurea. Les constructions noires. La grande Bibliothèque*. 10m x 5m. 1976
11. *Domus Aurea. Le jardin noir*. 1976
12. *Villa Adriana. Travaux préparatoires. Journal de l'archéologue*. Parchemin. 1978
13. *Villa Adriana- Utopie Circulaire*. Plâtre. 1980
14. *Giove e Giganti. La mort d'Ephialthès*. 1982
15. *Giove e Giganti. La mort d'Ephialthès. Détail*. 1982
16. *Hermès de la Villa Medici*. Papier, verre, bois. 1970
17. *Mnemosyne 2. Architecture de la mémoire*. 199
18. *Architecture de la Mémoire. Amnesia*. 2008-2009
19. *Architecture de la Mémoire. Amnesia*. 2008-2009

Site de Référence :

© Site web officiel d'[Anne et Patrick Poirier](#).