anne et patrick poirier

anne et patrick poirier
maison de la culture de grenoble
1e octobre - 30 novembre 1985

maison de la culture de grenoble
direction
jacques blanc / georges lavaudant

catalogue
rédaction :
christian besson
conception graphique :
le coin du miroir / art & art, dijon
et agnès bret
photocomposition :
alpcompo, grenoble
photogravure :
photomatic, lyon
impression :
daniel munier, saint-martin-d'hères
crédit photographique :
enrico cattaneo, milan
guy bouchet
georges poncet
claudio abate
galerie sonnabend, new york
antonio guerra, bologne
anne et patrick poirier
diffusion :
bedac diffusion, le consortium
16, rue quentin, 21000 dijon
tél. 80 30 75 23

remerciements à
anne et patrick poirier
l'équipe de la maison de la culture
daniel templon
la biennale de paris
le musée de nantes

la scène tragique

"Le transport tragique est à la vérité proprement vide et dépourvu de liaisons." Hölderlin, remarques sur la traduction de Sophocle (1803-1804).
"Beaucoup ont en vain essayé de dire joyeusement la plus haute joie, voici pour finir qu'elle se dit pour moi, aujourd'hui, dans le deuil".
Sophocle - Hölderlin (1799).

Un jour les titans défièrent le dieu des dieux et ils érigèrent une montagne pour monter à l'assaut du ciel. La riposte de Jupiter fut terrible ; un cataclysme les brisa. Précipités par Athéna dans le magma en fusion, cloués des flèches d'Apollon et d'Hercule, visages brisés, yeux crevés... La terre dévastée s'immobilisa alors figée sous une cendre noire. Cela se joua comme une mise en scène grandiloquente, immense opéra des cieux et de la terre.
Les dieux ont besoin de théâtre, le théâtre a besoin des dieux. Dans cet amphithéâtre grec où se joue "Prométhée enchaîné" c'est l'Etna qui écrit le dernier acte.
Aujourd'hui plus rien n'arrivera dans ces paysages arrêtés. L'acte primitif est joué. Nous sommes "After the show", il ne reste que des éclats des "Géants de la montagne" et des éboulements et des colonnes tronquées. Les ruines antiques se sont recouvertes de la poussière de nos ruines industrielles modernes "Recent ruins". No man's land. No God's land. Demeurent les traces du monstrueux inaccouplement des hommes et des dieux : lieu de la tragédie et des grands mythes, point ultime de l'infinie séparation, balisé par de vains archéologues. Ce théâtre de la mémoire conserve l'empreinte définitive de l'échec de notre rencontre avec les dieux, comme un "transport vide".

jacques blanc

anne et patrick poirier et le théâtre

Les rapports de l'art et du théâtre sont souvent évoqués au sens d'une collaboration entre disciplines. Anne et Patrick Poirier ont eux-mêmes réalisé récemment des décors pour un opéra à Rome...
Il existe d'autres rapports plus profonds qu'il faut détecter en filigrane dans les histoires parallèles mais non identiques du théâtre et des arts visuels. Ainsi l'art contemporain peut être lu à maints égards en ayant présentes à l'esprit des catégories empruntées au théâtre et à son histoire.
Dali, Warhol, Beuys transposent le phénomène de la star. Warhol encore, Lüthi, Gilbert et George, Sieverding, Prince, Sherman font écho à l'invasion des modèles d'attitudes fixés par l'Actor Studio. De Dada à Ben, Fluxus et Boltanski, on se souvient des bateleurs, des tréteaux ou du cabaret. Beuys, Nitsch ou Gerz font de l'artiste un chaman et de l'art une catharsis. Les personnages de Dubuffet, Schlemmer, Ernst semblent vouloir vivre comme si Pygmalion était le rêve du devenir-théâtre de la peinture. Magritte, Max Ernst ou Ger van Elk rappellent par des rideaux que l'on peut assimiler la scène à la fenêtre chère aux peintres. Tinguely, Walter de Maria, Christo, Vostell ont su faire parfois des arts plastiques un art du spectacle. Garouste ou Alberola renouent avec la grande peinture baroque et ses machineries. Depuis Cage et Pollock, avec Oldenburg et les happenings, l'art se situe ici et maintenant : to happen, to perform. De l'œuvre on glisse au scénario avec Georges Brecht et ses events, Kaprov ou même Weiner. L'œuvre devient "la pièce" : une installation ou une action. La mise en question du lieu d'exposition par Buren ou Asher peut être rapprochée de celle contemporaine du lieu théâtral. Il y a enfin un milieu du théâtre comme il y a une scène artistique, où l'on sait bien que les acteurs s'envoient l'un l'autre la réplique.
En suivant ce même registre, on peut montrer que l'art d'Anne et Patrick Poirier entretient des relations avec le théâtre et son histoire.
Pour les plaisirs de l'exposé, seront distingués : le théâtre et les lieux de mémoire, la scène freudienne de l'inconscient, le théâtre de l'architecture et de la ville, celui de l'histoire, enfin plus précisément la mise en scène des installations qui nous sont données à voir.

le théâtre de mémoire

Un texte précède chacune des parties du livre publié sur *Domus Aurea*[1], parties correspondant aux pièces réalisées sous ce titre générique. Ce texte est chaque fois le même, le nom seul de la pièce changeant :
"Trouvé dans l'enfilade successive des replis d'un Palais Souterrain ruiné et sombre (les replis du cerveau)
DOMUS AUREA
un plan miniature, qu'on peut utiliser pour la conception de (...). Chacun y retrouvera avec exactitude les schémas selon lesquels les acteurs doivent évoluer qui leur indiquent l'emplacement des entrées et des décors, et les chemins à suivre pour se diriger".
A la place des points de suspension sont mentionnés tour à tour : une bibliothèque, un jardin, un musée lapidaire, une galerie de peinture, un voyage, une ville, un théâtre, une nécropole. Par ailleurs le premier texte de cette série inverse *"replis du cerveau"* et *"replis d'un palais souterrain"*. Ces petits textes en forme de variation peuvent être considérés comme une clé de lecture. On y trouve en effet mis sur le même plan (substituables) : d'une part le cerveau et une architecture, d'autre part une suite d'architectures toutes perçues comme un lieu théâtral où se déplacent des acteurs. Cette clé nous ouvre la porte d'une métaphore complexe où le cerveau, avec ses thèmes afférents de l'inconscient et de la mémoire, est visualisé (topographié) comme une architecture, toutes ces architectures "mentales" se trouvant en quelque sorte condensées dans l'image du théâtre. Une telle métaphore peut être située dans la lignée de la longue tradition occidentale de *l'art de la*

mémoire, étudiée brillamment par Frances A. Yates[2]. Cette tradition est attestée dans divers textes latins tels l'*Ad Herenium* du premier siècle avant Jésus-Christ ou la rhétorique de Cicéron. L'invention en est généralement attribuée à Simonide de Céos. Cet art consiste à placer en imagination dans des lieux architecturaux différenciés, eux-mêmes imaginaires, des images fortes qui renvoient par métaphore ou par jeu de mots à des choses ou à des idées. Pour se souvenir d'un texte, on parcourt dans l'ordre ces *lieux de mémoire*. Durant toute l'antiquité l'art de la mémoire appartient à la rhétorique. Au Moyen Age, il prend un tour moral et religieux ; il contribue à la formation d'un système d'images où l'on rencontre aussi bien les vertus et les vices que le schéma dantesque du ciel ; les mansions éclairées que l'on trouvent encore sur la scène du théâtre de la Renaissance et qui permettent de situer l'action, attestent de la persistance de cet art de la mémoire. Au seizième siècle Giulio Camillo construit à Venise un théâtre miniature empli d'images. Tout en pensant au modèle vitruvien, il inverse la fonction normale du théâtre : le spectateur est au centre de la scène et contemple sept gradins, distribués par sept portes, qui étagent donc quarante neuf lieux en ordre croissant de haut en bas. Ce dispositif localise des lieux éternels contenant autant d'idées intangibles. Le théâtre de Camillo est une création originale qui réinterprète l'art de la mémoire dans une optique renaissante empreinte de Néoplatonisme, d'Hermétisme et de Cabale.

Dans leur commentaire de *Domus Aurea*, Anne et Patrick Poirier citent explicitement le théâtre de Camillo, et aussi celui de Fludd, plus tardif, soumis aux influences hermético-cabalistiques et à la Rose-Croix, et qui aurait servi plus ou moins directement de modèle au Globe Theatre de Shakespeare. Les topographies fictionnelles d'Anne et Partrick Poirier possèdent de façon assez évidente, certaines caractéristiques des systèmes de mémoire occulte de la Renaissance. Les lieux se parcourent linéairement, en ordre : *"Le regard se portait à travers de larges arcades sur une enfilade de lieux successifs dont le premier était une bibliothèque carrée..."*[3]. Ce parcours découvre des lieux différenciés (comme dans l'art de la mémoire, version rhétorique). Les constructions affectionnent les plans symétriques tels les représentations typographiques de la ville d'*Ausée* et du théâtre de *Domus Aurea* : dans ces plans faits de seuls textes, sous chaque lieu mentionné, les sous-titres entre parenthèses sont des généralités abstraites: *"lieu des désirs", "sièges des sentiments", "sensations", "volonté"*[4]...

la scène de l'inconscient

Lors de leur participation à la Documenta 6, à Cassel en 1977, Anne et Patrick Poirier ont fait paraître dans le catalogue un dessin où se superposent un schéma du cerveau et un plan symétrique appartenant à la série de leurs relevés archéologiques. Eux-mêmes déclarent que *"la Domus Aurea fut ressentie (...), dans sa forme réelle comme une architecture mentale, comme une métaphore du cerveau, de l'inconscient"*[5]. L'art topographique de la mémoire est ici réinterprété dans une version moderne faite d'emprunts au freudisme[6]. On rencontre même chez les Poirier les deux topiques successives de Freud : Celle du conscient et de l'inconscient, et celle du ça et du moi.

La première, on le sait, se nourrit de la série des métaphores de la profondeur, des couches et du recouvrement - métaphores qu'on dirait tirées de la science archéologique. La scène originaire, refoulée, y est recherchée sous son recouvrement par des représentations substitutives... Les maquettes de charbon de bois de *Domus Aurea* ont justement été construites dans une cave, et le noir y prend une valeur symbolique qui est celle du nocturne et de l'inconscient. Cette œuvre s'accompagne d'un récit d'exploration, celui de la Maison Dorée de Néron, souterraine et sombre, parfois identifiée à la cave-atelier des artistes - exploration qui n'est pas sans analogie avec les voyages d'initiation romantiques[7] : *"Aujourd'hui, il nous*

reste à voir le Palais au Sud-Ouest... La salle des Architectures Miniaturisées et Noires... Les fouilles... Exhumer les restes noircis... Vie des Fantasmes... Nous sentons que quelque chose change dans notre comportement...''
La seconde topique freudienne est plus abstraite. Elle décrit le processus de constitution du Ich (le sujet) là où était le Es (le ça). Jacques Lacan y a pointé combien il y était moins question de représentation que de répétition et de recoupement du réseau des signifiants. C'est bien aussi en termes de construction signifiante, de fiction délibérée, qu'Anne et Patrick Poirier conçoivent leur œuvre. *Domus Aurea,* encore, porte le sous-titre d'archéologie-fiction. Les nombreux récits écrits par les artistes parallèlement à leur œuvre plastique portent la marque de certaines productions textuelles contemporaines. Comme ceux de Jean Le Gac, ils partagent, avec tout le courant littéraire issu du Nouveau Roman, ce sens de la fiction et de ses effets. Les textes d'Anne et Patrick Poirier mêlent notamment, en permanence les plans : les archéologies réelles et imaginaires, leur propre travail et celui d'archéologues plus ou moins inventés.
Si l'art d'Anne et Patrick Poirier renvoie à une scène mentale, c'est donc moins (en dépit du recours fréquent au terme d'archétypes) à une scène originelle retrouvée, qu'à une scène construite, effet et produit de leur art.

l'architecture théâtrale et le théâtre de la ville
Dans plusieurs œuvres des Poirier, il y a un théâtre : dans *Ausée* (1976), ou le *Paysage foudroyé* (1982-1983) par exemple. Quant au *Cercle de solitude* (1980), il dérive du théâtre maritime de la Villa Adriana. Mais plus qu'à telle ou telle architecture de théâtre, il y a sans doute l'attention portée à une architecture théâtrale.
On sait la constante référence des classicismes à Vitruve et combien celui-ci doit à Hermogène et à l'architecture hellénistique autant qu'à la Grèce. Quand, à partir d'Alexandre, l'architecture des cités fait place à une architecture princière et monarchique, les formes classiques subissent les distorsions et les adaptations que commandent les préoccupations ostentatoires du pouvoir[9] : on affectionne les vues axiales, les constructions colossales ; on préfère les inventions originales aux types établis. Les romains s'en souviendront et surtout Hadrien[10].
Citons ici la suite des réalisations d'Anne et Patrick Poirier sur la Villa Adriana. Sans doute, l'utopie et la spéculation y sont les préoccupations premières. Mais *L'équilibre instable* (1980) ou l'*Hommage à Piranèse* (1981) imposent les effets d'une présence architecturale démesurée. Le spectateur y est pris comme dans un décor dont il donne l'échelle - tels ces personnages placés aux pieds du temple d'Abou Simbel ou de la grande pyramide dans les photographies de Maxime Ducamp.

Le retour à l'antique, ou plutôt le recours aux citations classiques, traverse l'art contemporain : Giulio Paolini et Anne et Patrick Poirier y excellent parmi d'autres artistes. Le phénomène déborde les frontières de l'avant-garde plastique : l'architecture post-moderne juxtapose ainsi les contradictions. Elle utilise, selon l'expression de Robert Venturi, la convention de l'ironie. Elle accepte *''de combiner de vieux clichés significatifs - des banalités originales - dans de nouveaux contextes...''*[11]. L'architecture post-moderne rêve une ville où les coulisses se superposent à l'ordre fonctionnel des tracés régulateurs ; elle lorgne du côté des villes italiennes avec leurs places, leurs palais et leur loggia - là où l'on ne sait plus, qui à la Renaissance, du théâtre ou de la cité, a influencé l'autre. Dans des notes de septembre 1971, Anne et Patrick Poirier citent Giorgio de Chirico, ce turinois qui affectionnait les villes à arcades et leur temps arrêté : *''A Turin tout est apparition, on débouche sur une place, et on se trouve en face d'un homme de pierre qui nous regarde comme seules savent regarder les statues''.* Car la ville est un théâtre où le spectateur est au centre de la scène et où le décor le regarde : Paolini et les Poirier ont chacun fabriqué des yeux géants ; une série d'assemblages, présentée ici même, traite *Du regard des statues*.

le théâtre de l'histoire

Le spectateur-acteur de la ville théâtre se sent donc placé sous le regard. Ce sentiment, comme la suspension du temps caractérisent l'ordre du simulacre. Le réel disparaît au profit de la fiction. L'histoire même des civilisations égrène les récits légendaires des fondations et des destructions de villes. Le mythe du combat des dieux et des géants (thème déjà des métopes du Parthénon) mêle ainsi curieusement le début et la fin. Cette lutte, on le sait se place à l'aube du règne des dieux et des cités. Dans le cataclysme de l'Atlantide (ville de géants), c'est pourtant une cité qui est engloutie.

Dans une des versions plastiques qu'ils donnent de ce combat, Anne et Patrick Poirier s'arrêtent sur l'histoire d'Encélade, géant sur lequel Athéna aurait lancé, pendant qu'il courait, l'île de la Sicile. Dans les deux réalisations monumentales, celle de la terrasse du château Grimaldi (Musée Picasso, à Antibes) et celle de la fontaine du quartier du Tonkin à Villeurbanne, des yeux géants sont pris dans un chaos de blocs de marbre et de minuscules éléments architecturaux. *"Le mélange d'éléments issus d'une statuaire gigantesque pulvérisée et d'éléments architecturaux fragmentaires, suggère peut-être que les Géants ont entraîné les civilisations dans leur chute"*[12]. Sur le théâtre de l'histoire, le passé et l'avenir se télescopent. Les restes des civilisations disparues évoquent notre propre destinée. L'art de la mémoire prend alors une portée métaphysique. Les images fortes que requérait déjà la mémorisation rhétorique retentissent dans notre psychisme pour y maintenir le souvenir d'une mort collective à venir : tel cet œil percé d'une flèche *(Mimas)* ou ce *Paysage foudroyé* (1982-1983).

mises en scène

Nous voici transportés de la mémoire comme fiction à la fiction comme mise en scène. Entendez par là non pas l'art de diriger des acteurs dans un décor, mais l'art de disposer des éléments passifs ou actifs dans l'espace et dans le temps - dans un lieu donné.

Bob Wilson, en allongeant l'élément temporel ou en le pervertissant par la répétition, est le metteur en scène qui a porté son art au plus près de celui de l'image et de la plastique : la réduction des paramètres scéniques à quelques objets ou personnages à leurs contours et à leurs proportions, à leur apparition ou disparition dans une lumière exacte. Sa révolution scénique est justement contemporaine de cet art des installations dans le cube blanc de la salle d'exposition où aucun élément ne peut plus passer pour insignifiant : plinthe, tringle de cimaise ou cadre. La sculpture et la peinture minimalistes ont ici montré la voie. Quand Ronconi ou Engel intègrent même la place des spectateurs dans le dispositif scénique, le théâtre rejoint l'art contemporain, qui a porté la convention du cadre aux limites de l'espace de présentation (voire aux limites idéologiques et culturelles, comme dans le travail de Daniel Buren).

Une installation (le mot est commode et distingue cette nouvelle de la traditionnelle sculpture) comme celle de *Mimas* ou du *Paysage foudroyé* appartient à cette histoire conjointe du théâtre et des arts plastiques. A ceci près qu'Anne et Patrick Poirier sont parmi les rares artistes qui, à l'apparition en plein blanc lui préfèrent celle dans le noir.

Il est difficile de dénouer l'écheveau, Anne et Patrick Poirier croisant plusieurs fois le théâtre sur leur chemin. La filiation lointaine avec la tradition de l'art de la mémoire, le freudisme d'époque, les références à l'histoire de l'architecture, non plus que la méditation sur la mort des civilisations, ne permettent de définir une influence unique, d'origine théâtrale, qui expliquerait l'art des Poirier.

La chronologie masque la véritable causalité, régressive. La fortune de certains thèmes liés au théâtre s'explique davantage par le présent d'un art qui a ses propres raisons. Il y aurait alors, pourrait-on dire, trois conceptions scéniques, trois scènes en jeu.

La première serait la scène mentale de la mémoire. Deux artistes, parfois classés dans ce

que l'on a nommé "les mythologies individuelles" feraient leur une longue tradition, non sans la réinterpréter. Combat des dieux et des géants, villes brûlées, œil percé d'une flèche... des images défileraient devant nos yeux, des images fortes qui resteraient formidablement gravées dans notre mémoire.

Il y aurait ensuite la mise en scène effective, celle qui tient dans la manière dont sont disposés dans l'espace, les objets, les formes et les couleurs. Elle emprunterait aussi bien au théâtre qu'à l'art le plus contemporain, non sans s'appuyer parfois sur la présence du "théâtral" dans le passé architecturalo-artistique auquel elle ferait semblant d'appartenir.

La troisième scène serait celle de l'œuvre proprement dite dans sa faculté d'être à elle-même son propre concept. Cette scène s'autodéfinirait dans l'œuvre, par le recouvrement des deux types de présentation : adéquation de la mise en scène à l'œuvre devant nous avec celle plus mentale de la mémoire. En définitive ce qui serait premier serait la forme de la présentation. Nous aurions moins à saisir l'anecdote, le message ou sa métaphysique que la logique de ce qui s'énonce : cette présence conceptuelle d'un art qui ne ressemble à rien d'autre et qui ne renvoie, peut-être, à aucune autre scène qu'à la sienne.

christian besson

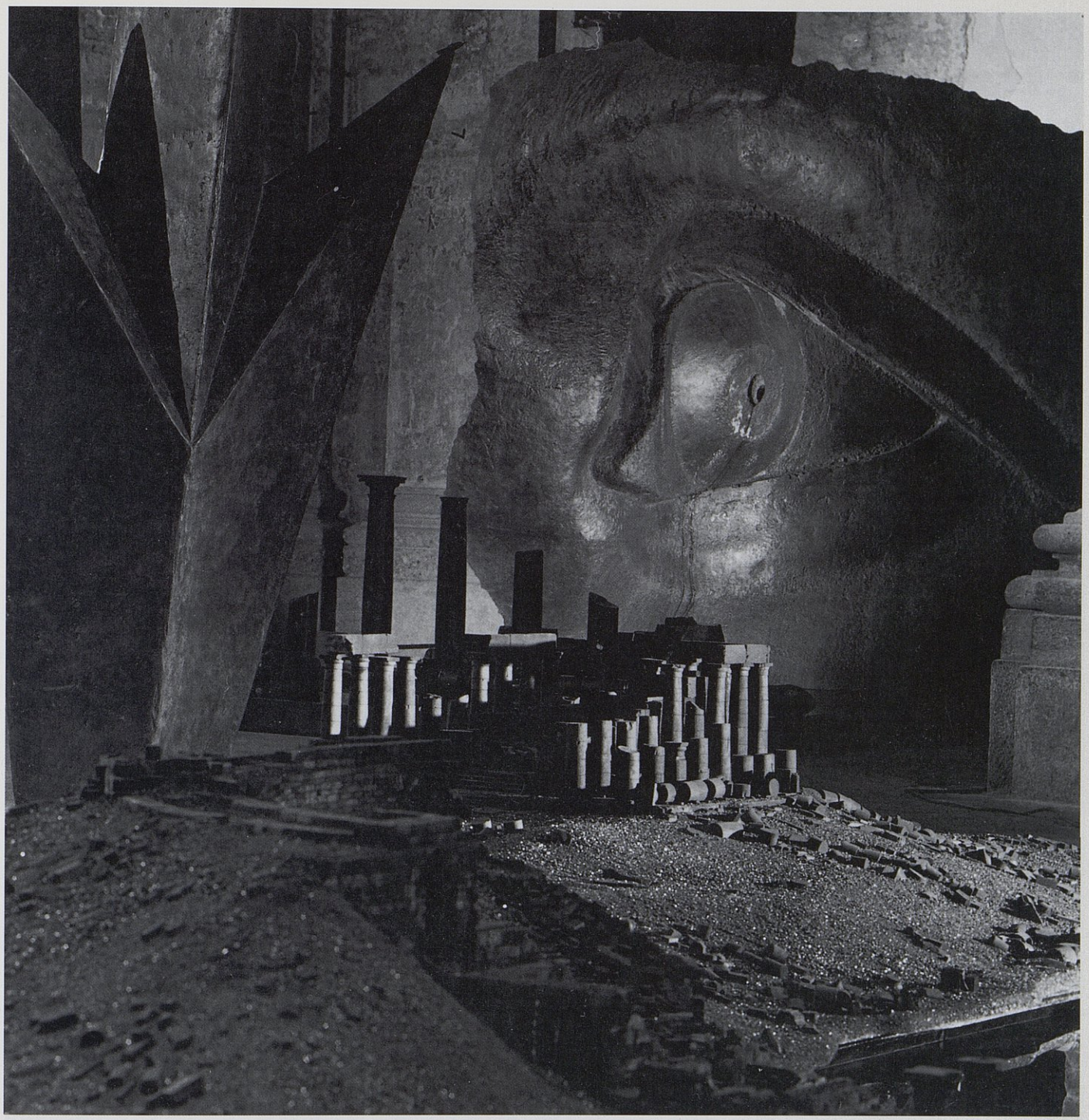
notes

1. Anne et Patrick Poirier, *Domus Aurea, archéologie-fiction,* Les presses de la connaissance, Paris, 1977.
Domus Aurea comprenait plusieurs œuvres :
— *Le réduit des antiques* (accumulation de moulages, de bustes, de colonnes) ;
— *Le jardin noir* (panneaux photographiques et livres) ;
— *La bibliothèque noire* (livres) ;
— Quatre constructions de charbon de bois : *L'incendie de la grande bibliothèque ; La voie des ruines noires ; Ausée* (cité lacustre) ; *La construction n° IV.*
Domus Aurea a été présentée successivement au C.A.P.C. de Bordeaux et à la Maison de la Culture de Rennes en 1977 puis au Musée National d'Art Moderne, à Paris en 1978.
2. Frances A. Yates, *L'art de la mémoire,* 1966 ; trad. franç., Paris, 1975.
3. et 4. (voir note 1.)
5. *Domus Aurea, fascination des ruines,* Musée National d'Art Moderne, Paris, 1978.
6. c.f. Jean Clair, "Une archéologie du présent", in *Chroniques de l'Art Vivant,* août-sept. 1972, qui rappelle que la comparaison *Domus Aurea* / Inconscient est de Freud lui-même dans *Malaise dans la civilisation.*
7. Le texte écrit pour l'exposition de Charleroi se développe autour de quatre thèmes qui s'entrecroisent : les couches superposées, la descente et la remontée, le noir et la lumière, le savoir et l'oubli.
8. c.f. notre étude "Le site d'Anne et Patrick Poirier" in cat. *Anne et Patrick Poirier Hommage à Piranèse,* Chalon-sur-Saône, 1981 et cette citation de Marcelin Pleynet, remarquée déjà par Michel Foucault : *"Les mots sont des lignes, des faits lorsqu'elles se croisent nous représenterions de cette façon une série de droites coupées à angle droit par une série de droites Une ville" (Paysages en deux...,* Paris, 1963).
9. c.f. Roland Martin, "L'architecture de la Grèce hellénistique" in *Architecture de l'Antiquité,* Paris, 1980.
10. c.f. sur tous ces problèmes d'histoire de l'architecture : Marie Lapalus, "Anne et Patrick Poirier ou le retour aux archétypes", in cat. de Chalon-sur-Saône o.c.
11. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture,* New York, 1966 ; trad. franç., Paris, 1976.
12. Note "Octobre 1982" in *Anne et Patrick Poirier, Voyages... et caetera 1969-1983,* Milan, 1983.
Poussin adoptait un parti contraire quand il installait Polyphème au sommet d'une montagne.

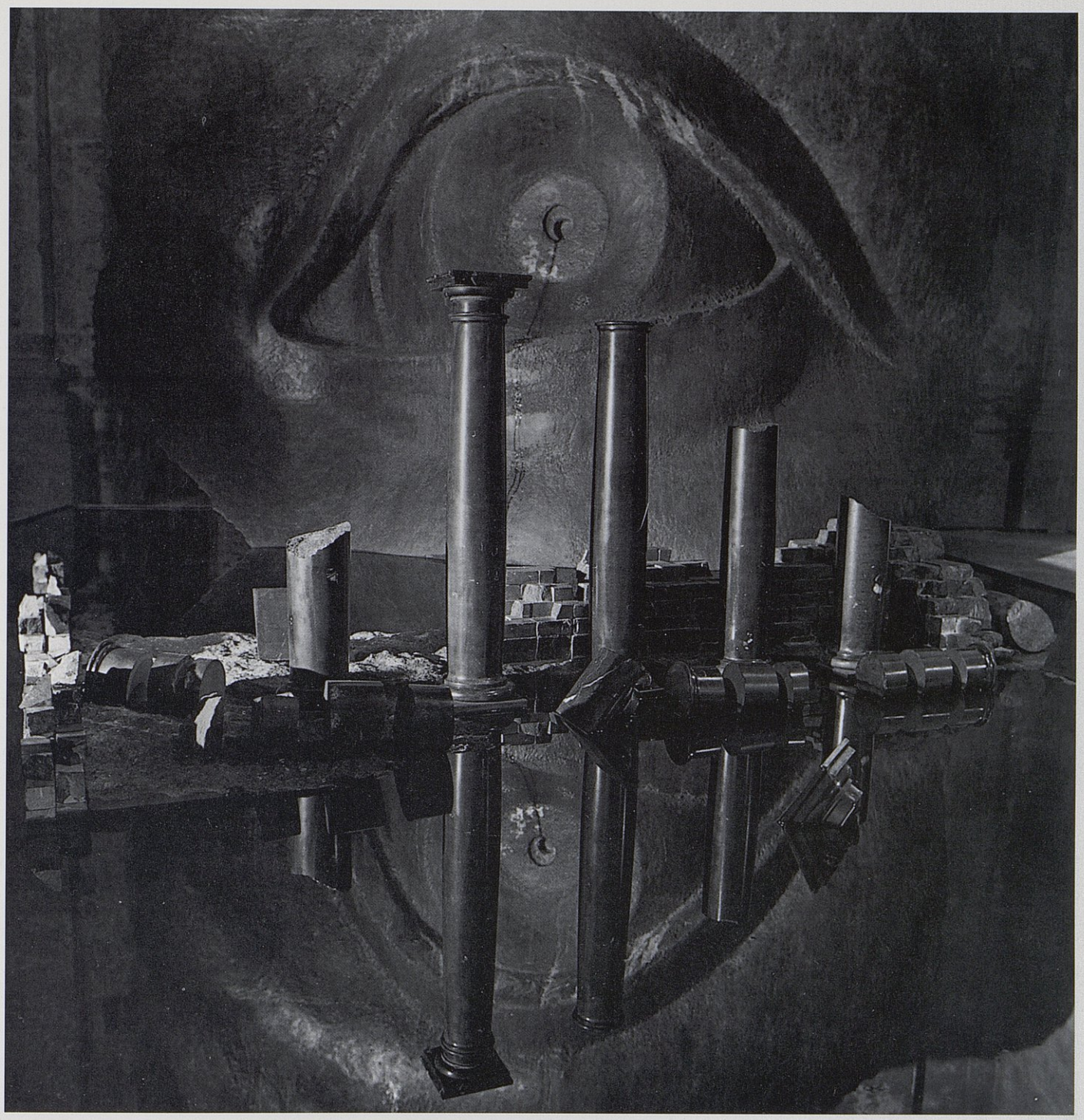
œuvres exposées
paysage foudroyé
mimas
la naissance de pégase
du regard des statues

encélade et paysage foudroyé
san carpoforo, milan, avril 1984
marbre, bronze, charbon de bois, eau

mimas et paysage foudroyé
san carpoforo, milan, avril 1984
bronze, charbon de bois, eau



mimas
san carpoforo, milan, avril 1984
bronze, eau



encélade
musée picasso, antibes, 1982-1983
marbre, bronze

la fontaine des géants
villeurbanne, 1984
marbre, bronze, eau
15 m × 15 m × 8 m

giulio cesare de haendel
décors pour l'opéra de rome
1984-1985

sans titre
1984
bronze, marbre
0,55 m × 1 m × 0,40 m

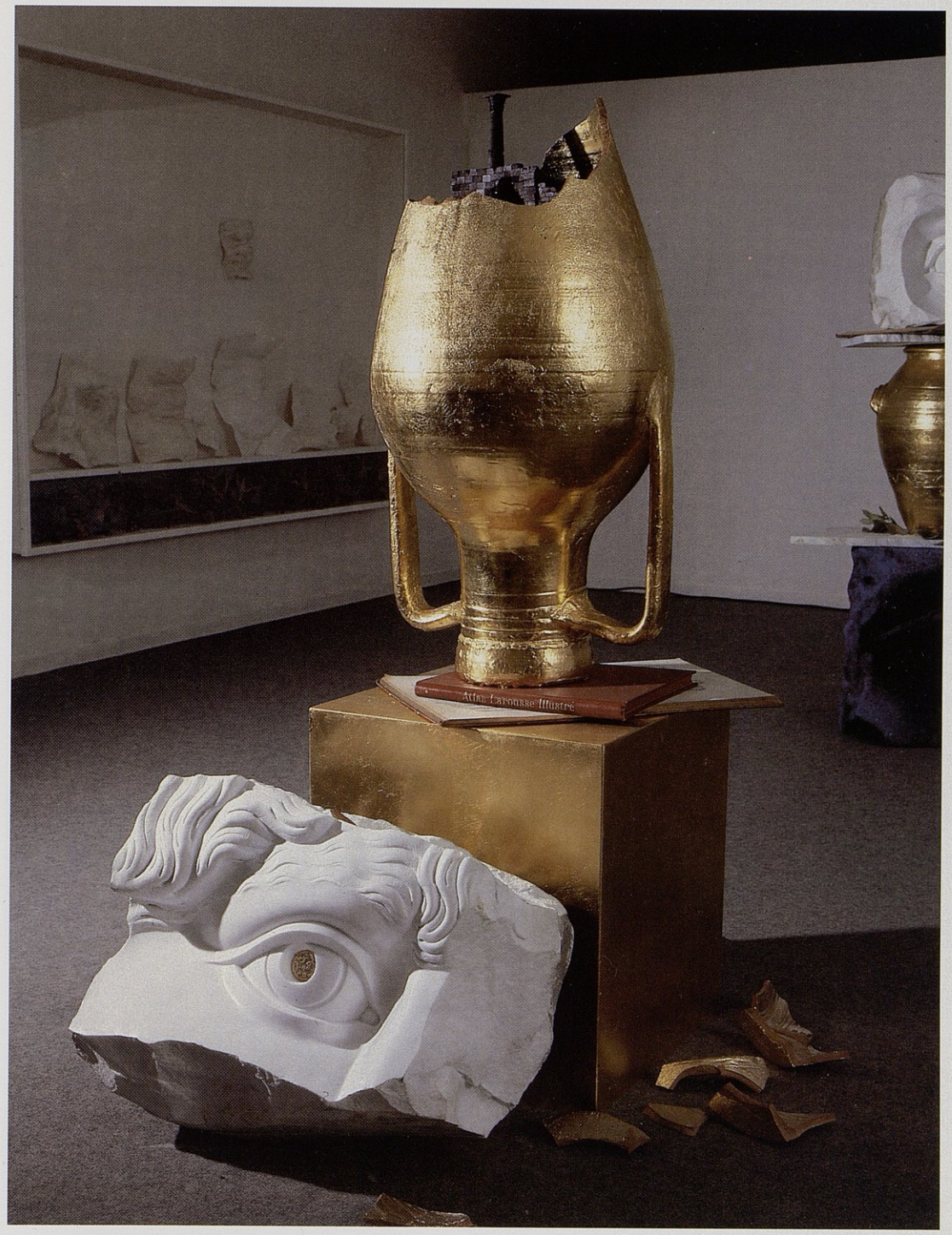
le bouclier de persée
1984
bronze, marbre
1,65 m × 0,30 m

l'épée de persée
1984
bronze
1,60 m × 0,50 m × 0,50 m

la naissance de pégase
première version, 1984
charbon de bois, plâtre, tempera
2,50 m × 1,50 m × 1 m

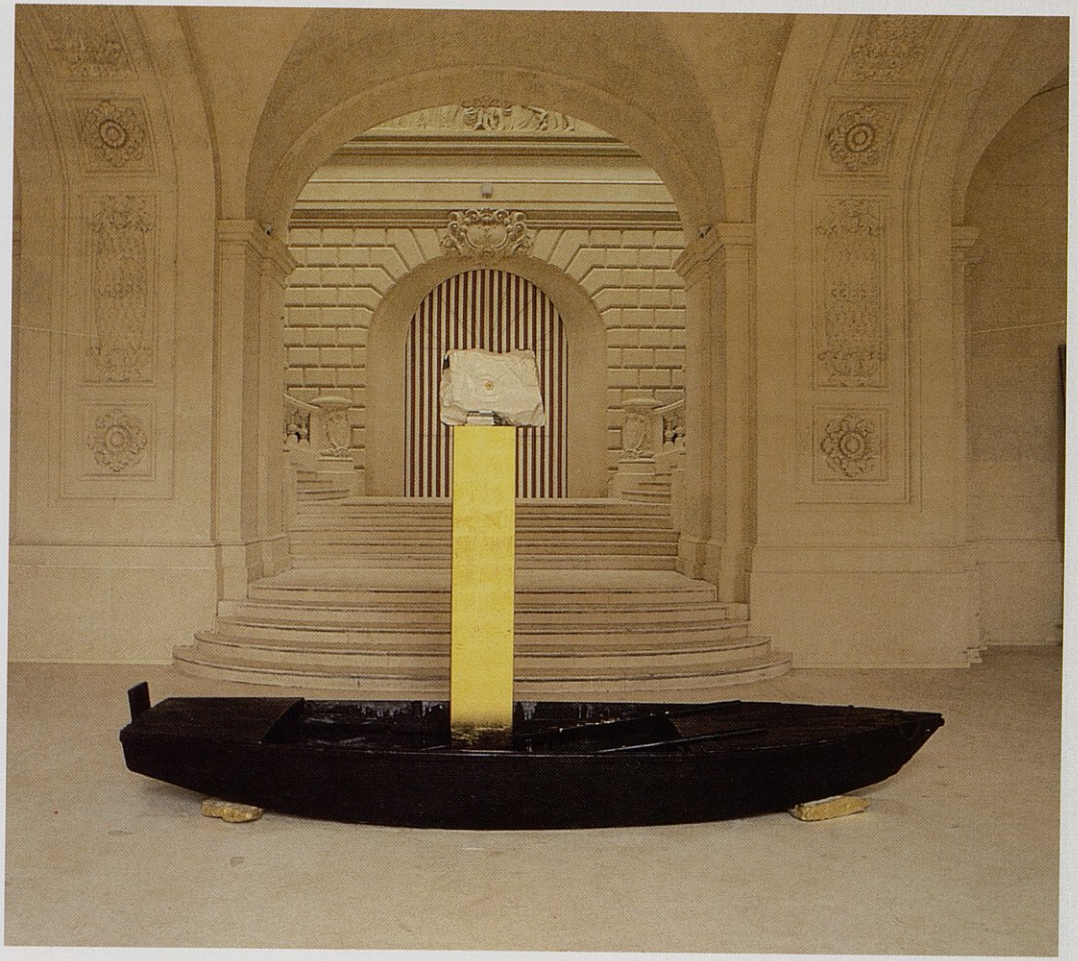
du regard des statues
1985
marbre, terre cuite, cuivre, polystyrène,
charbon, pigments, livre, laurier
1,70 m × 0,50 m × 0,70 m

du regard des statues
1985
marbre, fer, cuivre, livres, charbon de bois
1,70 m × 0,60 m × 0,60 m


Atlas Larousse illustré

du regard des statues
1985
marbre, livres, cuivre, terre cuite,
polystyrène, charbon
1,60 m × 0,60 m × 0,60 m

du regard des statues
1985
bois, fer, cuivre, marbre
2,30 m × 4 m × 1 m



petite mise en scène sans musique avec
personnages
genève, 1985
polyester (3 éléments)
1,65 m × 1 m
1,50 m × 0,70 m
2,50 m × 2 m

la grande colonne noire de suchères
autoroute clermont-ferrand/saint-étienne,
1984-1985
ciment, marbre
15 m × 7 m × 7 m
5 m × 90 m

Anne et Patrick Poirier sont nés en 1942 (respectivement à Marseille et à Nantes). Ils vivent et travaillent à Paris et à Rome.
Après des études à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris de 1965 à 1967, ils furent pensionnaires de la Villa Médicis jusqu'en 1971.
A la 8e Biennale de Paris en 1973 ils figuraient de plain-pied dans la mouvance des *mythologies individuelles*. En 1974 le critique d'art allemand Günter Metken les intégrait dans son exposition (puis dans son livre) sur *L'art de la trace :* "Spurensicherung". Jean-Louis Froment (Bordeaux) les invitait en 1975 et 1976 sous les thèmes voisins de *la mémoire* et de l'identité.
Anne et Patrick Poirier ont eu d'importantes expositions personnelles à la Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle (1973), au C.A.P.C. de Bordeaux (1977), au Musée National d'Art Moderne à Paris et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (1978), et dans le cadre du Festival d'Automne à Paris (1983). Ils ont exposé fréquemment dans les galeries Paul Maenz à Cologne, Sonnabend à Paris et à New York, Massimo Valsecchi à Milan et plus récemment à la galerie Daniel Templon à Paris.
Parmi leurs réalisations en extérieur, pour des espaces publics, on peut citer celle de la place du Tonkin à Villeurbanne, celle de la terrasse du Musée Picasso à Antibes et celle en bordure de l'autoroute Saint-Etienne/Clermont-Ferrand (à Suchères).
Anne et Patrick Poirier ont en outre publié de nombreux textes et livres d'artistes : *A la mémoire de Romulus, Les paysages révolus, Les réalités incompatibles, Domus Aurea, Petit guide à l'usage des voyageurs, Fragments d'un journal anonyme...*
L'ouvrage le plus complet sur leur travail, paru à ce jour, est celui publié à Milan en 1983 aux Editions Electa.

Au centre du travail d'Anne et Patrick Poirier il y a indiscutablement leur intérêt pour *l'archéologie, les ruines, l'architecture et la mythologie antique.*

On aurait tort cependant de n'y voir qu'une figuration du passé, le plus souvent sous forme de maquettes ou de sculptures en trois dimensions.
L'art d'Anne et Patrick Poirier est avant tout *un art d'attitude* qui prend son départ dans leurs promenades à Selinunte, à Ostie, dans le palais de Néron ou la villa d'Hadrien, à Angkor ou à Pagan - dans leur errance à travers les livres et les bibliothèques aussi.
Un même site a parfois donné lieu à des réalisations très diverses : plan subjectif, relevé ou moulage au papier japon, recueil de traces (plantes, briques...), journal ou récit, livre, dessins, photographies, constructions de terre ou de charbon de bois, sculptures de marbre ou de bronze... Parmi leurs œuvres les plus spectaculaires, le public se souvient des (re)constructions de *Ostia Antica, Domus Aurea* et, plus récemment, de l'ensemble relatif à la gigantomachie présenté à la Salpétrière.
Ni figuration, ni même transposition d'une réalité archéologique donc. Mais en permanence un *faire comme si* ils étaient archéologues, savants ou simples voyageurs partis à la découverte d'un passé révolu, plus mental qu'historique.
Cette dimension de *fiction,* très importante, se lit notamment dans leurs textes - textes qui occupent une place essentielle dans l'ensemble de leur production.

maison de la culture, 4 rue paul-claudel, 38100 grenoble

60 F