



ADALBERTO MECARELLI PASSAGES

ADALBERTO MECARELLI

PASSAGES

Musée des Beaux-Arts de Rennes

Musée des Beaux-Arts de Rennes



ADALBERTO MECARELLI

PASSAGES

ADALBERTO MECARELLI

PASSAGES

Musée des Beaux-Arts de Rennes

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition
Passages d'Adalberto Mecarelli
présentée au Musée des Beaux-Arts de Rennes
du 5 décembre 2012 au 3 mars 2013

Commissariat général

Anne Dary, directrice, conservateur en chef du patrimoine
Laurence Imbernon, conservateur du patrimoine

Conservation

François Coulon
Guillaume Kazerouni

Action culturelle

Marine Certain, Anne-Sophie Guerrier, Odile Hays,
Carole Marsac

Conseil pédagogique

Yannick Louis, Marie Rousseau

Administration

Lynda Bihan, Marie-Chrystelle Henry-Louis, Chantal Meslif, Jean-
Patrick Muller, Ghislaine Grandais, Maryvonne Morin, Valérie
Richard, Laura Fillion

Bibliothèque

Béatrice Lambart

Communication et mécénat

Nadège Mingot

Accueil du public

Armelle Gautier, Philippe L'Hostis, David Biet, Jany Clin, Gilles
Hurault, Lydie Lemonnier, Meriam Rezzik, Grazellia Sollier,
Corinne Yves

Equipe technique

Gérard Carrascosa, Pascal Darragon, Olivier Lambin, Christian
Lebreton

Photographie

Jean-Manuel Salingue

Régie des œuvres

Anne-Laure Le Guen

Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Rennes

Sylvie Blottière, présidente

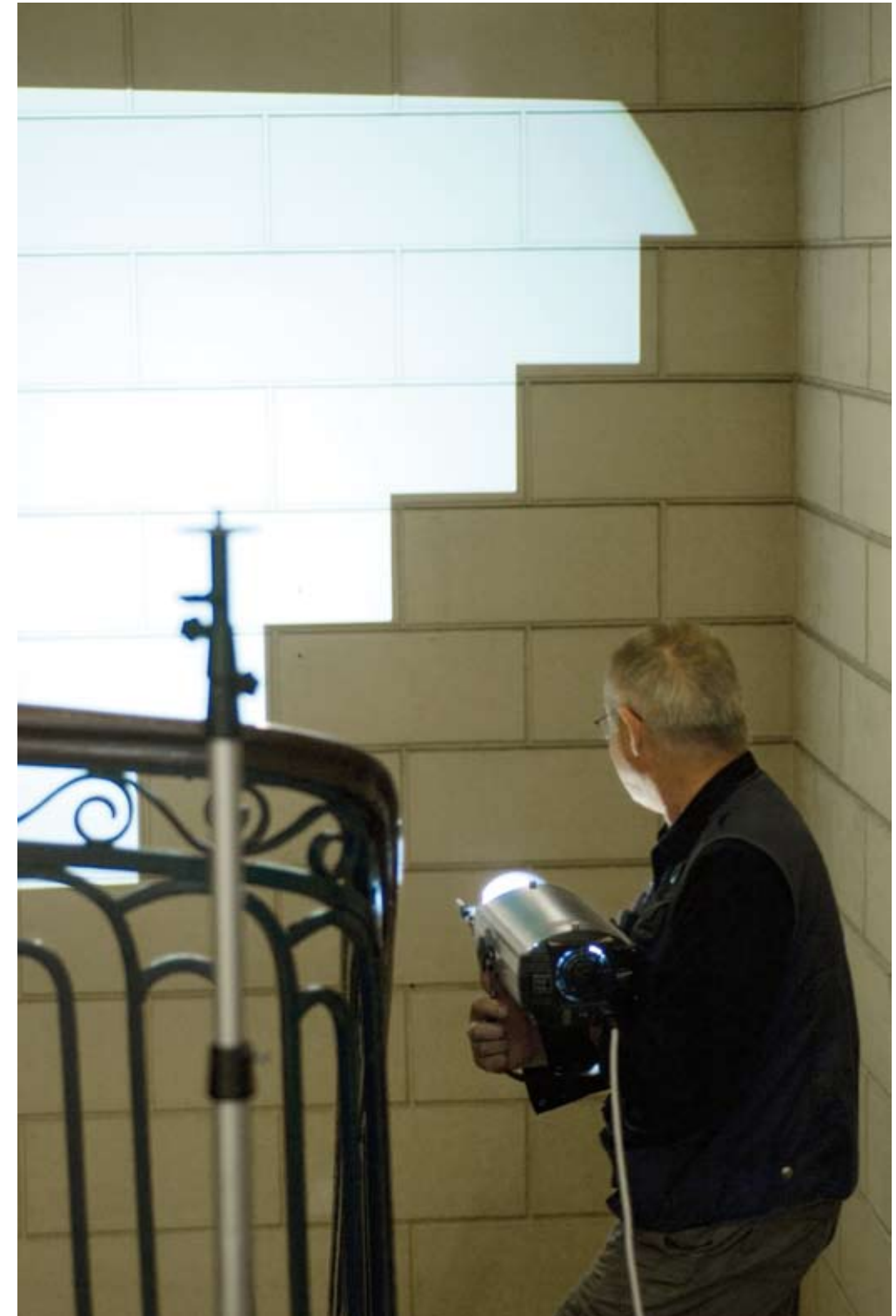
Remerciements

Que soient remerciées toutes les personnes qui, par leur bienveillance,
leur concours et leur aide matérielle ont permis la réalisation de cette
exposition :

Daniel Delaveau, maire de Rennes, président de Rennes Métropole,
René Jouquand, adjoint à la Culture,
Alain Coquart, conseiller municipal délégué aux musées, à l'édition
et à la lecture publique,
Helga Sobota, directrice générale de la Culture,
Pierrick Massiot, président du conseil régional de Bretagne,
Jean-Louis Tourenne, président du conseil général d'Ille et Vilaine,
François Erlenbach, directeur régional des affaires culturelles de
Bretagne,
Evelyne Schmitt-Marchal, conseiller pour les musées à la DRAC de
Bretagne.

Ainsi que Bruno Caron, président du groupe Norac, pour son
soutien à cette exposition.

Qu'Adalberto Mecarelli trouve ici l'expression de notre gratitude
et de notre amitié pour sa disponibilité et son engagement dans ce
projet.





SOMMAIRE

<i>Passages</i>	
Marco Pierini	9
<i>Une visite</i>	
Entretien avec Vincent Baby	31
PASSAGES	61
<i>Un Parcours</i>	
Entretien avec Laurence Imbernon	107
Adalberto Mecarelli	131



Ombre et lumière, 2008. Ulm, Künstlerhaus

PASSAGES

MARCO PIERINI

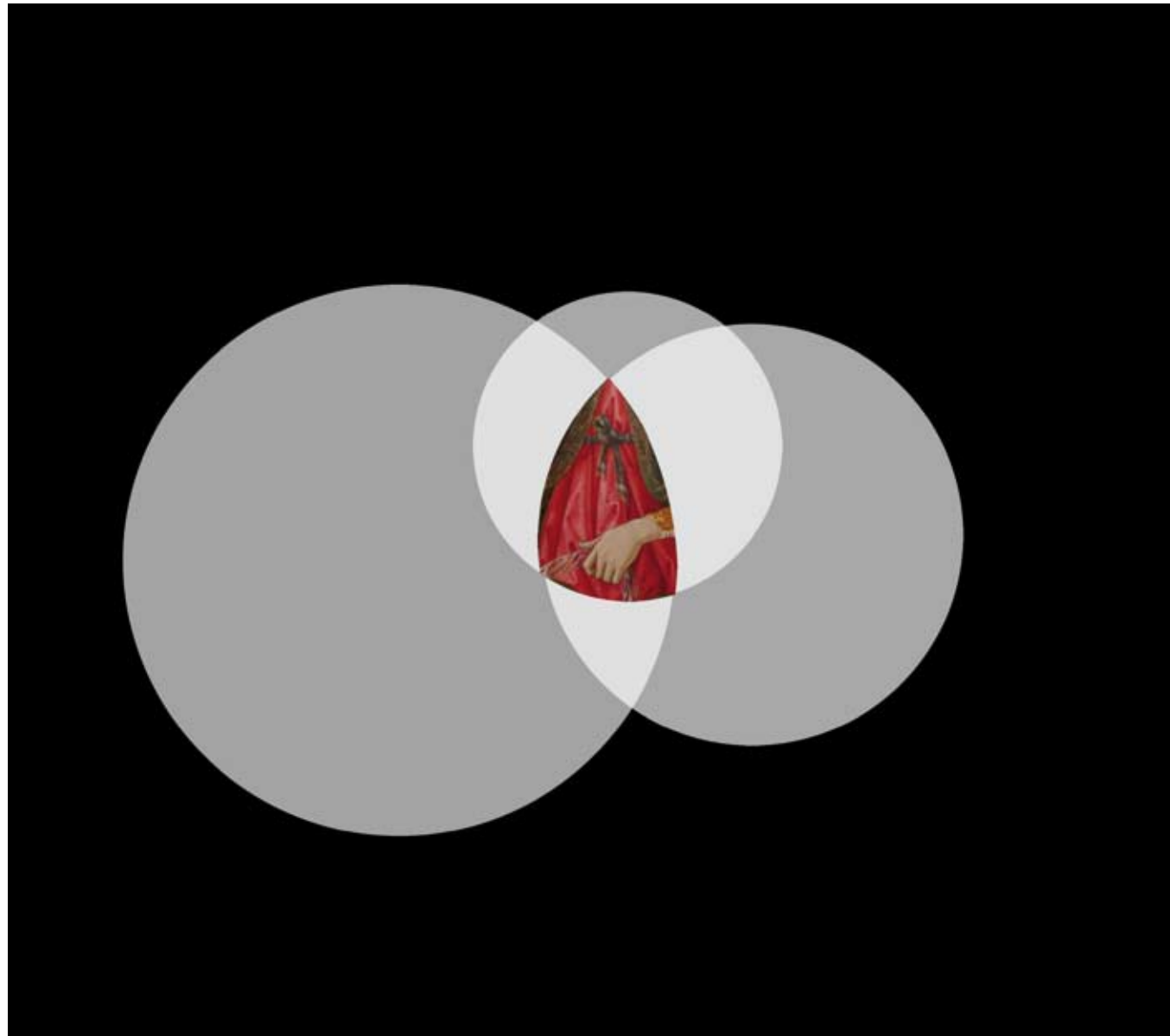
Mais comme tout s'appelle lumière et nuit, et reçoit les noms divers qui appartiennent, suivant leur valeur propre, soit à l'une, soit à l'autre de ces deux choses, tout est plein en même temps de la lumière et de la nuit obscure, puisque toutes les deux sont égales, et qu'il n'y a aucun vide dans aucune des deux.

Parménide¹

Au fil des ans et à plusieurs reprises Adalberto Mecarelli est intervenu avec ses sculptures de lumière dans des contextes architecturaux et urbains d'importance : façades de palais et d'églises, tours anciennes, cloîtres, chapelles, architectures contemporaines. Longtemps en revanche, l'univers du musée lui est apparu presque étranger, comme si son œuvre – nous l'avions écrit à l'occasion de son intervention au Museo Archeologico Nazionale di Siena – « présentait comme quelque chose d'inadapté, d'inconciliable avec ce que l'idée même de musée porte avec elle d'indissolublement établi, organisé, prédisposé. La récente réconciliation avec le musée est le fruit d'une réévaluation des espaces qui le constituent, entendus non plus comme des 'contenants' à occuper physiquement avec les résultats de sa propre recherche, mais comme des lieux à habiter, où il est possible et naturel que l'œuvre jaillisse, prenne forme, vie et sens. La mémoire sédimentée dans le musée n'agit plus comme

un modèle ou une source d'inspiration pour l'artiste mais comme un véritable catalyseur. Il ne peut y avoir d'autre type de relation entre ce qui trouve, dans le musée, l'énergie pour naître et les objets qui y sont conservés, et ce rapport apparaîtra d'autant plus sincère qu'il évitera tout rapprochement artificiel, toute confrontation improbable, toute comparaison insincère qui n'aurait rien d'autre que le but très banal de procurer au nouveau des racines et de faire sembler actuel l'ancien »².

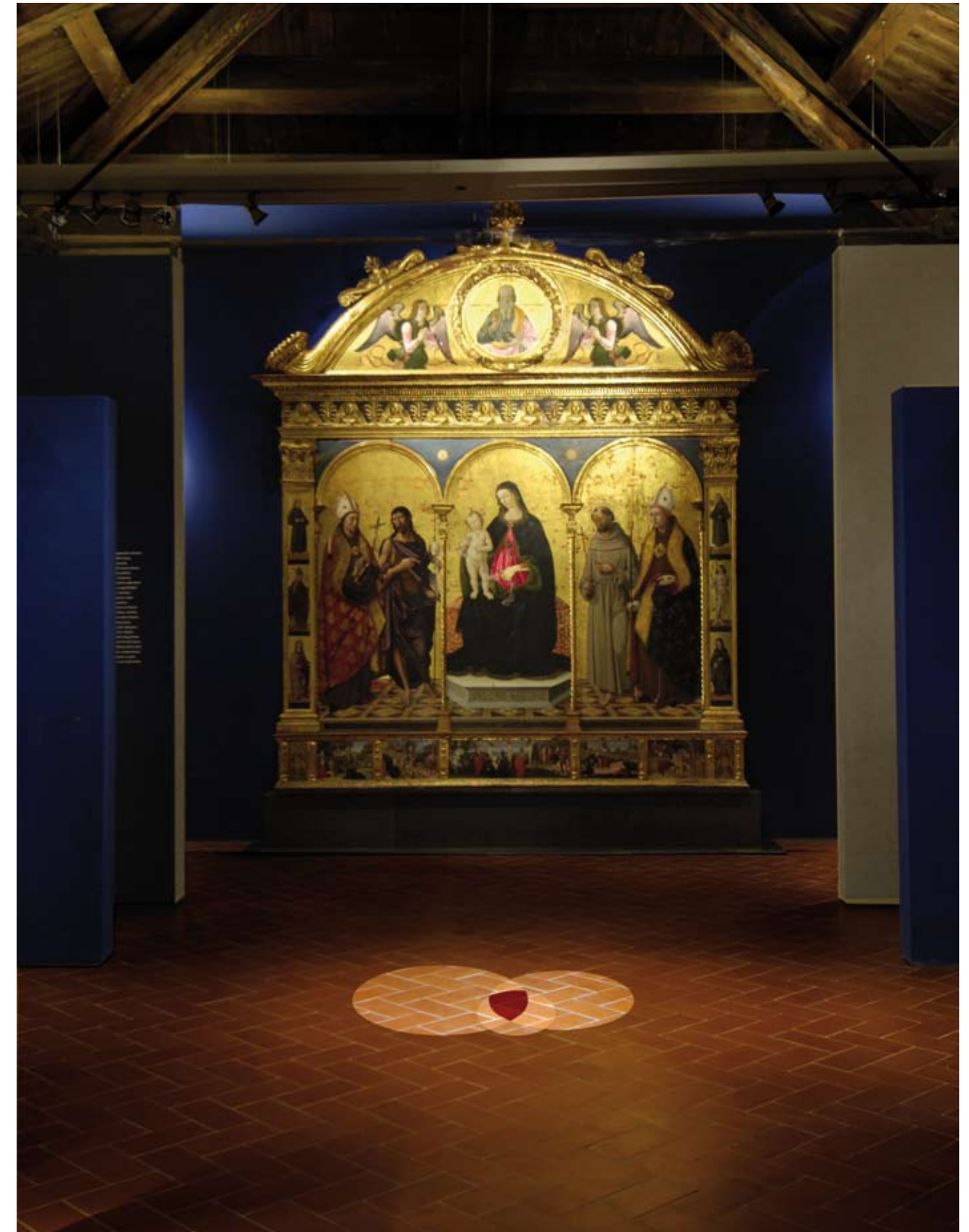
Les premières interventions de Mecarelli dans les contextes muséaux sont donc très récentes et remontent aux années 2009-2010 quand il réalisa en Italie des œuvres de lumière pour le Musée Archéologique de Cecina, les musées de Terni, et enfin l'ancien hôpital de Santa Maria della Scala, à Sienne. Les *Passages* réalisés au Musée des Beaux-Arts de Rennes viennent en conclusion de cette



Per Piermatteo, 2009. Terni, Pinacothèque

suite d'interventions lesquelles, si on les considère dans leur ensemble, peuvent presque apparaître comme des interventions de nature critique, adressées à la fois au musée en tant qu'institution et architecture et aux œuvres conservées et exposées dans les collections publiques. Une critique exercée, naturellement, avec les instruments propres à la pratique artistique et non avec ceux de la théorie. La projection de lumière en fait, révèle parfois la structure secrète de la composition du tableau, ou

bien elle signale les lignes directrices des forces dynamiques. Elle peut aussi suggérer une analyse des rapports entre les figures, ou extrapoler des formes et des significations que l'image, au delà même des intentions de l'auteur, renferme. Parfois l'œuvre de Mecarelli s'installe à côté de celle qui est accrochée sur les murs du musée, parfois elle la domine ou bien elle est disposée au sol, devant elle ; plus rarement elle se trouve à une distance plus grande, – au point de demander au regard du visiteur un



effort de synthèse – ou au contraire elle instaure un rapport de contiguïté absolue avec l'objet. Mais à aucun moment les conditions habituelles dans lesquelles se trouve le patrimoine du musée ne sont altérées : aucune peinture, aucune sculpture ne doit changer d'emplacement, la lumière, qu'elle soit artificielle ou naturelle, reste la même, le parcours de la visite est inchangé. Le respect absolu avec lequel l'artiste évolue dans le musée n'est pas seulement le fruit conjoint du maintien du statu quo et de l'immatérialité de l'œuvre réalisée, il est aussi et surtout le fait de la nécessaire et inévitable relation qui lie la genèse de chaque sculpture de lumière aux peintures et sculptures exposées en permanence. Mecarelli n'a jamais la prétention d'inscrire dans le contexte du musée une de ses œuvres précédemment réalisée, c'est à dire de faire entrer un 'intrus'; au contraire il passe au crible attentivement et avec rigueur chaque élément utile au dispositif de ce qu'il entend réaliser, rendant ainsi l'épiphanie de chacune de ses œuvres impensable, sans le concours de celles exposées dans le parcours muséal, lesquelles doivent rester parfaitement lisibles.

Que l'intervention de Mecarelli aide à mieux comprendre un objet d'art ou au contraire le présente sous un angle inédit qui trouble et inquiète le spectateur, elle est donc toujours un acte critique. Car sa démarche, au delà d'introduire un élément d'enquête et de réflexion, détermine un choix, impose une sélection, une rupture dans le parcours de visite du musée et aussi une contradiction par rapport aux critères d'organisation muséale universellement reconnus : chronologie, écoles artistiques, typologie. L'extraction de l'œuvre, isolée du contexte, est le premier pas qui permet à travers un processus d'abord analytique, ensuite de synthèse, la formation de la sculpture de lumière directement à l'intérieur du musée. Un travail totalement *site-specific*, en ce qu'il est non seulement lié à l'espace physique mais plus encore à l'inéluc-

table présence de l'œuvre d'art, utilisée par Mecarelli comme catalyseur.

L'œuvre *Per Piermatteo*, réalisée à l'occasion de l'exposition de Terni, peut être considérée comme le paradigme de ce *modus operandi*. A partir de l'analyse des mesures et des proportions entre les parties distinctes de la *Pala dei Francescani* (1483-1485) di Piermatteo d'Amelia, conservée à la pinacothèque, l'artiste a construit les principes d'un travail d'ombre et de lumière projeté au sol, juste devant le grand retable. Les trois cercles lumineux de tailles différentes constituent la transposition du rapport entre la courbe du couronnement, le cercle où est inscrit Dieu le Père et le mouvement circulaire des trois arceaux qui divisent en partie égales l'espace occupé par la Vierge sur le trône, et par les Saints. L'intersection de ces cercles lumineux délimite une forme – d'ombre – à l'évidente charge symbolique, qui correspond exactement au giron de la Madone, transféré et 'dévoilé' dans l'œuvre de Mecarelli tout en appartenant encore et pleinement au retable du Quattrocento.

A Rennes, c'est à nouveau sur la structure physique de l'objet, à l'instar de son intervention à partir de la *Pala dei Francescani*, que se concentre l'attention de Mecarelli lorsqu'il est confronté à la *Descente de croix* de Charles Le Brun. L'arcature dorée de la partie supérieure s'impose au premier regard, quasiment plus que la qualité de la peinture ou le sujet du tableau lui-même. Cette forme trouvera son correspondant architectural dans l'arc qui lui fait face, par lequel on accède à la salle suivante et c'est précisément sur celui-ci qu'elle sera basculée, reflétée, déposée. En revanche ce ne sera pas la forme géométrique de la structure externe mais celle de la structure interne, circonscrite par la lumière de la bougie, qui sera l'objet de l'analyse consacrée au magnifique tableau de George de La Tour *Le nou-*



Lux, 2009. Terni, Pinacothèque



Lux, 2009. Terni, Musée d'art moderne

veau-né, tandis que le dialogue des mains des trois protagonistes du *Retour du pèlerin* de Louis-Julien Aulnette du Vautenet sera transposé dans le triangle d'ombre du *Passage du triangle*. Dans le *Passage de la croix*, le stratagème qui permet au bras long de la croix de se prolonger sur la paroi rouge sur laquelle est installée la *Crucifixion de Saint Pierre* de Louis Cretey, est clairement à découvert; en revanche il faudra une observation attentive et une lecture non superficielle pour comprendre que le *Passage du tigre* n'est rien d'autre que la synthèse des dynamiques opposées mises en scène par Pierre-Paul Rubens dans la grande toile *La chasse au tigre*. A partir des quatre grandes toiles de Francesco Casanova, représentant autant de catastrophes arrivées aux voyageurs (un naufrage, un ouragan, la rupture d'un pont de bois, l'assaut des bandits), Mecarelli réalise le *Passage des catastrophes*, sans aucun doute l'œuvre la plus ironique présentée à cette occasion. En fait, les formes géométriques projetées à travers la salle ne sont pas découpées selon la précision habituelle, mais se retrouvent mutilées, taillées en pièces : en somme une véritable catastrophe pour un artiste formé dans le milieu de l'art abstrait-concret!

C'est encore sur le fil d'une légère ironie qu'Adalberto Mecarelli s'est confronté à d'autres peintures du musée de Rennes en extrapolant de leurs compositions quelques formes géométriques pour les transformer ensuite en sculptures de lumière dont la découpe sera simplement projetée au-dessus des tableaux eux-mêmes.

C'est le cas du mystérieux *Cylindre d'or* de Paul Sérusier, et de la tablette rectangulaire sur laquelle Saint Luc peint le portrait de la Vierge et l'Enfant, dans la célèbre huile sur bois de Marteen van Heemskerck. Ces formes auxquelles Mecarelli a donné vie – gigantesques mais gardant leurs proportions d'origine – éphémères, immatérielles, abstraites du contexte, sont autant de présences qui s'imposent avec la force de véritables sculptures,

conquérant un espace qu'on a de la peine à ne pas considérer comme physiquement tangible.

Avec *Passage des six*, les formes identifiées, elles aussi rigoureusement géométriques, ne sont pas les amplifications de celles tracées sur l'œuvre de référence, mais les rectangles des supports, mesurés avec exactitude et parfaitement représentés. Les six petits tableaux disposés sur deux lignes rapprochées, avec l'intention de suggérer l'ambiance d'un salon bourgeois du XIX^e, sont au contraire empilés verticalement par l'artiste en une sorte de 'ziggurat' lumineux, étroit et long. A ce jeu d'alignement participe la jeune *Napoleone-Elisa Baciocchi* ; tenant d'une main ferme la gueule de son chien, elle oppose frontalement au blanc de la lumière projetée la candeur du marbre dans laquelle Lorenzo Bartolini l'a sculptée en 1812.

Parallèlement, comme nous l'avons dit, l'enquête de Mecarelli s'étend des œuvres au musée, des objets contenus au conteneur. Dans les interventions précédentes c'était surtout l'architecture qui était donnée comme 'matière première' et qui devenait un des facteurs de l'œuvre lumineuse. A Terni, à Cecina et plus encore au Musée archéologique de Sienne les travaux de lumière ouvraient des fuites, suggéraient des profondeurs, confirmaient ou contredisaient les arcs, les voûtes, les piliers, construisaient *ex novo* des espaces virtuels ou bien faisaient resurgir des stratifications du temps les visages antérieurs du lieu. Dans ce type d'installations il est essentiel de noter comment Mecarelli se comporte, exactement à l'inverse de ce que l'architecte est obligé de faire par rapport à la lumière. « Pour l'architecture, évidemment », écrit Giulio Carlo Argan, « la lumière est un fait extérieur que l'artiste ne peut pas modifier. Mais s'il ne peut agir sur la source il peut agir sur l'écran, c'est à dire qu'il peut étudier les profils et l'exposition des for-

mes, conformément à un effet de lumière déterminé »³. Pour Mecarelli, au contraire, le « fait extérieur » c'est l'écran, donc la surface, qui se présente comme une donnée invariable avec laquelle il doit se confronter, tandis que l'émanation lumineuse – autant dans ses aspects quantitatifs que qualitatifs – est ce sur quoi l'artiste est en mesure d'agir, la marge de liberté qui lui est donnée.

A Rennes, exception faite pour l'œuvre *Passage à l'acte*, dans laquelle s'instaure un rapport de correspondance entre l'arcade de la cour intérieure du bâtiment et une fenêtre du deuxième étage, les protagonistes ne sont pas les structures porteuses ou les plus en évidence, mais plutôt les éléments secondaires, voire d'ameublement. *Passage de secours*, découpé dans la lunette de la porte d'entrée qui mène aux salles du premier étage et qui s'offre la première au regard du visiteur, est un ironique 'viatique' pour l'ensemble de l'exposition. Le signal indiquant la sortie de secours – de même que d'autres objets imposés par les normes de sécurité dans les salles d'exposition – est toujours considéré en effet comme une guigne par les artistes et les commissaires, qui essayent de l'éviter autant que possible dans le montage d'une exposition; Mecarelli au contraire s'amuse à souligner sa présence, en la reprenant avec une lumière blanche; en doublant ainsi celle qui est déjà présente dans le boîtier de signalisation, il suggère en quelque sorte que pour celui qui fréquente les musées l'authentique *Passage de secours* est représenté par l'œuvre d'art elle-même.

Passage direct appelle un petit élément métallique, discrètement distribué dans les salles du musée pour accueillir des textes explicatifs, à rentrer dans l'œuvre. Mecarelli semble nous inviter ici à considérer la simple forme géométrique – à l'intérieur du musée, et précisément dans la salle des Primitifs – comme une moderne table sur laquelle peindre, équivalent 'physique' de celle rendue à travers l'immatérialité

de la lumière dans le *Passage de Saint Luc*, sur lequel le Saint évangéliste représente la Madone dans le tableau de Maarten van Heemskerck.

Si à l'occasion des expositions les circonstances le permettent, Mecarelli ne renonce jamais à la possibilité de créer une œuvre hors des murs du musée, de préférence dans un espace public, ouvert au plus grand nombre de personnes. *Passage au guet*, réalisé sur une berge du canal de la Vilaine, juste en face de l'édifice, apparaît à la tombée du jour au moment où, une fois les salles fermées, on fera disparaître les autres projections de lumière. Le musée ne restera pas pour autant inactif, c'est du balcon au premier étage qu'est projeté le faisceau lumineux de l'œuvre. Sa forme géométrique élémentaire est un demi cercle de lumière à l'intérieur duquel est inscrit un volume d'ombre parfaitement

circulaire; le canal nous renvoie son reflet, que le mouvement des eaux rend plus incertain, plus indéfini. Loin de la tautologie et de l'univocité du minimalisme, la géométrie de Mecarelli révèle, avec sa propre rigueur interne, un élément d'inquiétude, un écart d'une vitalité autonome et imprévisible et cela à chaque fois qu'elle se confronte à l'espace de la réalité, sort de l'abstraction de la règle et se précipite dans le flux du devenir.

NOTES

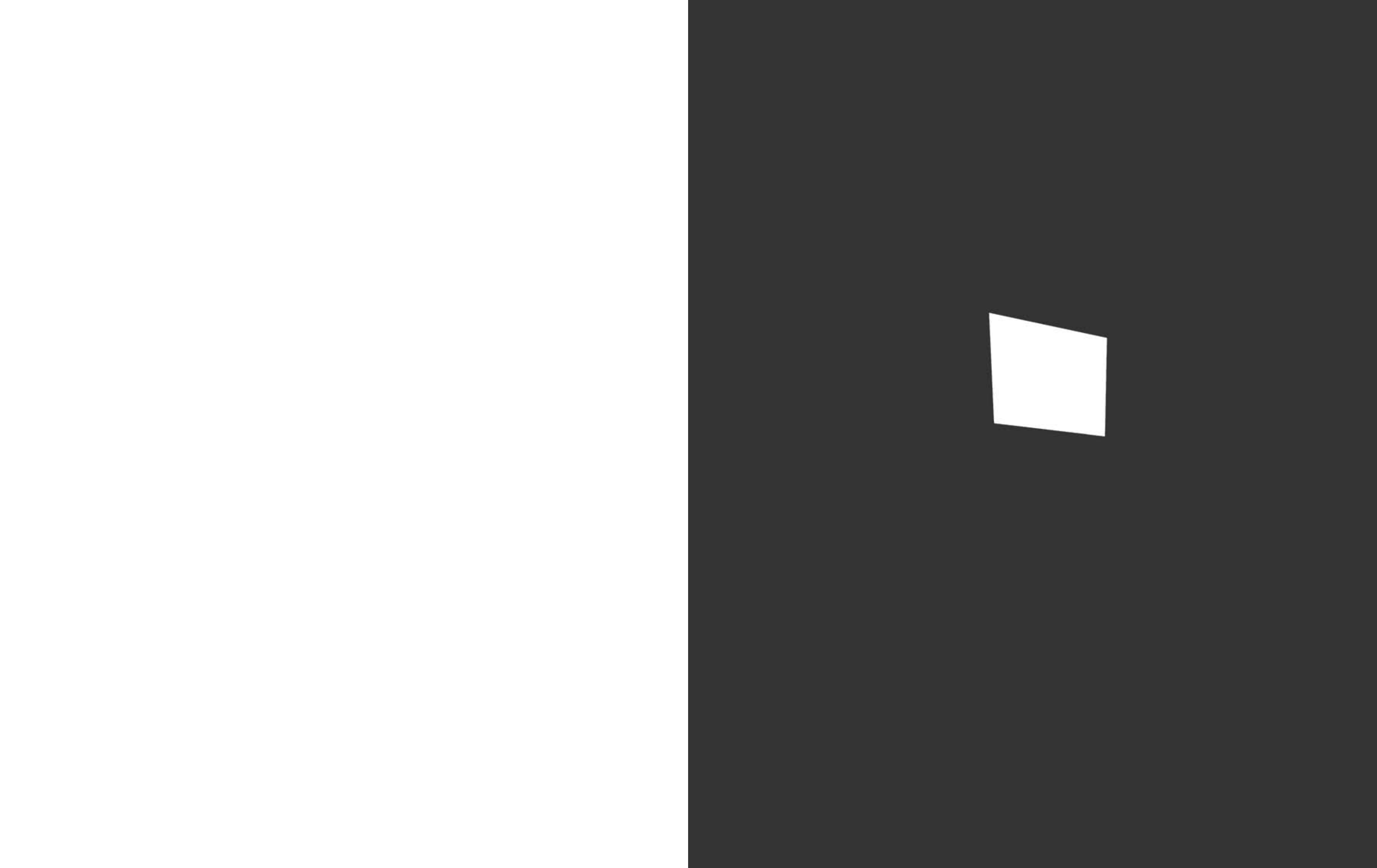
¹ Francis Riaux, *Essai sur Parménide d'Elée*, Librairie de Joubert, Paris 1840, p. 223.

² Marco Pierini, « Lux umbrae, memoria lucis, in *Adalberto Mecarelli. Lux umbrae*, catalogue de l'exposition, par Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 51-57, p. 51.

³ Giulio Carlo Argan, *Borromini*, Mondadori, Milano 1978², p. 58.



Passage des quatre, 2012. Rennes, Musée des Beaux-Arts





Sans titre, 1999. Paris, Parc de la Villette



Krisis, 2011. Florence, Institut français de Florence, Palazzo Lenzi



La notte di San Lorenzo, 2010. Rocca di Tentennano





Luna, 2012. Paris, église de Saint Eustache; pages précédentes *De natura lucis*, 2010. Sienne, Santa Maria della Scala



Ajustement, 2004. Mulhouse, Musée EDF

UNE VISITE

ENTRETIEN AVEC VINCENT BABY

Vincent Baby : *Ton travail avec et par la lumière implique très souvent la prise en compte de l'espace architectural. Tu as réfléchi et dialogué avec l'espace public à l'échelle du paysage urbain à de nombreuses reprises. Depuis 2004, tu as initié une série d'interventions qui sont autant de réflexions sur la manière d'investir des espaces muséaux très singuliers. Celui de Rennes est le dernier d'une série de six. À l'évidence c'est un contexte totalement différent des précédents, comment as-tu opéré ?*

Adalberto Mecarelli : En 1993, j'avais exposé à l'espace Electra de la Fondation EDF. Une exposition classique, un certain nombre de pièces choisies selon des critères historiques devaient trouver la meilleure façon de tirer partie de l'espace. Quelques années plus tard, la compagnie EDF m'invita à renouveler l'expérience dans son Musée de Mulhouse, le Musée Electropolis. Au départ j'avais cru qu'il s'agissait simplement de pièces vides dans lesquelles j'allais créer *in situ* une série de volumes de lumière. En réalité ces lieux, loin d'être des *white cubes*, étaient fortement habités. Il y avait un tas d'objets, des machines extraordinaires, des vitrines. Dès cette première phase de repérage, j'ai compris que mes projections allaient être confrontées à des présences autres que du vide architectural. Normalement je n'arrive pas quelque part juste pour y

poser un objet, détaché du contexte. Même quand j'installe des œuvres déjà réalisées, elles doivent être presque toujours re-contextualisées. Mais là j'étais confronté à une situation tout à fait nouvelle. Travailler avec la lumière demande une compréhension très précise de ce qui fait la présence d'un lieu : *l'esprit du lieu*. La lumière est quelque chose d'unique par sa complexité physique. L'état de cette matière est double : passif et actif à la fois. Passif, dans le sens où elle a une plasticité, on peut en définir les limites, en faire un volume et le positionner dans l'espace. Cette plasticité est néanmoins très particulière puisqu'elle génère une présence concrète mais qui pourtant n'est pas visible directement. Et actif, dans le sens où cette matière invisible révèle l'espace, plutôt l'espacement, ou plus exactement encore la manière d'être ensemble de la plupart des éléments composant la réalité visuelle. On peut dire que sur le plan visuel, la lumière tient un rôle de « révélateur » physique. Elle révèle d'une part la texture des surfaces objectales et d'autre part, elle permet d'orienter le regard vers ce qu'elle éclaire, pas seulement de mettre en valeur certains volumes par une succession d'opérations, de focus ou de découpes. L'expérience du Musée Electropolis m'a obligé à tirer parti de ce qui *a priori*, dans une logique traditionnelle de monstration, paraissait être un handicap. J'ai appris qu'un espace forte-



Lux, 2009. Terni, Musée d'Art Moderne; page précédente *Lux*, 2009. Cecina, Musée Archéologique



ment habité n'est pas forcément plein, on y trouve souvent une infinité d'ouvertures, assurément plus que dans un espace vide. C'est le cas du musée, comme du gruyère d'ailleurs ! Du coup j'ai découvert toute une typologie d'ouvertures : passages, seuils, espaces *entre*. Dans la culture japonaise, un terme définit cela : le *Mā*. C'est quelque chose de difficile à conceptualiser, qui est de l'ordre du lien et de l'espacement à la fois, ce qui permet à l'espace de prendre du sens, d'être habité par une poésie. Cette expérience m'a ainsi permis de mettre au point un protocole d'exploration qui s'est avéré très efficace dans la rédaction de mes projets.

Plusieurs musées, en effet, se sont ensuite montrés intéressés par cette approche. Mais pour chaque musée tu te trouves confronté à un contexte différent. Est-ce que cela implique que ton processus de travail change aussi?

Le processus de travail est presque toujours le même. Dans la première phase, j'agis comme un explorateur, je cherche les espaces les plus propices à recevoir la lumière, le plus souvent en retrait, en faisant attention aux éclairages préexistants. Parfois ce sont l'architecture, la modénature qui agissent comme des catalyseurs dans ma recherche. Mais au fur et à mesure que j'investis les lieux, il se produit quelque chose qui dépasse la physique des éléments, la lumière, l'ombre ... et qui s'avère de l'ordre du sens dans un jeu avec la visibilité, la clarté qui ne sont plus objectales mais *situées*, d'où émergent pour moi des *présences*. Tout simplement je m'imprègne de *l'esprit du lieu*.

Un musée classique comme celui de Rennes dans son rôle conservateur, au sens littéral du terme,

Passaggio, per l'ombra alla luce, 2010. Sienne, Santa Maria della Scala, Musée Archéologique



Passage des six, 2012. Rennes, Musée des Beaux-Arts

est porté à suspendre, à figer la fonction naturelle de l'œuvre, avec l'intention de permettre au visiteur de mieux en comprendre la signification. Mais pour un visiteur professionnel, pour un explorateur tel que je peux me considérer, la réalité visuelle des espaces muséaux est différente, elle n'est pas composée par l'assemblage d'objets dont il faut déchiffrer le sens. Chacune des œuvres est pour moi une sorte d'appareillement du regard. Ces appareillements ne sont jamais fermés, univoques, ils sont de véritables œuvres ouvertes. Un système de relations entre différents niveaux sémantiques, syntactiques, physiques, émotifs, jamais clos. Chaque œuvre se présente sous différents profils et en même temps différents points de vue sont possibles sur elle. Je fais partie d'une génération qui s'est for-

mée avec des lectures comme *Opera aperta* (*Œuvre ouverte*) et *La struttura assente* (*La structure absente*) de Umberto Eco. Plus qu'ailleurs j'ai ressenti ici le besoin d'ouvrir des passages ou, plus exactement, de réactiver des mouvements qui étaient comme suspendus. Mon exploration muséale est une sorte de défrichage d'espaces vierges, avec l'idée, qui s'est installée comme un *leitmotiv*, de révéler la présence d'une absence. Ici, au Musée des Beaux-Arts de Rennes, les appareillements du regard sont assez particuliers, les périodes historiques baignent dans une atmosphère colorée ; le XVIII^e et le XIX^e sont immergés dans un beau rouge intense. Au Musée Archéologique de Sienne, les espaces étaient creusés à même la terre de Sienne... On n'emploie pas les mêmes outils de visée pour ouvrir des passages



Lorenzo Bartolini, *Napoleone-Elisa Baciocchi et son chien* (detail), 1812. Rennes, Musée des Beaux-Arts



Luce, ombra, terra di Siena, nitrato d'argento, 2010. Sienne, Santa Maria della Scala, Musée Archéologique



Passage des six, 2012. Rennes, Musée des Beaux-Arts

dans le rouge ou dans le jaune. Ce que je viens de dire n'est probablement pas très intelligible mais on peut entrevoir le sens sous-jacent.

Comment entends-tu cette idée du passage ? Des images sont disposées çà et là dans une optique muséale. Le spectateur y passe, les images passent également... Mais ton travail réactive complètement tout le cheminement du regard, comment as-tu procédé ?

Mon mode de déplacement n'était pas fixé à l'avance. Mais dans ce type de démarche j'ai souvent en tête comme modèle, les séries d'estampes japonaises « ukiyo-e » (« images du monde flottant ») représentant les stations du Tōkaidō, la route qui

menait de Edo à Kyoto. Une sorte de chemin initiatique jalonné par des étapes qui correspondaient chacune à la vue d'un paysage particulièrement codifié et inscrit dans l'imaginaire collectif japonais. Tout le monde a en tête quelques unes de ces vues, gravées par Hiroshige, Hokusai, Utamaro. Ici, à Rennes, mon Kyoto serait la cour carrée.

Chaque musée est une nouvelle contrée, un pays différent. Dans celui-ci on trouve une forte structure articulée sur l'art ancien mais avec en son cœur la circulation d'un parcours dédié à l'art contemporain. L'art du passé semble jouer ici l'encerclement de l'art contemporain, lui-même posé aux abords d'un centre qui est une cour carrée : du vide. Inconsciemment, je n'ai pas pu m'empêcher d'y voir à l'acte une symbolique forte. C'est dans

ce contexte que j'ai ressenti le besoin de créer des ouvertures.

Dès le départ elles n'ont pas été pensées comme de simples ouvertures *formelles* de lumière mais, à chaque fois, elles trouvaient leur raison d'être suite à une surprise, un étonnement que j'avais éprouvé lors de mon exploration. Plastiquement cet étonnement allait prendre la forme d'un passage. Il est trop facile de dire ici que, dans la plupart des cas, ce passage-là est celui par où le passé se précipite dans le présent, donc je ne le dirai pas. Le cheminement se fait par étapes, les étapes ne sont pas toujours reliées entre elles. On peut dire par exemple que la « station » du *Rouleau d'or* donnait sur un passage tout fait. Je n'ai eu qu'à agrandir un passage *naturel*.

Le Passage de saint Luc et le *Passage direct* en revanche sont indissociables.

Dans l'immense déposition peinte par Le Brun la surface de la lunette dorée, dans la partie supérieure du tableau, semble l'emporter sur le reste. De manière peut-être un peu insolente, j'ai décidé que c'était la chose la plus importante du tableau lui-même. Et à mon tour, j'ai réalisé une *déposition* en « déposant » sa copie juste en face, en équilibre sur l'arc du mur opposé.

Le Passage du tigre au bout de la grande salle était incontournable. Le mouvement de visée naît à partir d'un tableau de Rubens, très impressionnant. C'est un tableau que je connais bien et depuis longtemps, ayant enseigné plus de vingt ans à l'École des beaux-arts de Rennes. Mais pour la première



François Desportes, *Chasse au loup* (détail), 1725. Rennes, Musée des Beaux-Arts



Passage à l'acte, 2012. Rennes, Musée des Beaux-Arts

fois je me suis rendu compte que ce qui donnait de la force à ce *focus* c'était essentiellement le croisement de deux mouvements transversaux. Leur imbrication m'a amené à imaginer une forme qui serait le noyau de cette rencontre : une espèce de losange aux côtés courbes. L'ouverture ici semble se faire par un focus uniquement formel. Pourtant j'ai voulu traduire par cette géométrie un rapport de force. J'ai tenté de donner forme à la possible persistance d'une figure intemporelle, qui aurait la capacité d'exprimer l'essentiel des dynamiques mises en jeu dans le tableau.

Il peut y avoir aussi une double lecture. On peut considérer que la forme est belle en soi, que c'est une bonne Gestalt. On peut faire le travail un peu intellectuel du regardeur, aller chercher la forme dans le tableau référent, mais on peut aussi s'abîmer dans la contemplation propre de l'œuvre. Est-ce que tu ne jouerais pas, au propre comme au figuré, sur les deux tableaux ?

Honnêtement je dois dire qu'il m'est très difficile de répondre à cette question. D'ailleurs qui pourrait affirmer en toute sincérité qu'il sait jouer sur un seul et unique tableau? Une œuvre qui nous entraînerait complètement dans un abîme tautologique? Je ne pense pas être assez courageux pour ça. Non, je ne joue pas sur les deux tableaux mais plutôt sur le tableau des deux.

Quand je me relis, je retrouve parfaitement, disons, la structure porteuse de la lecture de l'œuvre, son noyau; et effectivement, quand on prête attention au résultat, on peut encore trouver des rapprochements formels et des interactions entre le tableau et la projection ressortissant peut-être de l'inconscient, quelque chose de l'ordre du psychologique qui travaille en sous-main. Ici est en jeu ce que l'on retrouve dans d'autres œuvres du parcours ; il s'agit de mettre à côté, mettre en présence, plus littéralement encore *rapprocher deux présences*, qui

doivent avoir le même *poids*, mais pas forcément dans le même champ sémantique. Entre le propre et le figuré il y a un temps pendant lequel le sens est comme suspendu. Cette suspension nous permet de voir le passage de ce qui a été à ce qui est. C'est aussi une manière de repenser, de réactiver ce qui a été la naissance de l'art abstrait ; je pense par exemple au parcours de Mondrian, quand ses arbres deviennent des structures qui acquièrent leur propre autonomie. Mais cette autonomie se fait essentiellement grâce à la persistance de quelque chose qui est là bien avant les arbres. Il est difficile sinon impossible de penser l'intemporel, mais nous voyons bien de quoi il s'agit quand nous saisissons le glissement sémantique qui s'opère dans le corps d'une peinture de Cézanne ou de Malévich.

Il y a aussi un dialogue qui se met en place entre une œuvre ancienne et ton propre répertoire formel, ton vocabulaire plastique très minimal.

Je ne suis pas sûr de vouloir un dialogue avec l'œuvre. Dans le cas du musée de Rennes, j'explore ces lieux en cherchant des passages entre le premier et le deuxième cercle, entre l'art ancien et notre modernité actuelle. L'œuvre est plutôt considérée comme un moyen d'ouvrir, une clef. Parfois ces clefs se révèlent être, sans jeu de mots, *des passes*; elles peuvent ouvrir quelques unes de mes portes et il est vrai que le répertoire formel de mes *portes* est très souvent minimal. Mais les passages derrière ces portes ne permettent presque jamais de revenir en arrière, de retrouver la clef, le tableau.

Bien sûr, tout cela n'est pas simple à mettre en place. Il faut que je fasse attention à ne pas me confondre, comme c'est un peu le cas là, pendant que je parle. Essayons d'être plus précis. Parfois il y a quelque chose de l'ordre de la spatialité qui lie formellement le tableau à la projection de lumière. Dans le *Passage de la croix* le tableau est clairement *prolongé* et s'il est vrai que la projection de lumière





Marteen van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge* (détail), vers 1545. Rennes, Musée des Beaux-Arts



Passage direct, 2012. Rennes, Musée des Beaux-Arts



Passage du tigre, 2012; page précédente *Passage de la déposition*. Rennes, Musée des Beaux-Arts

peut fonctionner avec beaucoup d'autonomie, on peut facilement percevoir les deux parties comme composant un corps unique. Dans ce type de situation on est obligé de faire face au *pathos* qui plane dans l'air. Je ne le refuse pas mais j'y suis très peu sensible, au risque d'être parfois irrévérencieux. A chaque fois que ce type d'assemblage prend forme, mon exercice consiste à réfléchir sur le mode de fonctionnement. Ici la partie haute – lumineuse – très structurée, est comme suspendue entre... deux tringles et la partie basse – le tableau – existe, pèse sur un autre plan, émotionnel, chargé d'affect, fruit d'une maturation historique et culturelle, elle tire vers le bas, et même s'y enfonce. Dans ce cas le jeu devient risqué, le passage trop étroit. Ce sont les risques du métier.

C'est peut-être là, dans cette opération de rééquilibrage, que tu réinvestis les enjeux picturaux en sculpteur, en physicien, en convoquant la matière ?

Quand on réalise ce type de projection de lumière, les gens se posent inmanquablement la question : « Est-ce que c'est de la peinture ou est-ce que c'est de la sculpture ? » Pour moi, c'est toujours de la sculpture dans le sens de l'espacement, *espace entre*. La surface éclairée par la projection est naturellement une sorte de fenêtre sur l'espace pictural, mais il n'en reste pas moins qu'elle est toujours la base transparente d'un cône ou d'une pyramide de lumière physiquement présents, des volumes sur lesquels nous pouvons intervenir. Je travaille cette présence là. Pour moi la lumière est vraiment de la matière. Faut-il toujours mettre de la fumée pour qu'on la voie ?

L'ouverture n'est pas seulement la partie éclairée, c'est un espace dans lequel potentiellement on pourrait *rentrer*. Dans mon optique, la peinture est toujours une sculpture manquée, une représentation de l'espace, parfois très efficace mais quand même une représentation. Si l'artiste est, comme je

le pense, quelqu'un qui tente de suspendre le mécanisme du réel dans le but d'en dévoiler quelque chose qui serait de l'ordre de l'indicible, le peintre ne peut y arriver que par un double mouvement, tandis que le sculpteur y parvient plus directement. Combien directement je ne saurais le dire, j'ai encore trop d'imagination. Au sein de la famille des abstraits/concrets, dans laquelle on pourrait me situer, le combat pour atteindre la limite inférieure de l'imagination reste encore sans issue. D'une manière ou d'une autre, très souvent avec mon travail, je suis obligé d'assumer le passage à l'acte de la peinture vers la sculpture...

Il faut encore opérer un saut symbolique après avoir validé le potentiel physiologique...

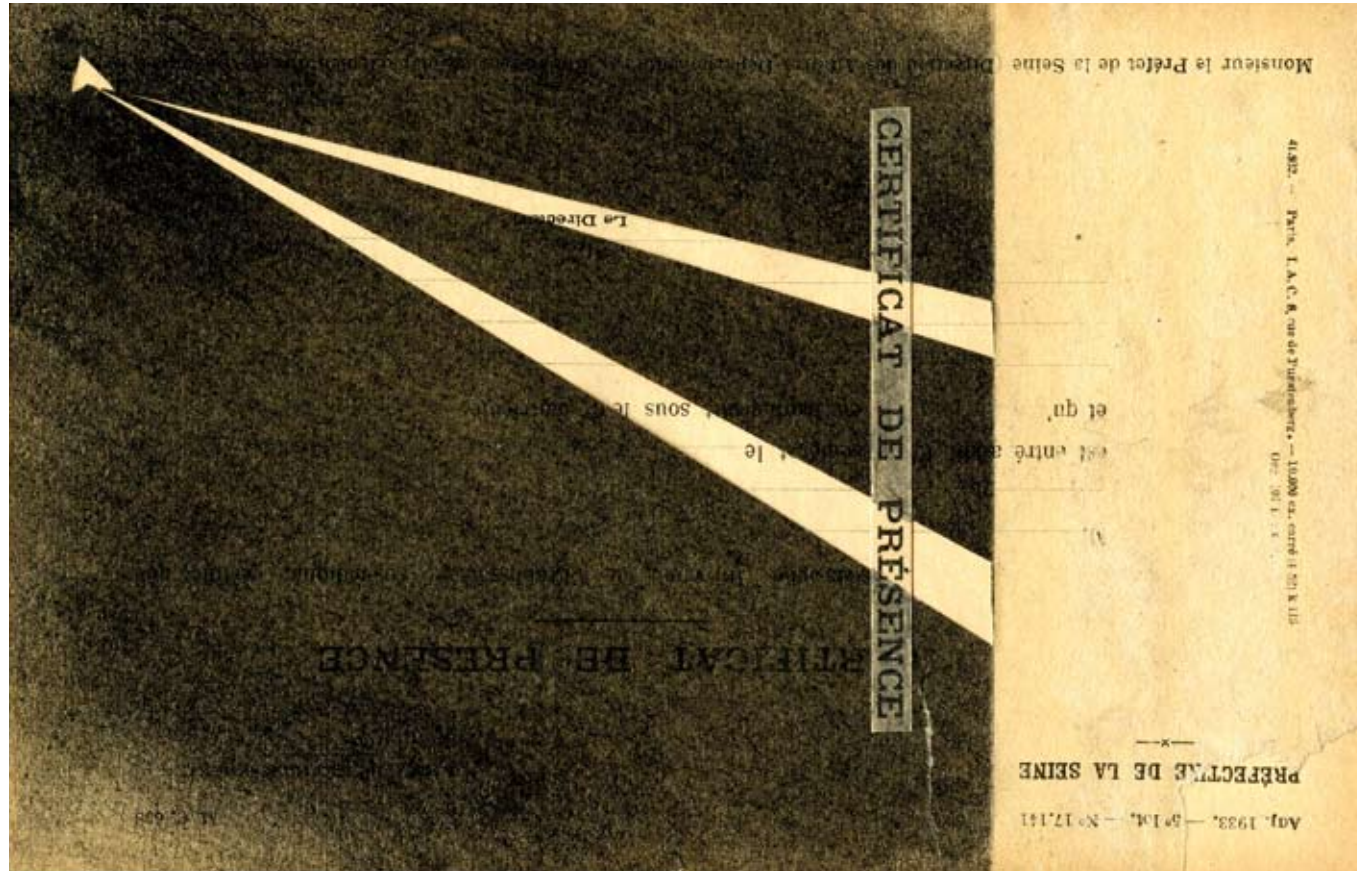
À chaque fois, il faut repenser le passage à l'espace, trouver une clé qui l'ouvre, parfois avec très peu de recours à l'imaginaire et l'offrir à la réflexion d'autrui, qui juge à son tour si c'est réussi ou si c'est un échec.

En réalité, très souvent, la clarté des intentions de l'artiste dépend du système de visée qu'il propose et ce système se fonde sur un alignement de repères qu'il cumule au cours de son existence. Le *spectateur idéal* est celui qui est capable de continuer ou de conclure un bon alignement.

Dans le *Passage du loup* quelque chose de l'ordre de l'alignement s'est mis en place presque spontanément. Au départ il y a ce splendide tableau de Desportes *La chasse au loup*. Dans ce tableau, quelque chose se joue. Entre chiens et loups. Entre chiens et loups, c'est un moment important, c'est le moment précis où la lumière naturelle et la lumière artificielle se donnent le change, c'est là que peut commencer à apparaître quelque chose qui n'était pas là avant – ou disparaître. Là où se joue le mécanisme du clair-obscur, où un objet peut-être révélé, sortir de l'ombre. Le sens, les sens, là, dans ce contexte, sont aux aguets. Je vois quelque cho-



Passage de la croix (détail), 2012; Louis Cretey, *Crucifixion de saint Pierre* (détail). Rennes, Musée des Beaux-Arts



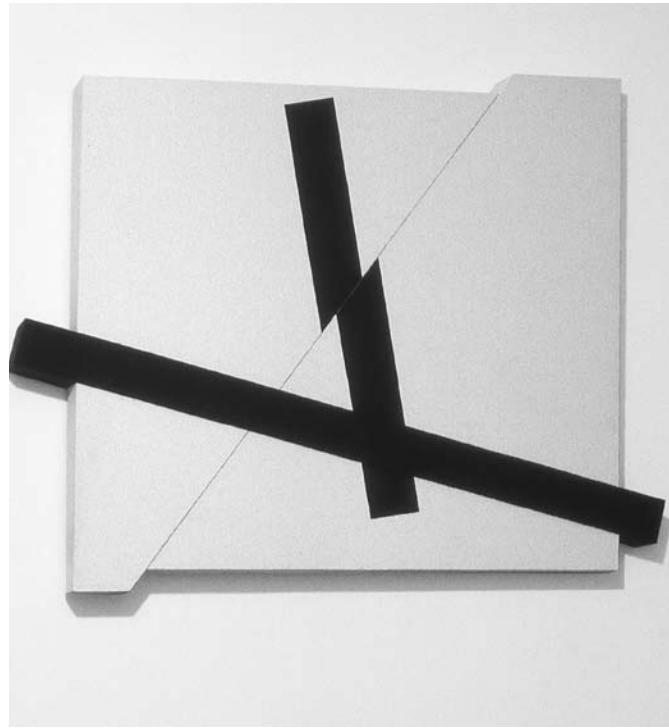
Sans titre, 2012. Paris, Galerie Lefebvre, rue Mazzarine; page précédente *Certificat de présence*, 1971

se d'incroyable sur le plan formel, à l'œuvre dans l'image, un doute profond est généré par l'imbroglio des animaux - qui est qui dans l'histoire ? Les chiens ne deviennent-ils pas finalement plus terrifiants que le loup lui-même ? Comment le traduire ? Ouvrir cette histoire ? Ce que j'ai donc tenté, c'est de créer quelque chose qui fasse osciller la perception dans la saisie de la surface du plan, en générant un doute visuel. Et en même temps cela prolonge mon travail des années 70, lié aux *Skuttures*, qui articulait une réflexion sur l'indécidabilité du matériau, entre peinture et sculpture. On a donc ici une composition précise mais quand on regarde bien le centre, il se crée un mouvement spatial d'avant/arrière et de haut/bas. C'est mon propre *Chiens et loups*. Avec ce *passage* j'essaye de faire glisser les uns sur les autres, dans une figure chiasmique, quatre niveaux différents : sémantique, syntactique, physique, émotif. Un vieil exercice.

En face de ce passage se trouve l'accès vers la partie centrale au cœur du musée, là où sont exposées les œuvres des artistes contemporains. C'est juste dans le carré où se trouvent les amis : François à droite, Vera à gauche, Aurélie en face. Il faut faire vite, ils dégainent plus vite que leurs ombres. Seule solution : passer par la fenêtre, sans l'ouvrir. Ici, il faut rigoler sérieux. Je suis le plus jeune, je dois donc montrer que je sais passer à l'acte. Il faut réaliser une œuvre qui met en acte un vrai passage. Surtout ne pas mentir, même pas en peinture.

Une pyramide de lumière à base carrée traverse les vitres. Tout ce qui est jeu dans l'espace de projection est partie intégrante de l'œuvre, tout est dévoilé : la lumière qui passe, le transparent et l'opaque. L'opaque se dévoile lui-même parce qu'il fait partie d'une surface plus vaste et l'œil doit s'informer, rectifier, organiser la cohérence de l'ensemble, qui





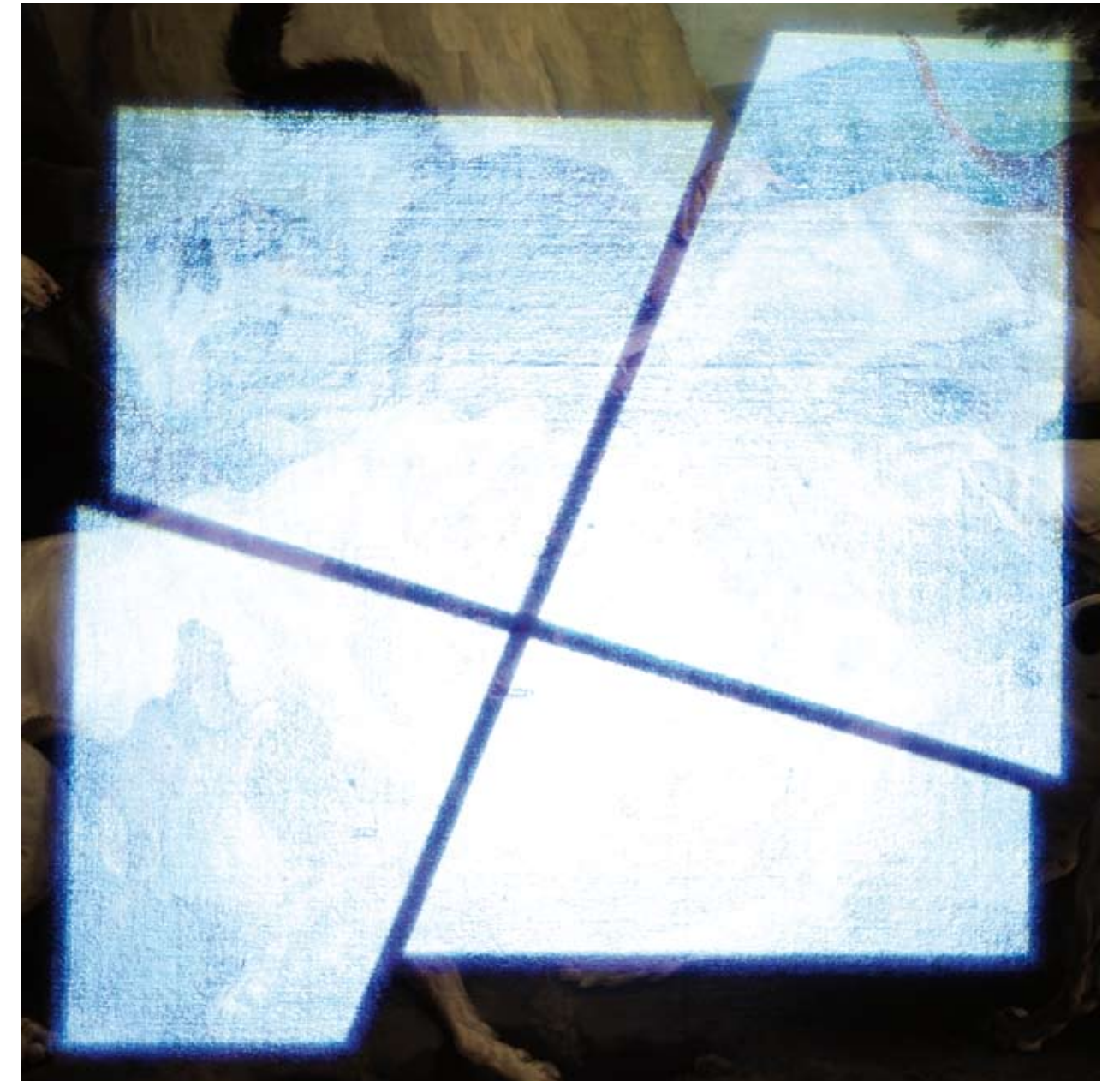
Skulture 5,5, 1977. Collection particulière



Skulture, 1981. Collection particulière

est labile. Quand on se déplace et que l'on se tient à l'opposé de cette sorte de couloir/coursive, le jeu se prolonge puisque il y a un décalage; la zone qui devrait être la plus sombre s'avère la plus éclairée. Et à la tombée de la nuit, le mécanisme est encore autre puisque se matérialise une surface que l'on ne

voit pas en plein jour... C'est, je crois, un bon piège à regard. Si on déjoue ce piège on peut toujours viser la fenêtre en face et s'enfuir par la Vilaine. J'y ai construit un guet, facile à trouver, c'est le seul *point noir* de tout ce travail.



Passage au loup, 2012. Rennes, Musée des Beaux-Arts; pages suivantes *Passage au guet*, 2012. Rennes





PASSAGES

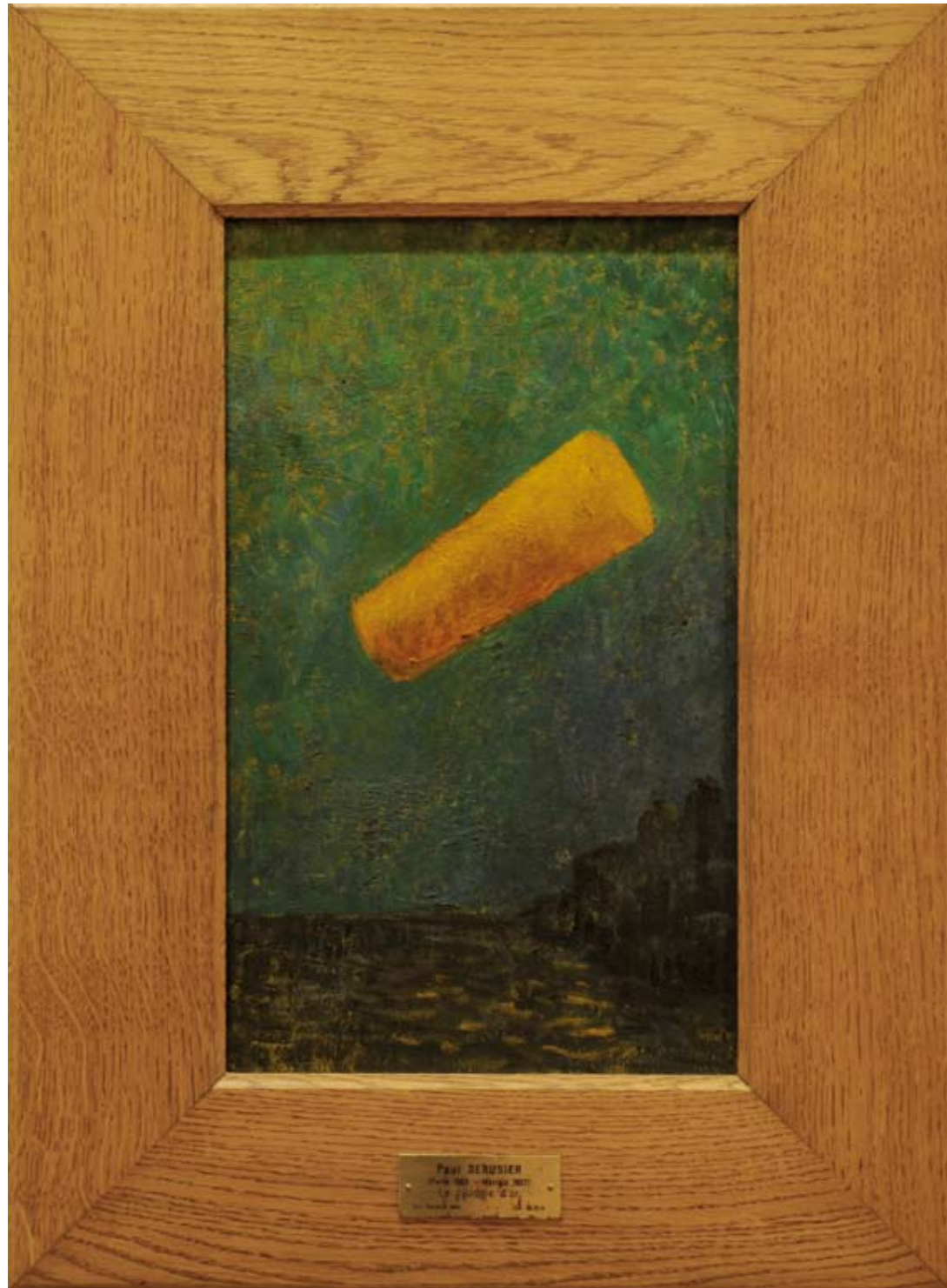


Passage de secours



Passage du barde

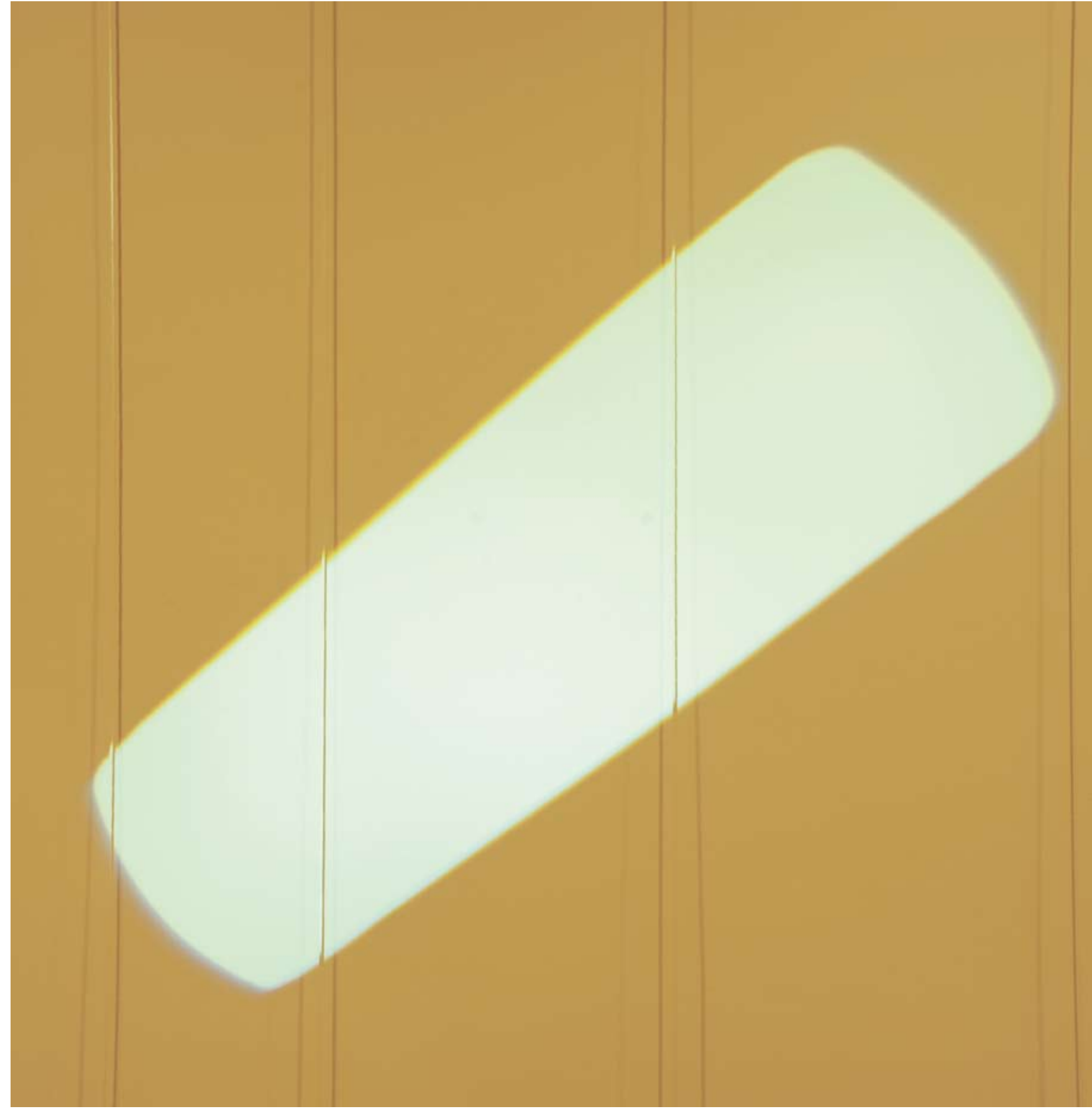




Paul Sérusier, *Cylindre d'or*, 1910



Passage du rouleau d'or





Passage des six







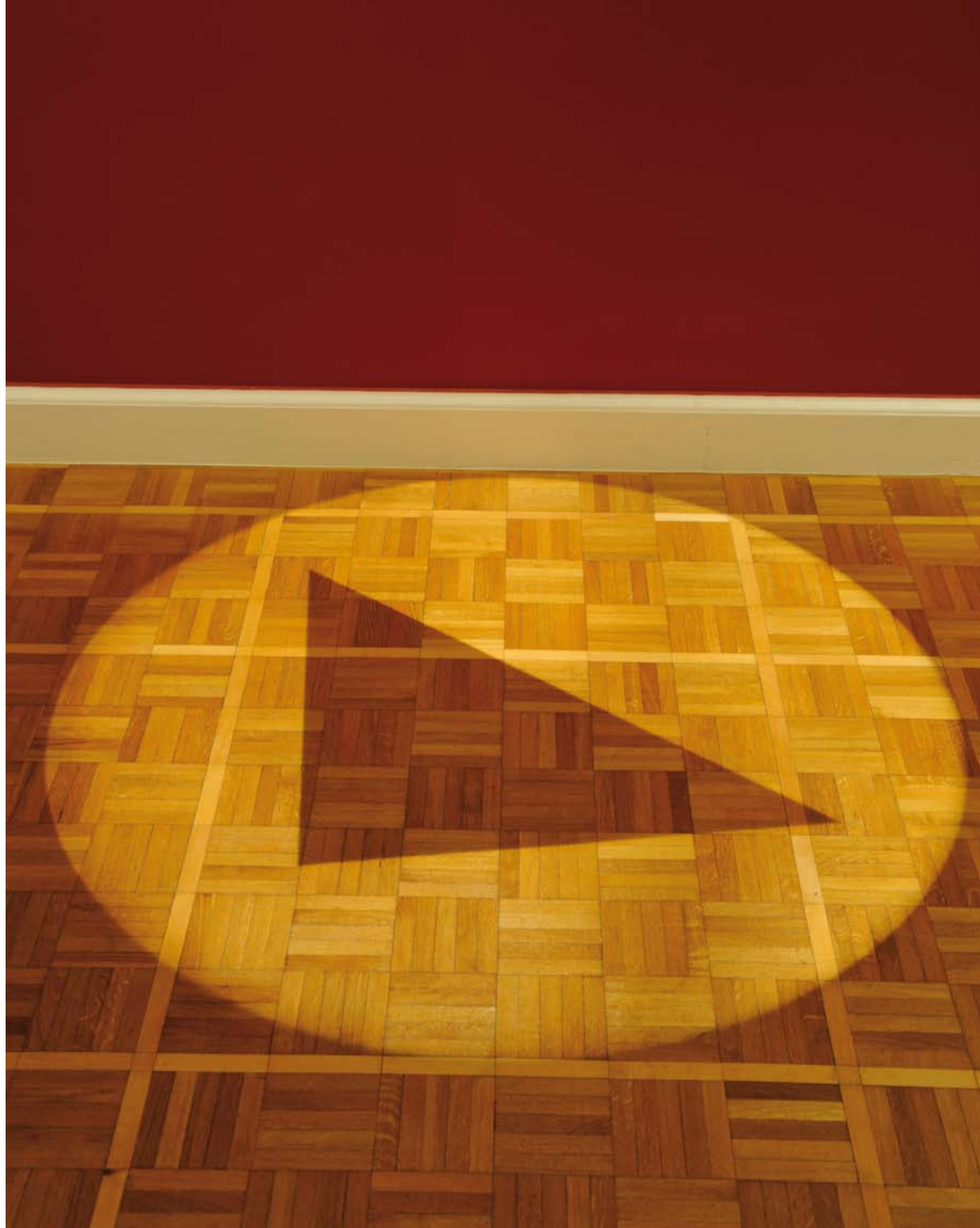
Passage de l'entr'acte



Louis-Julien Aulnette du Vautenet, *Le Retour du pèlerin*, 1818

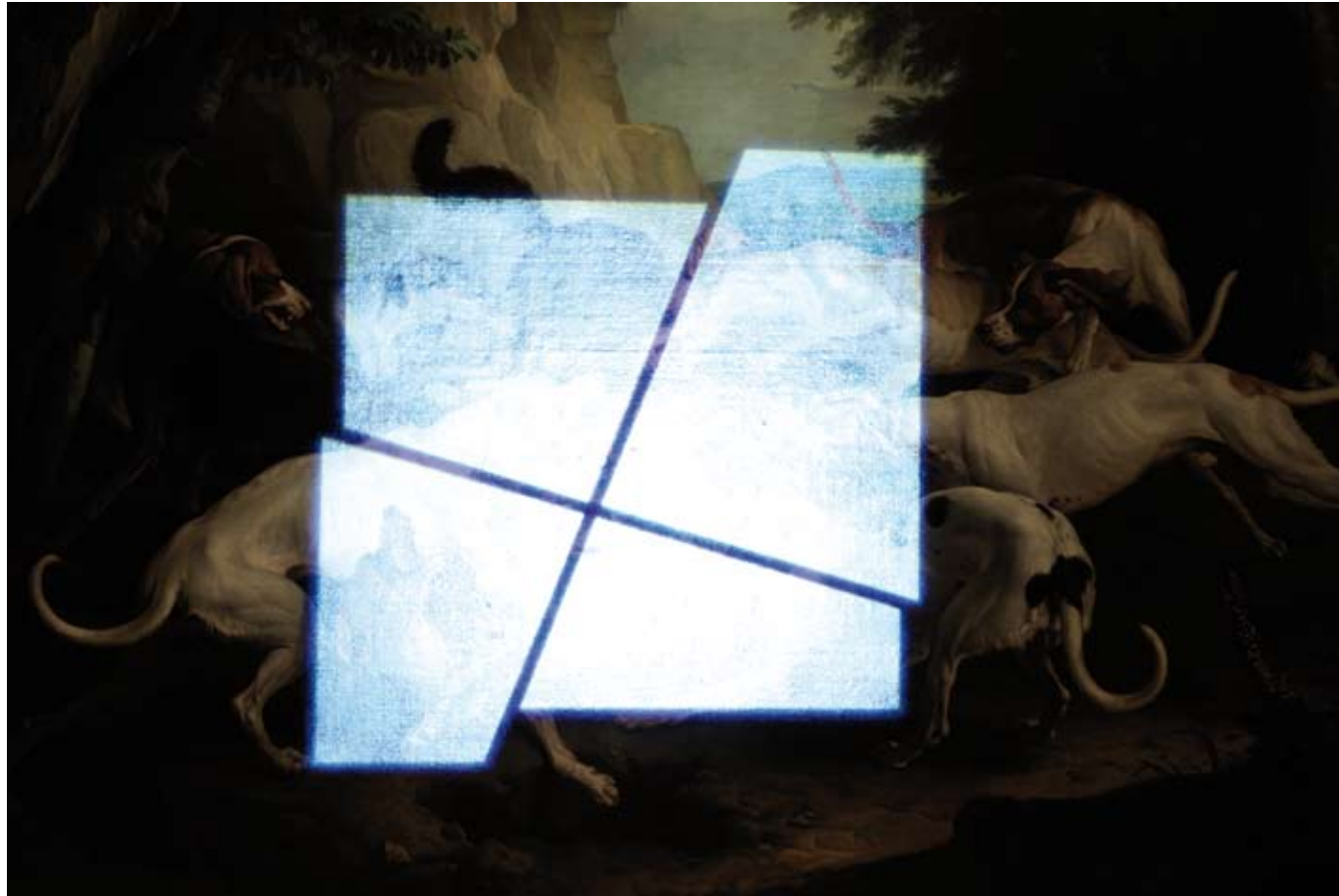


Passage du triangle

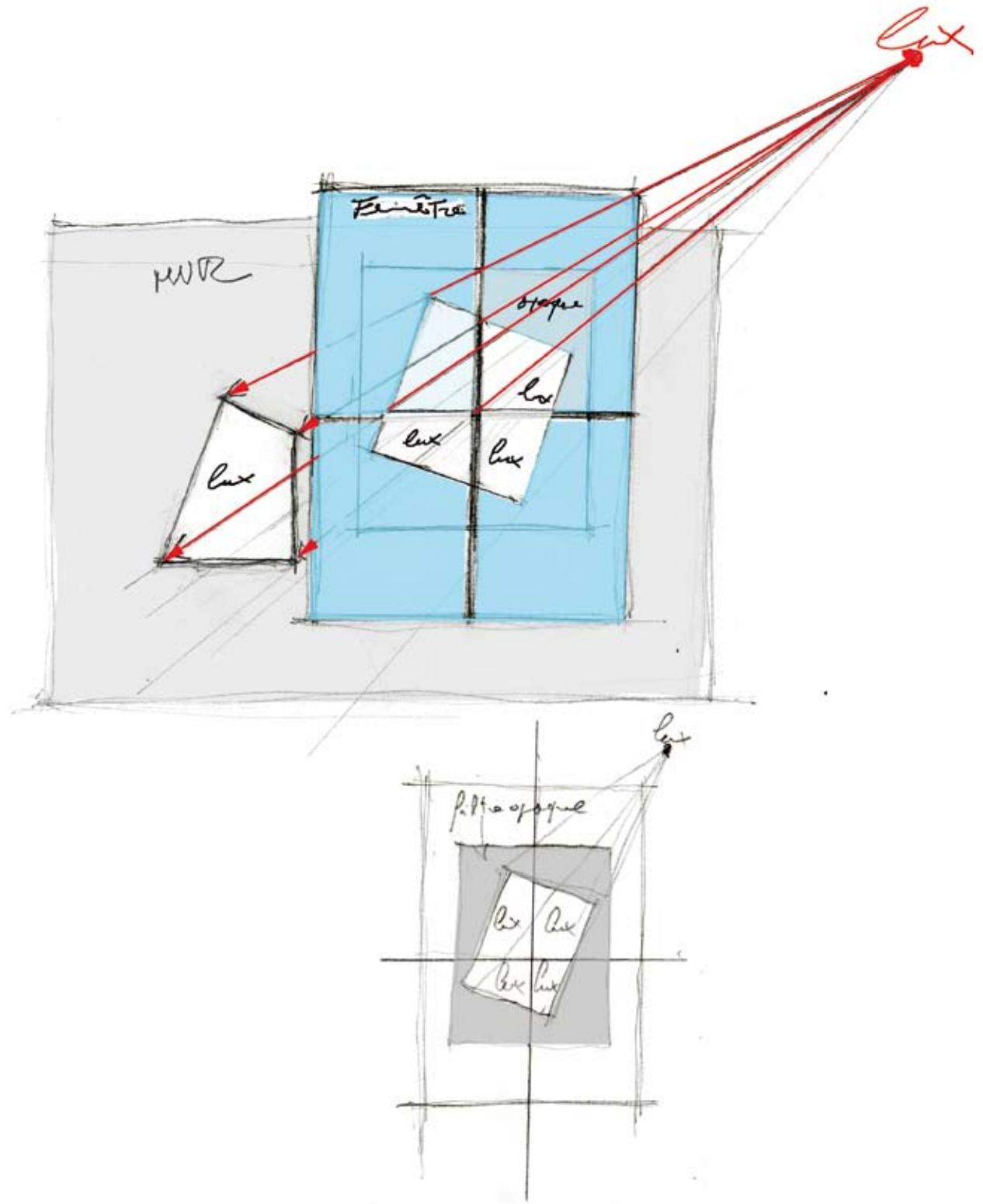
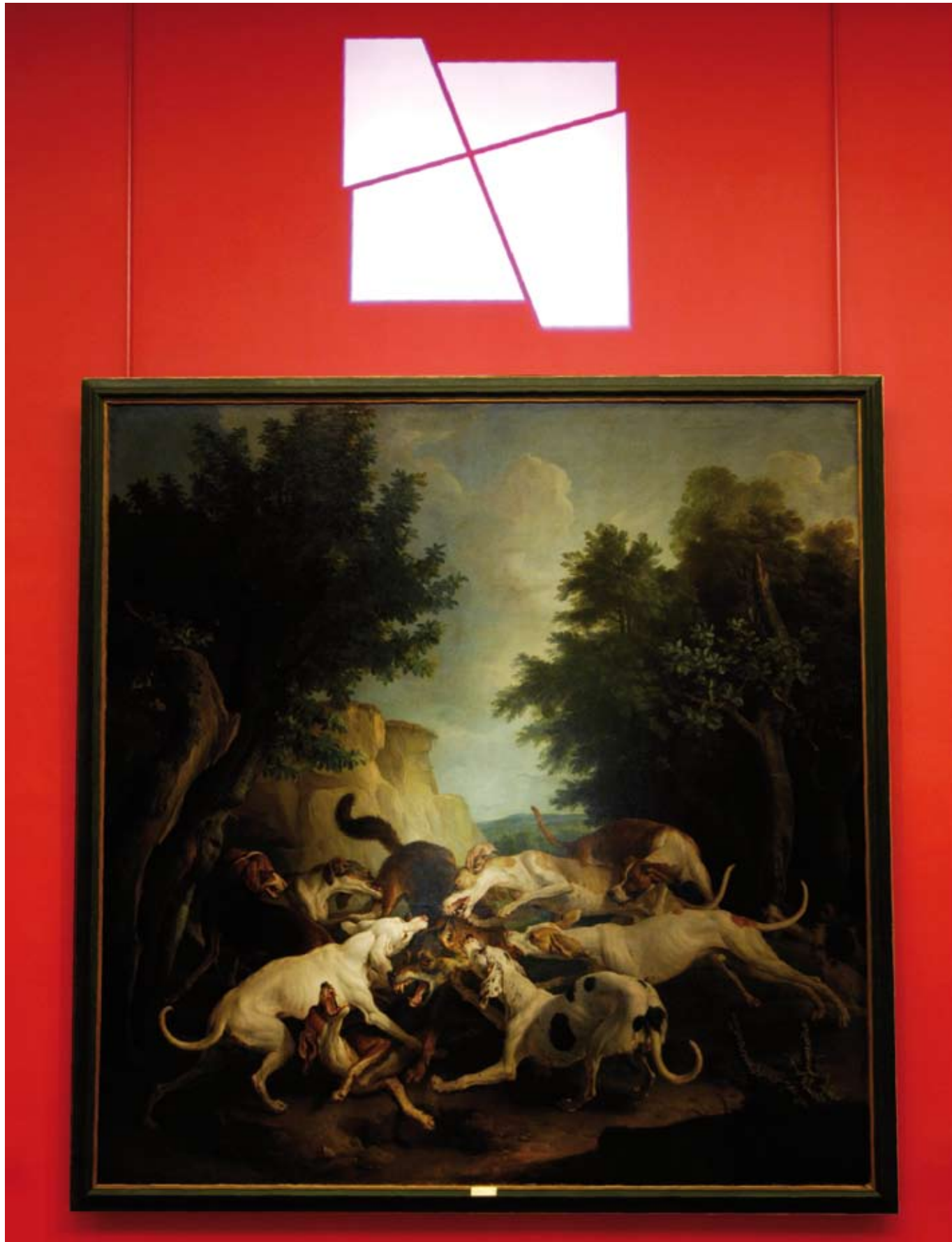


Passage des catastrophes





Passage du loup



Passage à l'acte



Passage à l'acte



Charles Le Brun, *Descente de croix*, vers 1680



Passage de la déposition



Passage du tigre

Passage de la croix



Small informational labels or tags placed on the red wall to the right of the painting.

Passage de La Tour





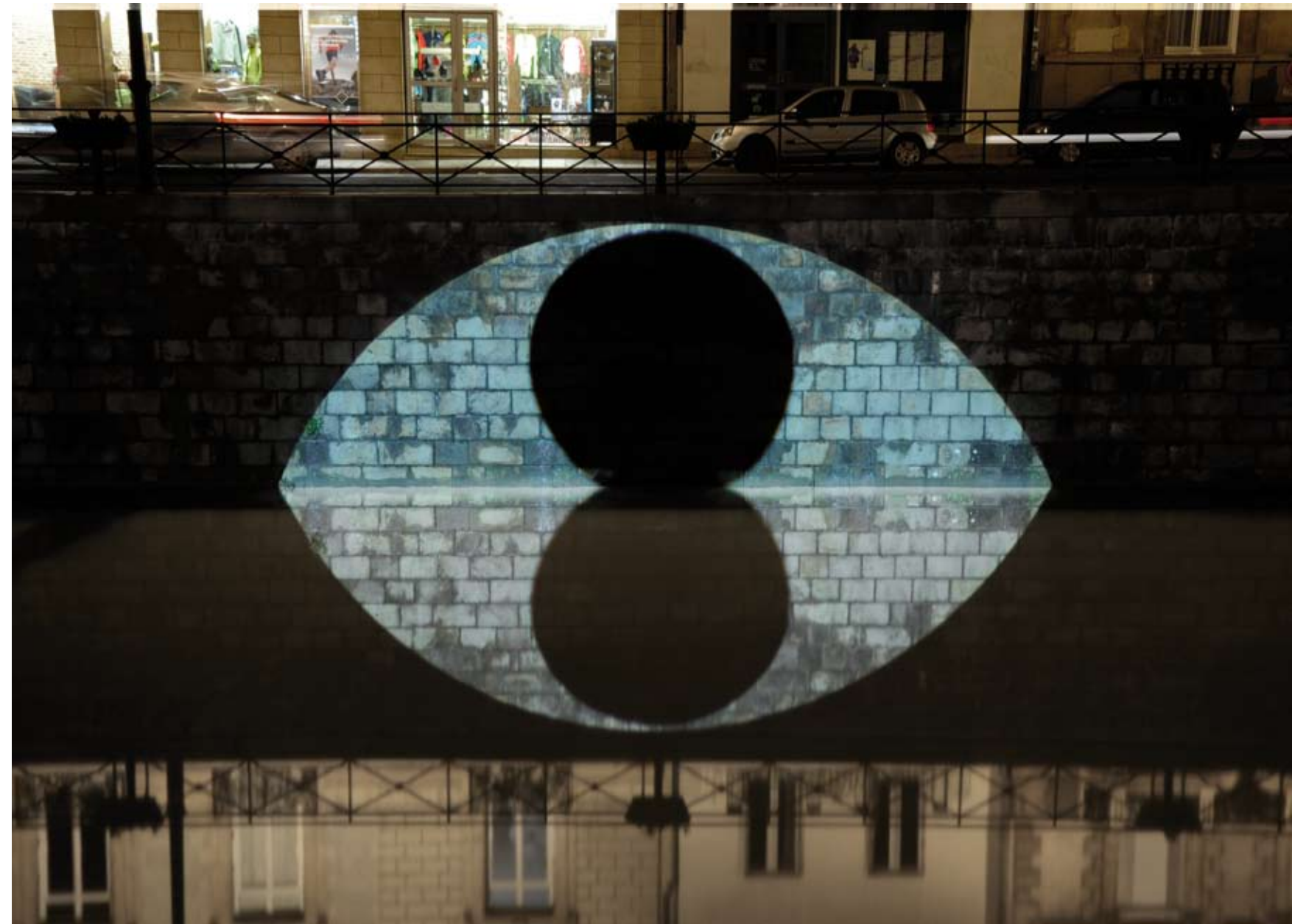
Marten van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge* (détail), vers 1545; page suivante, *Passage de Saint Luc*



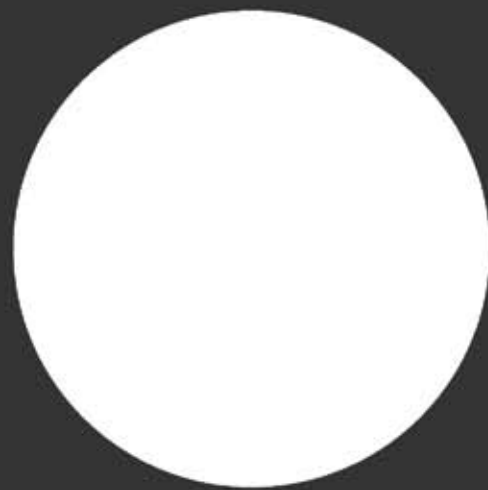


Passage direct





Passage au guet





UN PARCOURS

ENTRETIEN AVEC LAURENCE IMBERNON

Laurence Imbernon : Peux-tu me parler de ton éducation artistique ? J'ai un a priori selon lequel, en Italie, la culture artistique serait plus approfondie, plus raffinée qu'en France dans le cadre de l'éducation scolaire. Qu'en penses-tu, et si ce principe se tient, comment en as-tu profité dans tes premières années ?

Adalberto Mecarelli : Je ne pense pas que l'éducation artistique soit plus approfondie en Italie. Disons que le contexte culturel est assez différent. Si on exclut la parenthèse de l'empire byzantin, la péninsule italienne a été un centre moteur et de brassage de la culture de l'Occident pendant au moins quinze siècles. C'est un fait et les traces en sont importantes. Enfant, ma nounou m'emmenait presque chaque jour fleurir la tombe de son mari, mort à la guerre. Avant de rentrer, elle s'arrêtait toujours à la chapelle du cimetière, pour rendre hommage à la Madone. Une petite chapelle de rien du tout, avec sa fresque votive, au fond de la campagne entre l'Ombrie et la Toscane. Deux décennies plus tard, en lisant un livre de Pierre Francastel, je prends conscience que cette figure bleue

qui surgit si souvent dans ma mémoire n'est rien d'autre que *La Madonna del Parto* peinte par Piero della Francesca en hommage à sa mère qui repose dans ce petit cimetière de Monterchi !

Pour des Italiens de ma génération, souvent le rapport à l'art se construit à travers une proximité presque physique.

Au collège on passait deux heures par semaine dans la lecture de la *Divina Commedia* de Dante, autant pour traduire le *De Bello Gallico* de Jules César. Ça ne faisait pas de nous pour autant des intellectuels, mais tout cela nous donnait conscience de faire partie d'une grande Histoire. Pour un artiste, mine de rien, c'est important, cela autorise une certaine prétention à poursuivre.

Comment t'es-tu décidé à étudier la sculpture ?

Mes études artistiques n'ont pas emprunté la filière normale, classique. J'ai commencé par un institut d'art dont l'enseignement était à cheval entre l'apprentissage technique et les beaux-arts. Trois ans au bout desquels j'ai obtenu mon brevet de maître

Hommage à Uli, 2012. Mannheim, März Galerie

fondeur. Ce choix n'était pas un hasard; une bonne partie de ma famille travaillait aux hauts fourneaux des aciéries, toutes proches du lieu où j'ai grandi, un environnement où, encore aujourd'hui, les lueurs des coulées de l'acier font partie du paysage nocturne.

J'ai eu une préparation très spécifique dans laquelle l'approche de la plasticité s'est faite à travers la maîtrise de techniques de transformation archaïques. Jusque dans les années 60, les techniques de la fonderie artistique, dite à cire perdue, étaient sensiblement les mêmes que celles de la Grèce classique. Un livre de Benvenuto Cellini, écrit au 16^e siècle, qui décrit le processus de réalisation d'une sculpture en bronze, était encore d'actualité au 20^e siècle.

Après cette première période d'apprentissage, for-

tement ancrée dans une culture et une mythologie locales, je me suis inscrit à l'Académie des beaux-arts de Rome que j'ai quittée au bout de trois ans. Je n'ai pas attendu d'avoir mon diplôme, qui ouvrait la voie à une future carrière d'enseignant.

La chose la plus importante pour moi était d'entrer dans le milieu artistique des nouvelles générations le plus vite possible, quitter l'Académie.

Tu m'as rappelé que ta ville natale, Terni, était aussi proche de centres culturels très actifs dans le contexte de l'art contemporain. Dans les années soixante, le Festival des Deux Mondes de Spoleto et surtout Rome, où tu as fait une partie de tes études, semblent être des espaces très ouverts vers l'extérieur, vers l'art anglo-saxon en général, surtout américain.



Victor Lucena à l'Exposition de la Galerie 2000, 1975, Bologne

Peux-tu décrire la situation telle que tu la percevais comme jeune artiste ?

En Italie, vers la fin des années soixante, on était bien informés sur les artistes qui occupaient la scène internationale. Je me souviens d'avoir assisté en 1965 à une performance époustouflante du Living Theater, à Spoleto.

Trois ans plus tard, Christo y emballait la façade d'un palais, avec sa fontaine. La sculpture monumentale de Calder, juste en face de la gare, a dû être installée en 62.

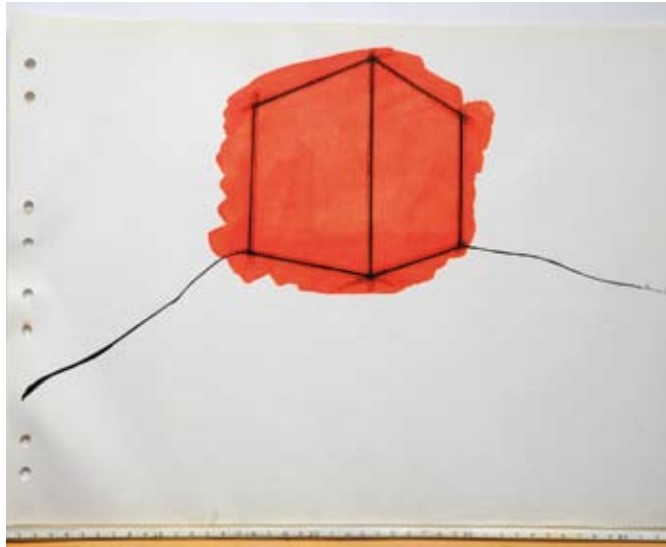
A Rome il y avait plusieurs galeries où l'on pouvait voir des artistes du pop art, de l'art conceptuel ou minimal. Je me rappelle une étrange exposition *Animal habitat : live and stuffed*, de Richard Serra, à la galerie La Salita en 66; il y avait des cages avec des poulets vivants et même un cochon ! Il me semble avoir vu pour la première fois les travaux de Lawrence Weiner dans cette même galerie, la même année peut-être. C'est là aussi que Sol LeWitt réalisa son premier *Wall Drawing*. Malgré tout, la tradition du Grand Tour faisait encore partie du parcours d'une certaine intelligentsia internationale. Cela induisait naturellement un brassage culturel qui avait fortement stimulé toute une génération d'artistes romains, de 10 ans plus âgée que la mienne. C'était l'époque de Pascali, de Kounellis, de Mattiacci, les chefs de file de ce qu'on appellera l'Arte povera. Sans oublier des artistes comme Mochetti ou Lombardo. Quand j'ai connu ce dernier, il était en train de fabriquer des poisons violents pour une œuvre appelée *Mort par empoisonnement*. C'étaient tous des artistes formidables, pleins d'enthousiasme. Je dois beaucoup à cette atmosphère d'effervescence, elle a compté dans les choix futurs de mon engagement artistique. C'est aussi à cette époque que je découvris l'art oriental.

Le fondateur de la galerie L'Attico, Bruno Sargentini, originaire de l'Ombrie comme moi, m'a fait découvrir l'art indien. C'est chez lui que j'ai vu pour la première fois des objets d'art tantrique.

En 1968, tu t'établis à Paris, comment perçois-tu la création artistique en France ?

Dans cette fin des années soixante, il y avait beaucoup d'effervescence à Paris aussi ! BMPT jouait les trouble-fête, Support-surface les puristes. A ce moment-là le mouvement artistique le plus intéressant pour moi était celui de la tendance cinétique. Les artistes les plus connus étaient soutenus par la galerie Denise René. J'étais attiré, et je le reste toujours, par la dimension sociale de l'art et Vasarely, le GRAV, comme le groupe T à Milan, menaient une réflexion sur des problématiques politiquement intéressantes. Les réflexions théoriques des autres étaient intellectuellement plus riches mais elles me semblaient servir un peu trop le statut de l'artiste traditionnel. La révolution sans perdre les privilèges, en quelque sorte. Lors de ma formation initiale, j'avais baigné dans le mythe du Bauhaus et les traces restaient tenaces.

A Paris j'ai retrouvé une vieille connaissance rencontrée aux beaux-arts de Rome, Victor Lucena, un jeune artiste vénézuélien avec lequel j'avais fait mes tous premiers débuts. C'est lui qui m'a introduit dans le milieu des artistes cinétiques et qui m'a présenté Romano Zanotti, grâce auquel j'ai pu intégrer un groupe d'artistes réunis autour d'une figure, celle de Michel Seuphor. C'était un artiste et écrivain belge qui avait été très lié à Mondrian, dont il avait été le premier biographe. Un personnage étonnant, vers la fin des années vingt il avait fondé avec Torres-Garcia le groupe Cercle et Carré. Il avait aussi écrit un livre, *Le Commerce de l'art*, qui m'avait beaucoup frappé à l'époque, il contenait des critiques d'une grande clairvoyance. Les artistes de ce groupe montraient leur travail dans un petit espace, rue de l'Echaudé, au Quartier latin, appelé Centre Co.Mo. (Constructivisme - Mouvement). Dans la même rue, à quelques mètres de là, il y avait une autre petite galerie, celle d'Yvon Lambert. C'était une des rares galeries à Paris, sinon la seule, où j'avais l'occasion de voir les œuvres



Volume réel, 1968



Cube de lumière rouge, 1968-1990



Volume réel, 1968. Paris, Centre Co.Mo.

des artistes conceptuels ou minimalistes, surtout américains, et quelques italiens comme Paolini.

Comment travailles-tu dans ces années là ? Comment trouves-tu tes repères ?

J'ai un atelier dans les sous-sols de la Maison d'Italie, à la cité Universitaire. Pas d'argent donc beaucoup de projets.

Après quelques tentatives de mise en boîte de la lumière, je commence à travailler avec des structures mobiles. Je voulais réaliser des sculptures à la consistance la plus proche possible du vide. En réalité, cette démarche me rapprochait davantage de la pensée minimalo-conceptuelle que de celle des cinétiques.

Mes lignes en mouvement bougeaient trop peu pour solliciter suffisamment les sens, et l'attention du public. Il s'agissait de lignes ou de surfaces qui se déplaçaient dans l'espace très lentement, de 1m/h à 1m/24h. Pourtant, jusqu'au milieu des années 70, mes travaux ont évolué surtout dans la sphère cinético-constructiviste.

J'avais rejoint un réseau assez ouvert qui me per-

mettait d'exposer dans les salons les plus connus, *Grands et jeunes d'aujourd'hui, Comparaison, Réalités nouvelles, la Biennale de Paris*. Et puis tout ce monde était bien sympathique, la plupart étaient des latino-américains, très 'festoyeurs'. Je visitais leurs ateliers et souvent je les rencontrais aussi dans une boîte latino-américaine, L'Escale, où j'ai même été barman, pendant un temps.

As-tu poursuivi ces liens avec les cinétiques par la suite ?

Non, ou très peu. Je n'étais pas du tout engagé dans une réflexion qui donnait tant d'importance au psychologique.

Quant à la dimension sociologique, l'idéologie sous-jacente me paraissait assez confuse.

Entre-temps je m'étais inscrit aux cours de sociologie de l'art de Jean Cassou et de Pierre Francastel, à l'Ecole pratique des Hautes Etudes.

A ce moment-là, je ressentais fortement le besoin de définir mon engagement intellectuel. Je prenais mes distances avec cette expérimentation cinétique qui voyait l'œuvre d'art comme un jeu, quelque chose

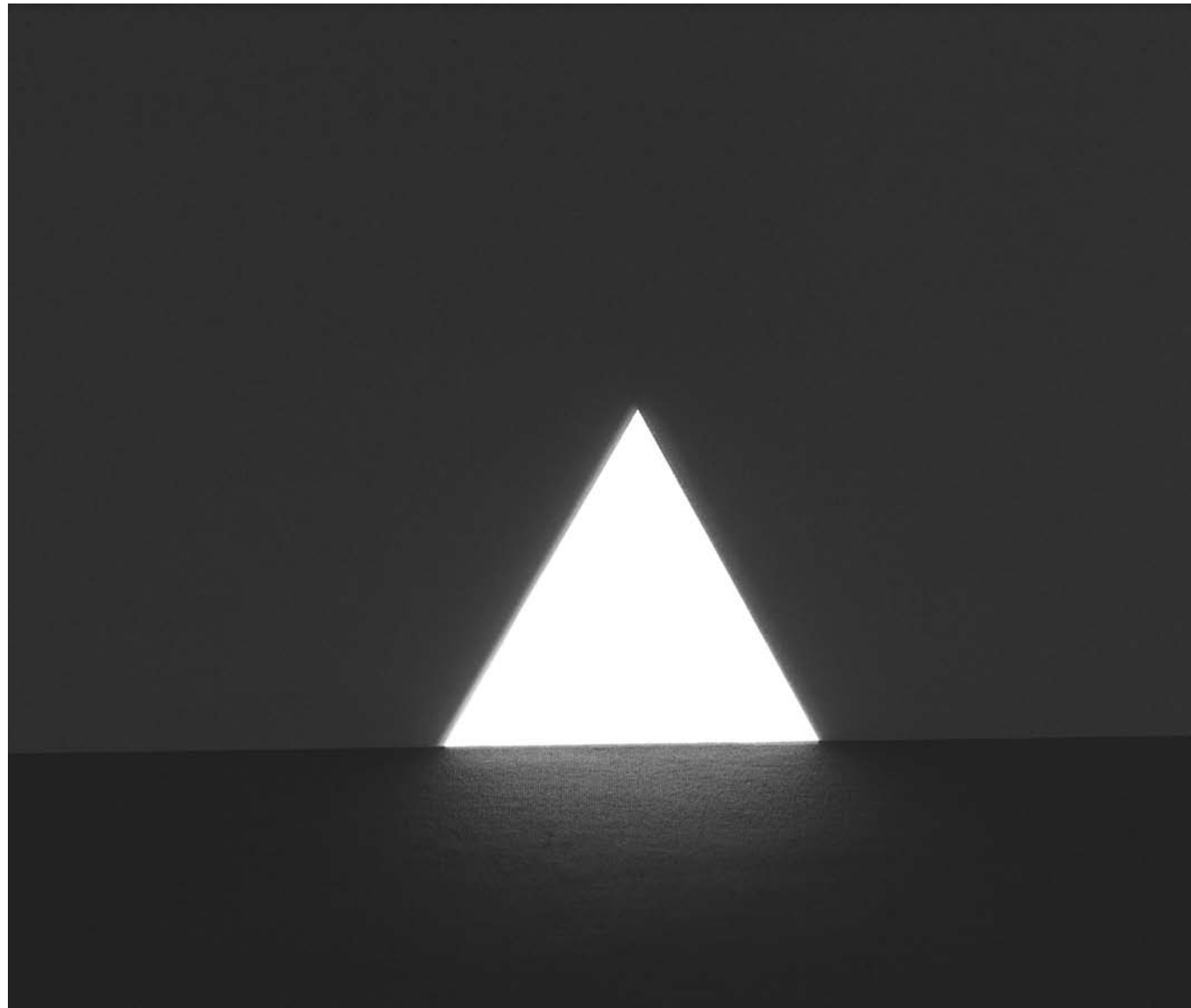
de festif, à consommer en tout cas rapidement.

Les œuvres cinétiques sollicitent le regard du spectateur et c'est encore plus vrai dans le travail des artistes du GRAV. C'est un rapport à l'art que l'on retrouve également dans ta pratique, où la place attribuée au spectateur est également importante ?

Oui, mais à l'époque je me sens plus proche d'un travail comme celui de Paolini ou bien, dans une toute autre optique, celui de Kowalski. De toute façon, la plateforme du GRAV était assez hétéroclite. Déjà à l'époque, entre Julio le Parc et François Mo-

rellet, on pouvait distinguer une grande différence sur le plan conceptuel. La façon dont l'œuvre de François Morellet produit du sens, a peu à voir avec l'esprit impulsé par Julio Le Parc ou Cruz-Diez.

Il y avait aussi parmi eux des personnages atypiques, comme François Molnar. L'aspect théorique de sa recherche me paraissait très intéressant. Il a fait partie du GRAV, avec Vera sa femme, mais sa rigueur scientifique et son engagement intellectuel n'allaient pas lui permettre d'y rester très longtemps. Le couple entra et sortit du groupe la même année ! Monsieur abandonna la peinture et rentra dans les ordres informatiques tandis que Madame continuait son chemin d'artiste. Elle a fait de l'in-



Pyramide de lumière, 1975. Bologne, Galerie 2000

formatique un outil de subversion picturale, avec lequel elle explore rigoureusement et avec justesse les figures du hasard. Depuis des années, chaque dimanche matin, nous prenons notre café ensemble à 11 heures, dans le même bistrot.

Comment montres-tu ton travail à ce moment-là, que ce soit à Paris ou en Italie ?

C'est au centre Co.Mo. que j'ai exposé pour la pre-

mière fois, aux côtés d'une jeune dame de cinquante-huit ans, qui s'appelait Aurélie Nemours. J'avais 22 ans. Je montrais deux pièces cinétiques au mouvement imperceptible et elle des peintures à l'huile rigoureusement géométriques et minutieusement peintes à la main.

Notre première rencontre date de cette époque. Ce fut la naissance d'une amitié qui se fortifiera au fil des années.

A cette période je réalise combien il m'est difficile de me reconnaître dans l'un ou l'autre des différents



Minéraux de fer, nickel, lumière, 2009. Terni, CAOS

mouvements actifs à Paris. Dans le même temps j'ai une exposition personnelle à la galerie Christian Stein, à Turin, et une autre à la galerie 2000 à Bologne, où j'expose pour la première fois mes volumes de lumière.

Une question que je voulais te poser depuis le début. A partir des années 70, la lumière devient un élément constitutif de ton travail. Or avec ta formation de maître fondeur, tu abordes la sculpture, disons, du côté lourd des choses. Un matériau comme le bronze pèse, il sonne, il occupe physiquement l'espace autrement que la lumière. Comme passe-t-on de la fonderie à la projection de lumière, d'une pratique à l'autre ?

C'est une question qu'on m'a souvent posée. On pourrait penser que la formation de maître fondeur aurait dû me conduire loin du chemin que j'ai parcouru. En réalité, c'est le contraire. Aussi étrange que cela puisse paraître, il n'y a pas plus proche de la lumière qu'un maître fondeur. Sa connaissance, son savoir se fondent, c'est le cas de dire, sur deux maîtrises essentielles : celle du vide et celle de la fusion. D'abord il doit savoir maîtriser la technique du moulage à cire perdue pour obtenir un vide parfaitement dégagé, qui permettra au métal fondu de bien s'écouler dans le moule, et ensuite il doit savoir maîtriser parfaitement ce passage critique entre deux états de la matière, le solide et le liquide, qu'on appelle fusion. Le temps nécessaire à l'ensemble du processus se divise donc en deux

parties. La première, la plus longue, dans laquelle on fait appel à des techniques simples mais souvent délicates et très laborieuses pour réaliser un espace vide, un espacement hermétiquement fermé à la lumière, dont on ne pourra vérifier la perfection que par déduction, après la destruction du moule. L'artisan est à ce moment-là le maître de l'ombre. Il est question ici de cire, cynabre, chaleur, fumée, cendre, et aussi, d' 'âme', une âme bien concrète, en terre réfractaire. Pour un fondeur, la perfection de cet espace invisible, de ce volume d'ombre empreinte d'une cire dite 'perdue', c'est une véritable obsession.

La deuxième partie est beaucoup plus courte, il y est question de feu, de fusion, Il s'agit d'une maîtrise d'une tout autre nature. Le temps est limité. Les sens sont en alerte continue, ils doivent agir et réagir de manière 'souple' mais rapide. Le corps, bien que protégé, reste fragile. Ici le fondeur, les yeux fixés sur la matière en fusion, doit savoir interpréter les variations de l'incandescence. L'expérience individuelle est irremplaçable, la fluidité maximale d'une fusion est reconnaissable à sa couleur spécifique. Cette couleur, par exemple, ne doit pas 'chanter'. C'est une expérience unique, primitive, directe, du phénomène de la lumière. La vision est mise à l'épreuve par l'alignement des deux foyers : les yeux et le creuset.

On peut donc dire que le maître fondeur est parmi ceux qui ont une connaissance la plus directe, la plus concrète de la lumière. Très souvent l'apprentissage de la maîtrise du vide et de celle du feu donne lieu à deux formations séparées. J'ai été formé simultanément aux deux. Quand plus tard j'ai approché la lumière de façon plus 'intellectuelle', la fascination vers cette chose si étrange était déjà là. Fascination pour quelque chose à la matérialité étonnante, mystérieuse. La lumière est une matière ; avec des techniques particulières on peut apprendre à la façonner, la contenir, l'épandre, la répandre comme la plupart des matériaux. Mais elle est aussi une matière active, agissante: elle éclaire.

Sa manière d'être là, sa manière de prendre place est unique. Elle occupe et en même temps ouvre l'espace. Elle révèle l'espace en tant qu'espacement et en même temps elle est l'élément constitutif de l'appareillement du regard.

Pour rendre la réponse à ta question moins claire je terminerai en rappelant le titre de mon premier sujet de recherche hors cursus scolaire: « L'image mentale de l'espace géométrique chez les aveugles de naissance ».

Revenons aux années 70. Tu est définitivement établi à Paris, mais en dehors de quelques expositions collectives, tu montres peu ton travail. Aucune exposition personnelle, par exemple. Peut-tu décrire la manière dont tu t'inscris dans le paysage artistique français ?

A partir de la moitié des années 70, je commence en effet un parcours solitaire. J'ai un atelier à Malakoff, où je me rends tous les jours, de 8h à 19 heures. J'entretiens quelques relations avec peu d'artistes – je ne suis pas le seul dans cette situation – mais tout en restant au courant de ce qui se fait, je laisse passer sans vraiment retenir. Il y avait alors une grande fascination pour l'approche de certains artistes comme Robert Rauschenberg et les minimalistes américains. Je lisais avec intérêt la revue *Macula*, dont les six ou sept numéros sortis rendaient compte de l'effervescence de la critique artistique en cours. La revue *Art Press* éclairait le centre de la scène artistique tandis qu'à côté des groupes éphémères revendiquaient aussi une prise de parole. L'un d'entre eux avait pris le nom de « Janapa ». Grâce à cette presse et à la publication de documents inédits, nous pouvions envisager d'autres ouvertures à la compréhension de l'esthétique du XX^e siècle. J'étais très séduit par la façon dont les artistes s'exprimaient, même si a posteriori, j'éprouvais souvent quelques difficultés à apprécier les résultats sur le plan formel. Parfois il y avait là pour



Atelier, 1981. New York, Broome Street

moi un je ne sais quoi de 'pompière' qui avait du mal à trouver son nom. On avait l'impression qu'à Paris un certain nombre d'artistes avaient compris l'importance de ce qui était en cours de l'autre côté de l'Atlantique, parfois mieux que les Américains eux-mêmes !

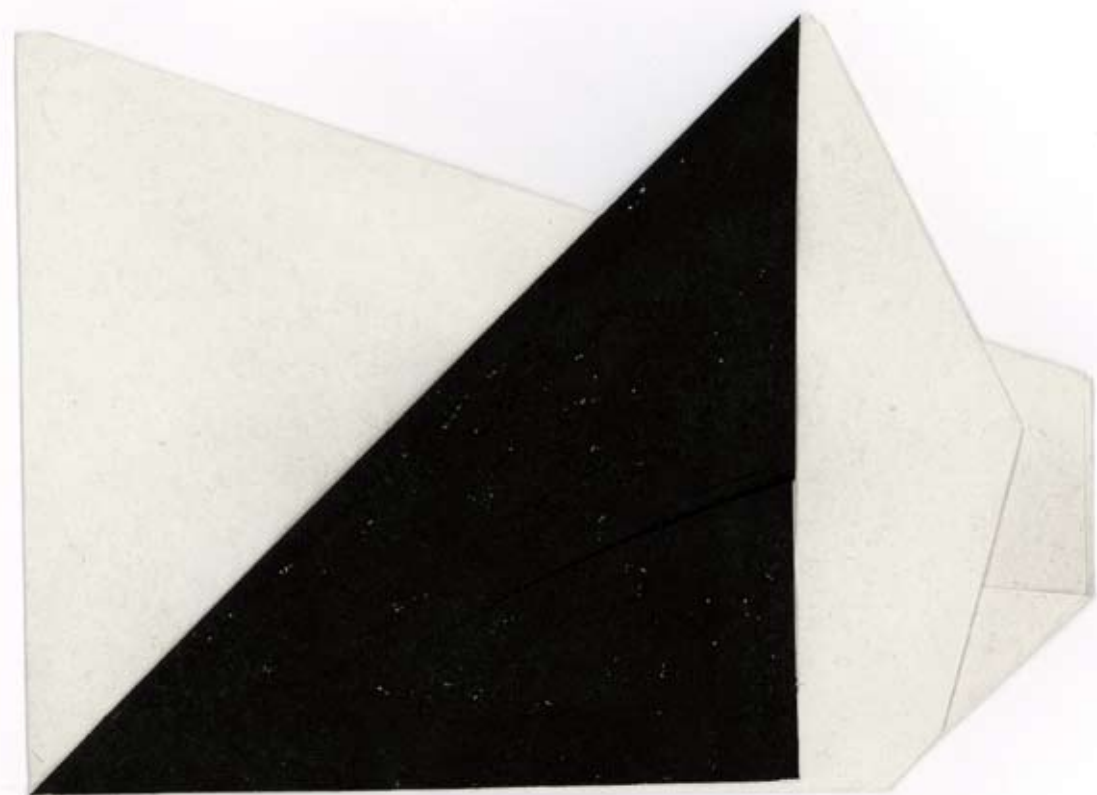
Mon travail était ailleurs, plutôt Monterchi que N.Y., mais sur le plan intellectuel ce qui était en train de se dire m'intéressait.

Est-ce ce climat qui t'a convaincu de te rendre aux Etats-Unis ?

Non, je suis parti à New-York en 1980 en tant que prince consort, j'accompagnais mon épouse, invitée par le N.Y.U. Je l'ai suivie avec notre premier bébé.

Une occasion formidable. J'ai pu profiter de nouvelles conditions de travail, meilleures que celles que j'avais en France. J'avais un très bel atelier dans le quartier qu'il fallait. Les rencontres se faisaient facilement, la qualité professionnelle du monde de l'art était bluffante. Des années intéressantes, dans la période faste de la Big Apple. On y rencontrait beaucoup d'artistes européens et on avait l'impression d'être dans l'œil du cyclone.

Je suis retourné une seconde fois à New York, grâce à une bourse du gouvernement français pour étudier ce qu'on appelait alors les images de synthèse. Il s'agissait de nouveaux outils permettant de simuler tout un tas d'opérations. A cette époque je rêvais de ne plus avoir d'atelier et de pouvoir simuler, de façon assez proche de la réalité, un ensemble d'expérimentations plastiques. Quitte, par la suite,



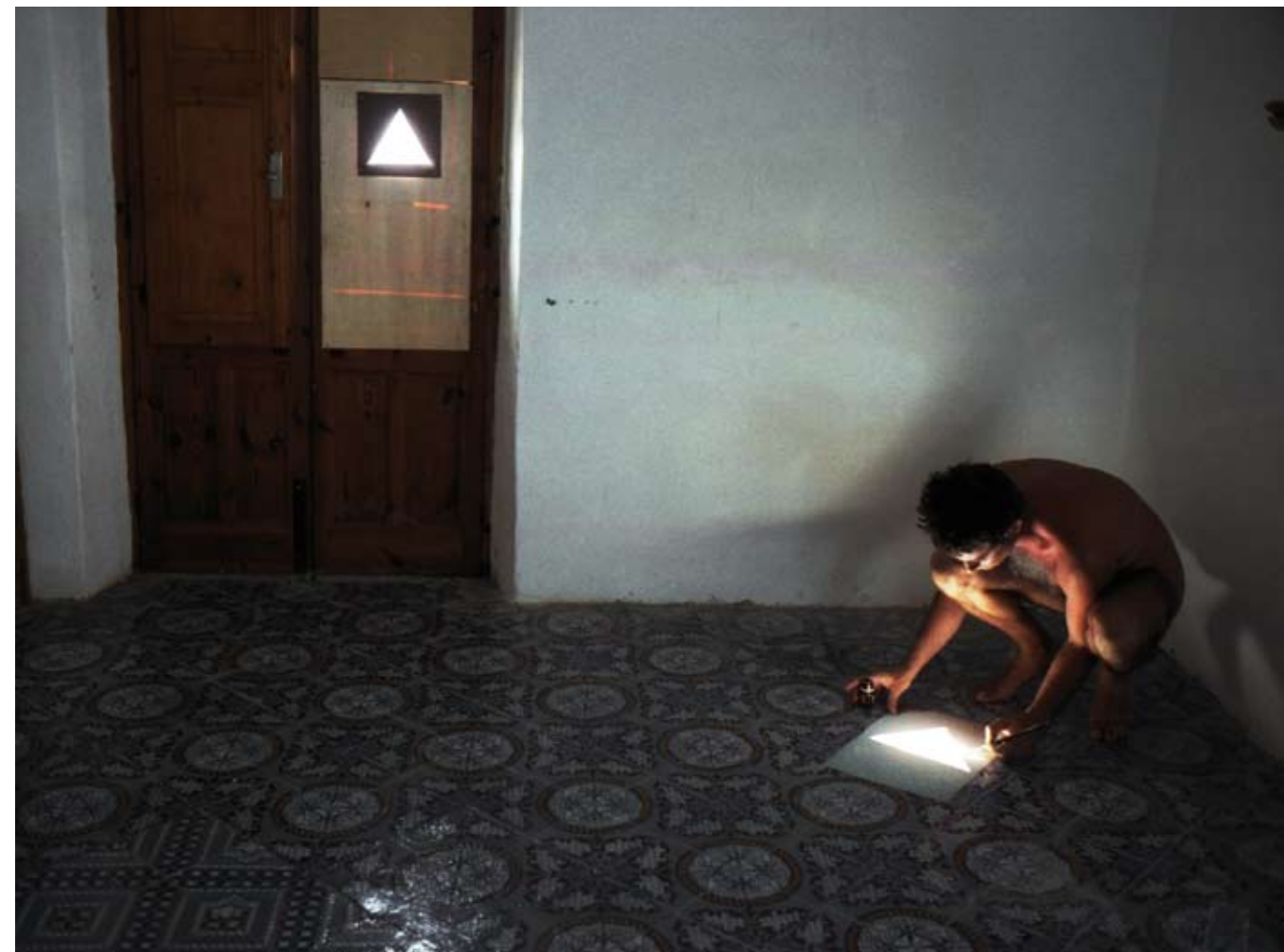
Pliage, 1984

si l'occasion s'en présentait, à les réaliser. Cette bourse m'a permis de parcourir les Etats-Unis et de visiter les différentes universités qui possédaient à ce moment-là les laboratoires de recherche les plus avancés au monde. Le voyage d'études s'est ensuite poursuivi au Japon.

Ce voyage au Japon a aussi été profitable. As-tu trouvé des différences dans la manière de travailler, dans les méthodes de recherche ? As-tu rencontré beaucoup d'artistes ?

A vrai dire, au Japon, je n'ai pas eu de rapports directs avec le milieu artistique, seulement des

échanges avec des laboratoires de recherche à l'Université de Osaka et avec des laboratoires privés comme Toyo Lins. Là, j'ai découvert un monde stakhanoviste à l'efficacité mortelle, des groupes de chercheurs totalement engagés dans un projet commun. Un monde fou de modernité occidentale, presque une caricature. Il y a eu aussi la découverte de l'autre Japon. Un Japon qui n'est jamais très loin du premier, juste à l'abri des sons et des lumières excessifs. Un espace habité par une esthétique du quotidien radicalement différente de la nôtre. Je découvrais une manière de vivre le rapport à l'autre qui était, pour moi en tout cas, complètement nouvelle, fascinante aussi. Cette espèce de rigueur extrême dans la répétition, la suspension, le décalage,



Empreinte de volume solaire, 1985. Ginostra

qu'on retrouve dans l'aménagement des espaces, les gestes, les intentions.

Je découvrais pour la première fois l'esthétique d'une certaine assurance dans la fragilité de l'immobile : la puissance de ce qui est en retrait sans être caché. La question du dévoilement du sens était déjà présente dans mes interrogations de sculpteur et ce voyage au Japon m'a sûrement permis d'éviter certains écueils conceptuels qui se révèlent parfois inutiles.

J'ai compris surtout que la complexité du réel dépend souvent de la manière avec laquelle on s'y inscrit. Nous tournons en rond autour d'un monde qui est tout simplement rond.

Cette partie du voyage a sûrement compté dans le développement de mon travail.

A quelles œuvres penses-tu en particulier ?

Dans mes œuvres de lumière, parfois il y a une façon de découper l'espace ou d'articuler les ouvertures, qui s'inspire directement des pliages de papier que j'avais réalisés à l'occasion de mon séjour dans le temple de Ryôan-ji à Kyoto. Dans ce lieu, le rapport de la partie au tout est central. Tout l'exercice consiste à intégrer ce centre. Probablement c'est aussi dans ce pays que j'ai compris l'import



Observatoire de Jaipur, Inde, 1989

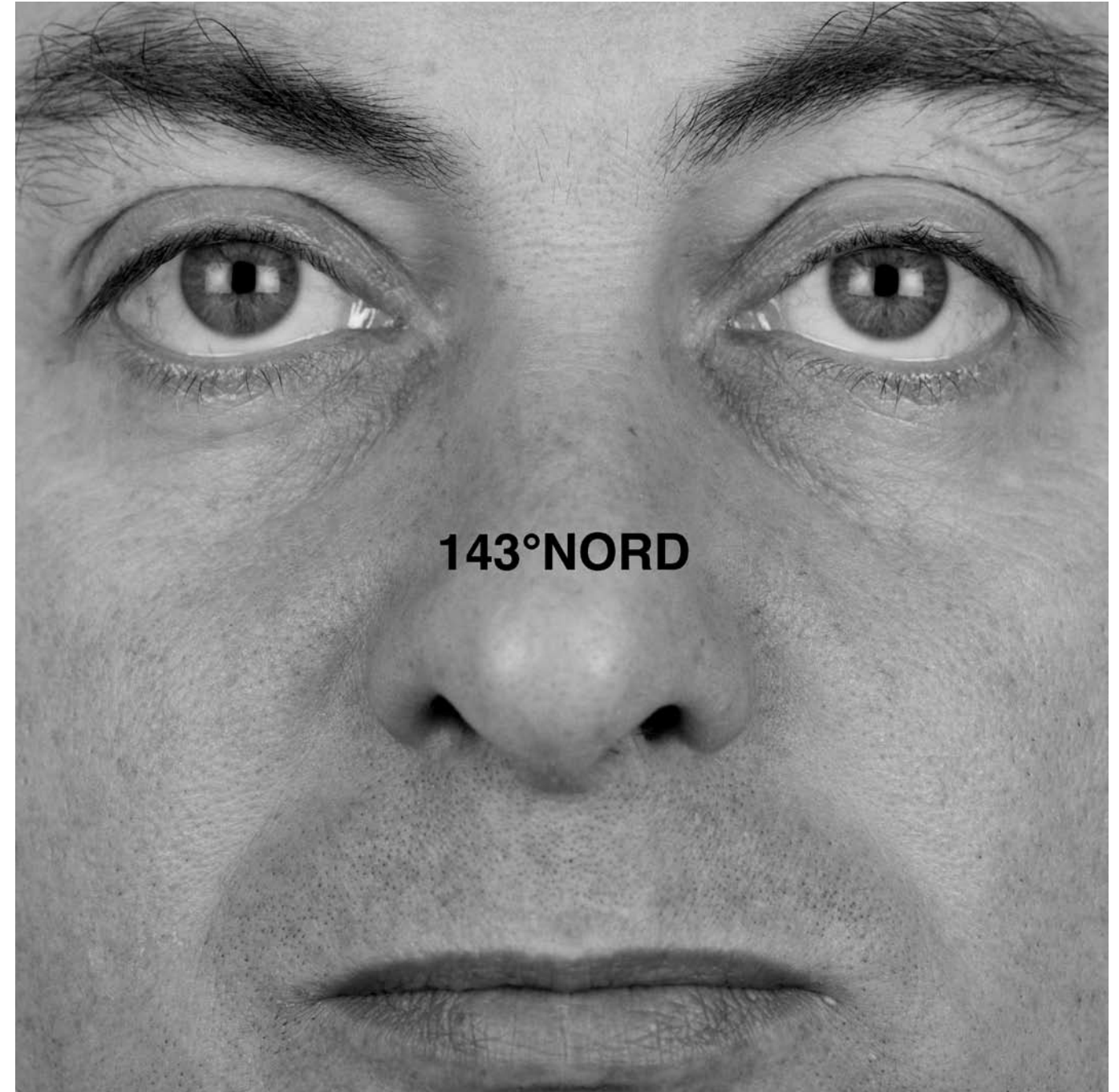
tance de l'ombre en tant qu'espace en retrait. Le bruissement de la lumière comme fait concret.

Tu as séjourné en Inde aussi, plusieurs fois. Qu'est qui t'a amené dans ce pays ?

Vers la fin des années 80, je réfléchissais aux modes d'exploitation de la lumière solaire. J'avais déjà passé beaucoup de temps dans la réalisation d'empreintes de 'volumes solaires' à Ginostra, sur l'île de Stromboli. C'était un travail réalisé avec des moyens très simples, presque primitifs. J'ai voulu alors réfléchir sur des appareillages de découpage de la lumière plus importants, à échelle architecturale. Avant de me lancer dans cette aventure, il m'a semblé nécessaire d'étudier d'abord les ob-

servatoires solaires. Les plus intéressants pour moi se trouvaient en Inde. J'ai obtenu une bourse de recherche du gouvernement et en 1989 me voilà parti étudier les 5 observatoires bâtis au début du 18^e siècle par le Maharadja de Jaipur, Jai Singh II. J'y suis retourné ensuite plusieurs fois. Entre-temps ma recherche en Inde a évolué vers l'architecture sacrée, en particulier l'espace des rituels shivaïtes.

Mais tous ces voyages ne sont pas les seuls, depuis que tu t'es établi en France. Probablement le 'pays' que tu as le plus visité est la Bretagne, et Rennes la ville vers laquelle tu as le plus voyagé. Celle aussi dans laquelle tu as le plus séjourné, après Paris, naturellement. En effet, tu as enseigné la sculpture pendant 22 ans à l'Ecole des beaux-arts de Rennes. Ton



143° NORD, 1993



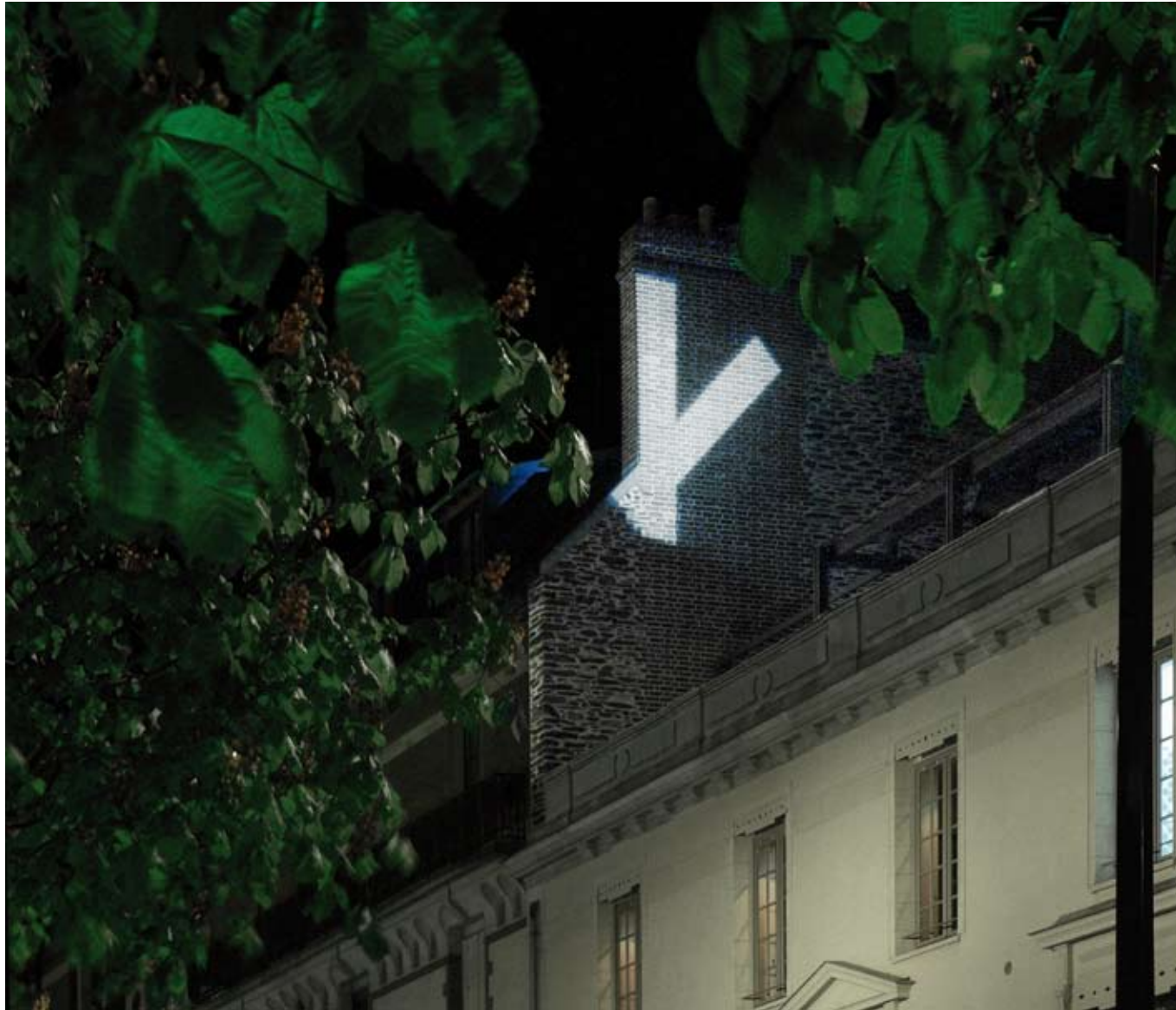
346' 2", 1999. Galerie du Dourven



Yantra 3, 1999. Galerie du Dourven



L'exposition à la Galerie du Douven, 1999; page suivante *12 juillet, midi*, 1999. Bretagne, Chapelle de Saint Nicodème



Lux, 2008. Rennes, Siège de la Société Norac

exposition dans notre musée achève en quelque sorte cette longue période, au cours de laquelle il n'y a pas eu que l'expérience de l'enseignement. Peux-tu nous parler de ton activité de sculpteur en Bretagne ?

En réalité, on ne peut pas dire que sur une période aussi longue j'ai eu une grande activité artistique en Bretagne, mais j'ai profité avec plaisir de toutes les occasions qui se présentaient. Outre plusieurs expositions à la galerie Oniris, je suis intervenu essen-

tiellement dans trois espaces publics. En 1999, à la Galerie du Douven, dans les Côtes d'Armor. C'est un beau souvenir d'un accueil chaleureux et d'une expérience de travail comme je les aime. L'œuvre réalisée tentait de transformer cette petite bâtisse, accrochée sur les rochers au bord de la mer, en objet lumineux, moitié phare, moitié tour de guet. C'est un lieu très particulier, c'est là que j'ai présenté au public, pour la première et unique fois, mes empreintes de volumes solaires sur saris de soie, réali-



Lux, 2008. Rennes, Siège de la Société Norac



Aurélie Nemours, *L'Alignement du XXI^e siècle*, 2003-2006. Rennes

sées en Inde. La deuxième intervention était aussi dans un espace très particulier : la chapelle de Saint Nicodème à Pluméliau, dans le Morbihan. Là, l'esprit du lieu était naturellement très différent, rien ne permettait de s'ouvrir vers l'extérieur, c'est un lieu de recueillement. Il ne restait qu'à s'accrocher au ciel. J'ai donc pris une carte du ciel et j'ai dessiné une grille à partir d'étoiles qui avaient la même magnitude, puis j'ai choisi les cases centrales, celles qui devaient se trouver le jour de l'inauguration, à midi pile, dans l'axe vertical de la chapelle. Ces

formes deviendraient la base de quatre pyramides de lumière, projetées verticalement par des projecteurs, depuis la voûte vers le sol.

La troisième intervention ne se situe pas vraiment dans un espace public, mais elle s'inscrit néanmoins dans le paysage urbain de la ville de Rennes. Sur le plan expérimental, ce travail est un des plus intéressants que j'aie pu mener jusqu'à maintenant. Il s'agissait d'analyser la structure architectonique de la partie supérieure du bâtiment de la Société Norrac, situé sur la place Hoche, et de tenter d'en révé-

ler, si possible, les dynamiques plastiques cachées. J'aime ce type de recherche. Comme je l'ai déjà dit, je suis fasciné par ce qui est en retrait, au propre comme au figuré, dans l'ombre. Symboliquement, c'est la connaissance, la lumière. Pendant plus de quatre ans, avec deux projecteurs, j'ai littéralement poursuivi (dans le jargon des éclairagistes, ce type de projecteurs s'appelle 'poursuites') les lignes de force et les plans de construction de ce bâtiment. De cette démarche sont nés une dizaine de volumes de lumière. En 2009, nous nous sommes arrêtés sur une forme. C'est celle qui est actuellement visible.

Mais si on veut parler de ton séjour à Rennes, on ne peut pas oublier ta participation à la réalisation de ce qui compte probablement parmi les sculptures les plus intéressantes de ces dernières décennies, dans cette ville. Je veux parler de L'Alignement du XXI^e siècle, projeté par Aurélie Nemours. Peux-tu nous parler de ce moment si particulier dans l'amitié qui te liait à cette artiste ?

L'Alignement du XXI^e siècle, c'est une longue histoire, donc je vais essayer d'être bref. Aurélie Nemours n'était pas un sculpteur, loin de là, mais pourtant c'est par la sculpture qu'elle fera sa sortie, en quelque sorte. En 1985, elle a eu la curiosité de voir, peut être de vérifier, si elle pouvait transcrire en trois dimensions les rapports formels d'un de ses rythmes du millimètre. Les formes du nombre sont assujetties à une relation, cette relation s'exprime à travers un rythme, il y a des rythmes qui ont une sonorité ascensionnelle. Elle dirait probablement : « le rythme psalmodie ».

Elle a donc choisi pour cela un ensemble de 72 carrés, inscrits avec un alignement orthogonal dans un carré. Cette grille deviendrait la base d'un ensemble de colonnes d'une hauteur égale au côté du carré d'inscription. L'ensemble avait la densité d'un cube, qui pulsait à 8x9 'compact'.

Pendant des années, à Noël, je recevais ses vœux sous la forme d'un 63, modèle 7x9 'aéré', point de croix sur calque translucide. Il a toujours été évident que toute question au sujet d'une possible lecture ésotérique de ces vœux aurait été inconvenante.

Le cube eut son moment de gloire dans une exposition chez Denise Renée. Point d'acheteur. Puis il traîna pendant des années dans son atelier, c'est comme ça avec la sculpture, on la range mal par la tranche. Les visiteurs de temps en temps remarquaient l'objet, il y eut même des menaces d'en faire une réplique à une échelle monumentale. Rennes aussi s'y intéressa, d'abord timidement.

J'ai alors eu l'idée de faire réaliser par les étudiants de l'École des beaux-arts une maquette de l'œuvre, à grande échelle. Puis on invita toutes les parties intéressées. Aurélie, bien que déjà très fatiguée, fit le voyage. Et tout à coup, je crois que tous ont pris conscience de l'importance de cette œuvre. La capacité d'entraînement de la dame fut décisive. Petit à petit, tout le monde a été convaincu et la ville de Rennes s'engagea définitivement pour réaliser ce projet magnifique. Naturellement le chemin pour arriver à la réalisation finale était long, tortueux, trop complexe pour que l'artiste puisse suivre personnellement le cours des opérations. Elle voulut donc que me soit confié le suivi de l'ensemble.

Le projet fut modifié à maintes reprises jusqu'à devenir *L'Alignement du XXI^e siècle* tel qu'on le voit aujourd'hui, au bout du Parc de Beaugard. Pendant longtemps je me suis interrogé sur le pourquoi de ce titre. Je le jugeais excessif, débordant un peu le style avec lequel l'artiste s'exprimait. En fait je crois que, à travers l'exercice que la réalisation de cette sculpture lui imposait, Aurélie a découvert, avec ce dernier engagement, les perspectives du XXI^e siècle. Je me rappelle sa déception à la vue de la magnifique maquette construite dans l'ennui par mes étudiants. D'un coup d'œil elle avait compris que l'espacement du volume ne pouvait pas assurer la justesse du rythme par une simple mise à l'échel-

le d'un modèle. Dans une peinture les limites de la surface, épaisseur du châssis compris, simplifient tout rapport des parties en jeu. Dans l'espace les forces en jeu sont sans limite et ce 'sans limite' a un ordre: il faut chercher le rythme dans cet ordre. Je l'ai vue jouer avec ce Rubik là. Le mot rythme

allait se construire sur les six faces, non plus avec des lignes et des couleurs différentes mais avec du temps, de l'espace, de l'ombre, de la lumière. Au sujet du rythme, elle parlait souvent de 'cœur'. Je n'ai jamais vu un cœur. Vivant. Elle, il semble que oui. Malgré son âge elle était rapide.



Adalberto Mecarelli avec Aurélie Nemours

ADALBERTO MECARELLI



Adalberto Mecarelli né à Terni le 25 janvier 1946.
Vit et travaille à Paris

BIOGRAPHIE

1965
Diplôme de maître fondeur de l'Institut d'Art de Terni.

1966-1967
Cours de peinture à l'Académie des Beaux Arts de Rome.

1968
Établissement à Paris.

1968-1970
Cours de sociologie de l'art à l'École Pratique des Hautes Études.

1981-1982
Séjour aux USA.

1983
Retour en France.
Premiers travaux avec les images de synthèse.

1984-1985
Bourse d'étude du Gouvernement Français pour poursuivre ses recherches à travers la création assistée par ordinateur au New York Institute of Technology et dans d'autres centre de recherche aux USA et au Japon.

1987-1989
Chargé de l'enseignement de sculpture à l'École des Beaux-Arts de Douai.

1992-1993
Bourse d'étude du Gouvernement Français pour l'étude des observatoires solaires en Inde.

1999
Chargé de l'enseignement de la sculpture à l'École des Beaux-Arts de Rennes.

2002
Prix Aurélie Nemours - Espace de l'art concret, Château de Mouans-Sartoux.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

1971
Galleria Christian Stein, Torino.

1975
Galleria duemila, Bologna.

1981
Galleria cvsettantanove, Roma.
Art Internationale Kunstmesse, Perspective 81, Bâle.
441, Broome Street, New York.

1982
Nippon Club, New York.

1983
James Madison University, Harrisonburg (VA).

Galerie Repères, Paris.
Galerie Creatis, Paris.

1984
Galerie le Faisant, Strasbourg.

1985
Galerie Guiol, Paris.

1987
Galleria Bagnai, Siena.
Musée de la Villette, Paris.
Istituto Italiano di Cultura, Paris.

1988
Castello Albornoz, Narni.

1990
Galerie Jordan, Paris.
Galleria Bagnai, Siena.

1991
C.A.C., Douai.
Galerie Jordan, Paris.

Galerie Jordan, Art Basel, Bâle.
Galerie Oniris, Rennes.

1993
Espace EDF Electra, Paris.

1997
Galerie Oniris, Rennes.

1999
Galerie du Durven, Trédrez-Locquémeau.
Cappella di St. Nicodème, Plumeliau.
Galerie Oniris, Rennes.
März Galerie, Mannheim.

2000
Galerie Oniris, Rennes.

2002
Espace de l'Art concret (Premio Aurélie Nemours), Château de Mouans-Sartoux.

2003
Museo laboratorio La Sapienza, Roma.
Galerie St Johann, Saarbrücken.
Edizioni Fanal, Bâle.

2004
Musée EDF Electropolis, Mulhouse.
Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.

2009
Villa Guerrazzi, Museo Archeologico, Cecina.
Cube 4x4x4, Mannheim.
Interamnae, Centro Arti Opificio Siri, Terni.

2010
Lux umbrae, SMS Contemporanea-Museo Archeologico, Santa Maria della Scala, Siena.
La notte di san Lorenzo, Tentennano.

2011
Lux umbrae, Cryptoportiques, Arles.

2012
Galerie Lefebvre, Paris.
Eglise de Saint Eustache, Paris.
Passages, Musée des Beaux-Arts, Rennes.
Hommage à Uli, März Galerie, Mannheim.

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

1968
Centre CO.MO., Paris.

1969
Istituto Italiano di Cultura, Paris.
Style et cri, Château d'Ancy-le-Franc.
Centre CO.MO., Paris.
Biennale de Paris, Paris.

1970
Centre CO.MO., Paris.
Galerie Jaqueline Storme, Lille.
Centre Culturel, Ivry-sur-Seine.
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Jeune sculpture, Paris.
Selection 70, Centre Culturel Italien, Paris.
Festival des Arts, Montargis.
Artistes Italiens en France, Sala Napoleonica, Venezia.

1971
Centre Culturel, Cachan.
Centre CO.MO., Paris.
Galerie Guenegaud, Paris.
Réalité nouvelle, Paris.

1972
Festival de Royan, Royan.
Art Cologne, Köln.
Galerie Wertheim, Berlin.
Centre Culturel, Vitry.
Comparaisons, Grand Palais, Parigi.
Réalité nouvelle, Parc de Vincennes, Paris.

1973
Galleria Due Torri, Bologna.
Jeune Sculpture, Paris.
Biennale de Paris, Paris.
Festival de Royan, Royan.
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Réalité nouvelle, Paris.

1974
Galerie du Forum, Paris.
Galerie Paul Marquet, Paris.
Grand et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Réalité nouvelle, Paris.



1989
Collection Stuyvesant, Château Dillon.

1991
Nature artificielle, Fondation EDF, Paris.
 FIAC, Galerie Jordan, Paris.

1992
Fréquences lumineuses, Parc de la Villette, Paris.
Where? L'identité ailleurs que dans l'identification, Musée
 d'Art Moderne de Saint-Étienne.
Diferents Natures, EPAD, Paris; Palau de la Virreina,
 Barcelona.

1993
Decouvertes, Grand Palais, Paris.

1994
Nemours, Morellet, Mecarelli, Galerie Oniris, Rennes.
Livres libres, Galerie Arnaud-Guiol, Paris.

Géometries, Galerie TNB, Rennes.

1995
Foire Internationale d'Art Actuel, Brussel.
 Musée de la Ville de Rennes, Rennes.
 Galerie Oniris, Rennes.
 Galerie Arnaud-Guiol, Paris.

1996
Art Cologne, Köln.
 Alitash Kebede Gallery, Los Angeles.
Bleu, Musée de Rochefort, Rochefort.

1997
Art construit, Galerie Guiol-Arnaud, Paris.
Mecarelli, Morellet, Verjoux, Galleria Oniris, Rennes.

1998
Couleur du design, design de la couleur, ENAD, Limoges.
Un certain classicisme, Musée des Beaux-Arts, Dole.

Galleria Sincron, Brescia.

1975
 Centre National d'Art Contemporain, Paris.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Paris.
Comparaisons, Paris.
Arte Fiera, Bologna.

1976
 Salon de Montrouge, Montrouge.
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
Comparaisons, Paris.

1977
Abstraction Vivante, Galerie de la Defence, Paris.

1979
 Galerie Denise René, Paris.
 Istituto Italiano di Cultura, Paris.

1980
 Galerie Denise René, Paris.
America. Les indépendents, Paris.

Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques, Paris.
 FIAC, Paris.

1981
Art Cologne, Köln.

1982
 Art Internationale Kunstmesse, Düsseldorf.

1983
Electra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

1984
 Galerie Guiol, Paris.

1987
Ephémérité, Chapelle de la Salpêtrière, Paris.

1988
Videoformes, Clermont-Ferrand.
Konstruktion und Konzeption, S-Bahnhof Schönemberg,
 Berlin.





1999
La nature instrumentalisée, Musée de Louviers, Pont-de-l'Arche.
Lichträume, März Galerien, Landebourg.

2000
Lumière au Couvent des Cordeliers, Couvent des Cordeliers, Paris.

2001
WWW, Médiatèque de Gardanne, Gardanne.
Décalage immédiat, Musée des Beaux-Arts, Rennes.

2002
Rives, Douai.
Objekte I, Galerie St. Johann, Saarbrücken.

2003
Il Palazzo delle libertà, Palazzo delle Papesse, Siena.
Art Basel, Galerie Fanal, Bâle.

2004
Objekte II, Galerie St. Johann, Saarbrücken.
FIAC, Galerie Fanal, Paris.
Art Basel, Galerie Fanal, Bâle.

2005
Nachtbilder, März Galerien, Ladenbourg.

2006
Frac Bretagne, Rennes.

2008
Hagenmaier, Mecarelli, Künstlerhaus, Ulm.
Atelier Fanal, ERBAR, Rennes.

2009
L'oblique. Un regard sur la géométrie contemporaine, Musée du château des ducs de Wurtemberg-Musée d'Art et d'Histoire, Hôtel Beurnier-Rossel, Montbéliard.

RÉALISATIONS DIVERSES

1983
Skulture, video, images de synthèse 3d, Software Sogitec.

1984
Monoïde, œuvre plastique et sonore, création au Festival Musica de Strasbourg.

1985
Skulture, video, images de synthèse 3d, Software Toyo Links.
 Scénographie pour *l'Hamlet* de Shakespeare mis en scène par Catherine Dasté au Quartiers d'Ivry, Ivry.

1987
 Scénographie pour l'adaptation de *L'Homme sans qualité* de Musil, mise en scène de Dominique Ducros, Théâtre de Gennevillier, Gennevillier.

1989-1990
 Scénographie pour la chorégraphie *Cronique du gravier* de Sidonie Rochon, Arles, Paris, Marseille, Lyon, London, Oslo.

1990
Bande de Mobius, video, production Todu Area, Paris.

1994
Brèves d'été, œuvre musicale de Claire Renard, événements plastiques de Adalberto Mecarelli, Théâtre de la Bastille, Paris.

2002
Respiro, video.

COLLECTIONS PUBLIQUES

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
 Fond National d'Art Contemporaine.
 Fondation Stuyvesant.
 Fond Régional d'Art Contemporaine de Bretagne.
 Centre National d'Art plastique.
 Musée de la Villette.
 Fondation EDF.
 Musée de Saint-Étienne.
 Ville de Rennes.
 La Société Générale, Paris.
 Musée d'Art Moderne de Grenoble.

ŒUVRES RÉALISÉES DANS LES ESPACES PUBLICS

Université de Villetaneuse.
 Archives Nationales, Paris.
 Hôpital Européen George Pompidou, Paris.
 Musée Electropolis, Mulhouse.
 Villa Guerrazzi, Cecina.
 Siège de la Société Norac, Rennes.
 Confluenza fiume Nera e canale di Monte Argento, Terni.
 Université Jean Monet, Saint-Étienne.

BIBLIOGRAPHIE (sélection)

1971

Michel Seuphor, Sans titre, in *Adalberto Mecarelli*, brochure de l'exposition, Torino 1971.

1973

Sergio A. Benvenuto, Sans titre, in *A l'image au temps et a l'espace*, catalogue de l'exposition, Paris 1973.

1974

Michel Ragon, Michel Seuphor, *L'art abstraite*, IV, Maeght, Paris 1974.

1981

Adalberto Mecarelli. Stanze, catalogue de l'exposition, cvsettantanove, Roma 1981.
Adalberto Mecarelli, "Repères Sonores dans l'Espace d'un Aveugle et Glissements", in *Paysage sonore urbain, actes de colloques* (Plan-Construction, Paris, 30 et 31 mai 1980), Plan Construction, Paris 1981, pp. 207-209.

1983

Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XXe siècle, catalogue de l'exposition, par Frank Popper, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1983.

1984

Philippe Avril, "Adalberto Mecarelli. L'interrogation du regard", in *Musica, le Monde de la musique*, 4, aout 1984, pp. 8-9.

1985

Anne Dagbert, "Adalberto Mecarelli. Galerie Maximilien Guiol", in *Art Press*, 1985, p. 70.

1986

Adalberto Mecarelli, "Pour une stratégie de la tactique", in *Opus International*, 100, hiver 1986, pp. 40-41.
Anne Tronche, "Le techno-imaginaire ou les cartes du 'temps' à venir", in *Opus International*, 100, hiver 1986, pp. 16-20.

1987

Éphémérité, catalogue de l'exposition, Paris 1987.
Adalberto Mecarelli. Entre ombre et lumière. Œuvre 1967-1987, catalogue de l'exposition, textes de Anne Tronche et Alberto Olivetti, Paris 1997.

1988

Annette Malochet, "La scène évanouie ou l'extase de la lumière", in *Ligeia*, 2, juillet-septembre 1988, pp. 122-124.

1990

Annie Chèvrefils Desbiolles, "Adalberto Mecarelli. Galerie

Bernard Jordan", in *Art Press*, 150, novembre 1990, p. 84.
Nature artificielle, catalogue de l'exposition, par Anne Tronche, Fondation EDF, Paris 1990.
Alberto Olivetti, "Adalberto Mecarelli", in *Tema Celeste*, 27-28, novembre-décembre 1990, p. 63.
Alberto Olivetti, *Mecarelli*, catalogue de l'exposition, Alessandro Bagnai-Bernard Jordan, Siena-Paris 1990.

1992

Marisa Vescovo, *Fréquences lumineuses*, catalogue de l'exposition, Lindau, Torino 1992.
Where? L'identité ailleurs que dans l'identification, catalogue de l'exposition, par Liliana Albertazzi, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, Saint-Étienne 1992.

1993

Philippe Curval, "Entretien avec Adalberto Mecarelli", in *Adalberto Mecarelli. Sculpture, lumière*, catalogue de l'exposition, Paris 1993, pp. 4-7.
Différentes Natures. Visions de l'art contemporain, catalogue de l'exposition, par Liliana Albertazzi, Lindau, Torino 1993.
Jean-Charles Masséra, "Adalberto Mecarelli. Espace Electra", in *Art Press*, 184, octobre 1993, p. 89.

1997

Art construit. Art concret. Donation Repères, Musée des Ursulines, Mâcon 1997.
Panoramas. 1981-1996, la collection du Frac Bretagne, Frac Bretagne, Chatéaugiron 1997.
Marco Pierini, "Originali trasmessi. Dai caselligrammi alla fax art", in *Omaggio a Giovanni Caselli*, catalogue de l'exposition, par Enrico Crispolti et Marco Pierini, Hopefulmonster, Torino 1997, pp. 21-40.

1999

La nature instrumentalisée, catalogue de l'exposition, par Liliana Albertazzi, Musée de Louviers, Pont-de-l'Arche 1999.

2000

Frank Popper, "Le Modern Light Art", in *Revue d'Esthétique (De la lumière)*, 37, 2000, pp. 137-150.
Adalberto Mecarelli, *x (chiasme)*, Centre National de l'Estampe et de l'Art imprimé, Chatou 2000.

2002

Adalberto Mecarelli, "Juste le temps", in *Récit et représentation musicale*, par Danielle Cohen-Levinas, L'Itinéraire-L'Harmattan, Paris 2002, pp. 373-382.
Adalberto Mecarelli, "Eppur si muove", in *Art/Architecture. Œuvres réalisées dans le cadre de la procédure du "1% artistique" depuis 1995, en Ile-de-France*, Jouve, Paris 2002.

2003

Adalberto Mecarelli. Sguardi, catalogue de l'exposition, par

Domenico Scudero, Lithos, Roma 2003.
Pietro D'Oriano, "Il Sensibile in Adalberto Mecarelli", in *Adalberto Mecarelli. Sguardi*, catalogue de l'exposition, par Domenico Scudero, Lithos, Roma 2003, pp. 54-55.
Jean Lauxerois, Adalberto Mecarelli, "Questions", in *Mecarelli*, catalogue de l'exposition, Musée EDF Electropolis, Mulhouse 2003, pp. 16-26.
Mecarelli, catalogue de l'exposition, Musée EDF Electropolis, Mulhouse 2002.
Marco Pierini, "Frammenti di libertà", in *Il palazzo delle libertà*, catalogue de l'exposition, Gli Ori, Siena-Prato 2003, pp. 9-18.
Domenico Scudero, "Ad Adalberto Mecarelli", in *Adalberto Mecarelli. Sguardi*, catalogue de l'exposition, par Domenico Scudero, Lithos, Roma 2003, p. 56.

2004

Adalberto Mecarelli, Statement, in "Kunstkonkret", 9, 2004, pp. 15-16.
Adalberto Mecarelli, Atelierportrait, in "Kunstkonkret", 10, 2004, pp. 17-18.

2006

Inventaire des collections du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, par Suzanne Pagé, Paris Musées, Paris 2006.

2007

Frank Popper, *Écrire sur l'art: de l'art optique à l'art virtuel*, L'Harmattan, Paris 2007.
Alain Monvoisin, "Mecarelli Adalberto", in *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*, Éditions du Regard, Paris 2007, p. 358.

2009

Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos – Interamnae, catalogue de l'exposition, Comune di Terni, Terni 2009.
Adalberto Mecarelli. Memoria della luce, catalogue de

l'exposition, Comune di Cecina, Cecina 2009.
L'oblique. Un regard sur la géométrie contemporaine, catalogue de l'exposition, textes de Bernard Fauchille, Marcello Faletta, Alexandre Mare, Dietmar Guderian, Gilles Plazy, Diet Sayler, Musée du château des ducs de Wurtemberg-Musée d'Art et d'Histoire, Hôtel Beurnier-Rossel, Montbéliard 2009.
Marco Pierini, "Interamnae", in *Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos – Interamnae*, catalogue de l'exposition, Comune di Terni, Terni 2009.
Marco Pierini, "Memoria della luce. L'intervento di Adalberto Mecarelli alla villa Guerrazzi di Cecina", in *Adalberto Mecarelli. Memoria della luce*, catalogue de l'exposition, Comune di Cecina, Cecina 2009.
Francesco Santaniello, Sans titre, in *Adalberto Mecarelli. Caos/Cosmos – Interamnae*, catalogue de l'exposition, Comune di Terni, Terni 2009

2010

Adalberto Mecarelli. Lux umbrae, catalogue de l'exposition, par Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.
Jean Lauxerois, "Genius loci, genius lucis", in *Adalberto Mecarelli. Lux umbrae*, catalogue de l'exposition, par Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 31-40.
Alberto Olivetti, "Portolano", in *Adalberto Mecarelli. Lux umbrae*, catalogue de l'exposition, par Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 9-28.
Marco Pierini, "Lux umbrae, memoria lucis", in *Adalberto Mecarelli. Lux umbrae*, catalogue de l'exposition, par Marco Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 43-57.

2011

Vincenzo Biamonti, Patrick Talbot, "'Lumières' et géométrie dans le génome de la ville d'Arles", in *Adalberto Mecarelli. Lux umbrae. Cryptoportiques, Arles, catalogue de l'exposition*, Arles 2011.

Crédits photographiques

Sergio Coppi
Alberto Licandro
Adalberto Mecarelli
André Morain
Jean-Manuel Salingue

Achévé d'imprimer en janvier 2013
sur les presses de l'imprimerie
Eurotipo Srl, Sommacampagna (VR) - Italie
Design: Number Six, The Village
© Musée des Beaux-Arts de Rennes
© Adalberto Mecarelli