

Pierre Musso

YVES KLEIN
FIN DE REPRÉSENTATION



LE MARTEAU SANS MAÎTRE

ÉDITIONS MANUCIUS

LE MARTEAU SANS MAÎTRE

Collection dirigée par Jean-Jacques Gonzales et Éric Marty

«Ce qui vient au monde pour ne rien troubler
ne mérite ni égard ni patience»

(René Char)

YVES KLEIN
FIN DE REPRÉSENTATION

DANS LA MÊME COLLECTION

Collectif

(sous la direction d'Éric Marty)

Lacan et la littérature, 2005

Arakawa/Gins

Le corps architectural, 2005

Jean-Jacques Gonzales

Albert Camus - L'exil absolu, 2007

Éric Marty

L'Engagement extatique - Sur René Char -, 2008

Maurice Blanchot

Lettres à Vadim Kozovoï suivi de *La parole ascendante*, 2009

Louis Althusser

Sur le Contrat Social, 2009

Roland Barthes

Questions,

Une anthologie rassemblée par Persida Asllani, 2009

Pierre Musso

YVES KLEIN

FIN DE REPRÉSENTATION



Festina Lente

Éditions Manucius

Les reproductions des œuvres de Klein nous ont été gracieusement communiquées par les Archives Yves Klein à Paris. Nous les remercions vivement, et en particulier Philippe Siauve pour son aide précieuse ainsi que le centre de documentation du MAMAC de Nice et Claude Parent, architecte, ami et collaborateur de Yves Klein, pour l'interview qu'il nous a accordée à son étude en juillet 2009.

© Yves Klein, ADAGP, Paris (pour les œuvres et les textes).

© *Le marteau sans maître*, avec l'aimable autorisation de Marie-Claude Char.

© Éditions Manucius, 2010
9, rue Molière - 78 800 Houilles
www.manucius.com

à Anna et à Silvia,

En un éclair fulgurant, Yves Klein (1928-1962) a réalisé une œuvre bouillonnante qui a fait rupture. Il n'a cessé de créer: «*Je ne peux pas rester immobile dans ma pensée, je suis obligé de réinventer*»¹. Il est lui-même devenu une légende. Il demeure un mystère, voire une fascination, du personnage². Sans doute ce mythe résulte-t-il de la confrontation entre la brièveté de sa vie et de sa période de création – huit années à peine de 1954 à 1962 – avec la radicalité de son propos et surtout la multiplicité des voies qu'il a ouvertes dans l'art contemporain: le *land art*, l'art conceptuel, le *body art*, les *happenings* et performances, etc.

Klein a créé des emblèmes comme les anthropométries et des concepts, telle la sensibilité immatérielle. Klein est une source, et un «*embrayeur*» de l'art contemporain, au même titre que Duchamp ou Warhol³. «*Avec Marcel Duchamp, baptisant "œuvre d'art" un objet industriel, parce qu'il l'a décidé, et Andy Warhol, le meilleur traducteur des fulgurances et des contradictions de la modernité,* dit Jacques Bouzerand,

1. Rapporté par Claude Parent dans une interview qu'il nous a accordée à l'été 2009.

2. Jean-Pierre Jouffroy écrit que Yves Klein «*a fait question et nous fait toujours question*» in *Manifeste pour Yves Klein*, Besançon, Éditions Virgile, 2006, p. 11.

3. Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, 2^e partie, ch. 1. Paris, Puf, «*Que Sais-Je?*», 9^e édition, 2009.

Yves Klein est l'un des trois artistes les plus importants du XX^e siècle »¹. Florence de Mériedieu affirme que Klein opéra « une révolution à la fin des années 1950 » et qu'il fait partie des « quelques artistes qui serviront de phares » avec Marcel Duchamp et Joseph Beuys². De même Jean-Michel Ribettes dit de Klein qu'il « réinvente tout de l'art » : « un artiste qui fraye sans aucun doute l'aventure artistique la plus cruciale de l'art du XX^e siècle, avec Marcel Duchamp, Pablo Picasso et Andy Warhol »³. Quant à Arman, son ami, presque son frère, il souligne que « comme Andy Warhol, comme Duchamp, il ne crée pas seulement une œuvre, mais un système », car « Yves était dégoûté des artistes, et, précisément sa révolte s'est concrétisée par la volonté de réaliser autre chose, de ne pas devenir un pein-peintre »⁴. Sa rupture et sa liberté sont le fruit de sa révolte contre l'académisme et de sa critique radicale de la représentation.

Le mystère Klein

Son « mystère » et son œuvre ne s'éclairent que dans leur mise en relation avec l'histoire de l'art. En effet, il convient de se débarrasser des élucubrations sur Yves Klein qui cherchent

1. Jacques Bouzerand, *Yves Klein: au-delà du bleu*, Garches, Éd. À propos, 2006, p. 4.

2. Florence de Mériedieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008, p. 50.

3. Jean-Michel Ribettes, *Yves Klein contre C. G. Jung*, Bruxelles, La lettre volée, 2003, p. 37.

4. Arman et Tita Reut, *Substitution: entretien apocryphe d'Yves Klein*, Paris, Art inprogress, 2006, p. 46 et 41.

les explications de son œuvre dans son rosicrucisme, son symbolisme, son ésotérisme, sa religion (certes Klein était un fervent catholique), voire ses choix politiques (Klein, homme de droite). À cette aune, on pourrait évoquer « l'obsession du spirituel » chez Kandinsky associant l'artiste à un « nouveau Moïse », le goût des sciences occultes de Kupka, les modèles théologiques de Malevitch, ou l'appartenance de Mondrian à la société de théosophie. Cela n'éclaire en rien leur travail et encore moins l'art contemporain.

Malgré la multitude des analyses, des interprétations et même l'existence de plusieurs thèses universitaires¹, l'énigme Klein persiste, comme le soulignent aussi bien son épouse, Rotraut Klein-Moquay – « *pendant de nombreuses années encore, Yves et son travail seront une énigme à découvrir ; les interprétations n'en n'ont pas, loin s'en faut, fait le tour* »² – qu'une de ses meilleurs critiques, Nan Rosenthal auteur de la première thèse sur l'artiste : « *L'œuvre de Klein nous questionne sans cesse sur sa signification* »³.

1. Nan Rosenthal (Piene) a fait la première thèse dès 1976, sur « The Blue World of Yves Klein » Harvard University. Il y a eu d'autres thèses dont celles de Nicolas Charlet sur « Les écrits d'Yves Klein » (Paris 1 Sorbonne, décembre 2002, 4 vol.) ou de Pierre Crapez à l'Université de Rio au Brésil sur « La poétique d'Yves Klein, une aventure cosmique » (1999).

2. Rotraut Klein-Moquay, Catalogue de l'Exposition *Yves Klein, corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 25.

3. Nan Rosenthal, « La lévitation assistée », p. 199-233, dans le Catalogue de l'exposition *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris 3 mars-28 mai 1983, p. 199.

La complexité et la richesse de l'œuvre et du personnage ne peuvent être réduites aux approches simplificatrices dont celle de Pierre Restany, fut-il son ami et son « imprésario ». Pour lui, la démarche de Klein serait liée à son penchant pour l'occultisme et le mysticisme. Restany traite Klein de « mystique du vitalisme », répondant à « *l'appel d'une vocation prométhéenne qui correspond aussi à un retour cosmogonique des rose-croix* », et établissant « *un accord synchrétique entre le mysticisme occulte rosicrucien et le légitimisme dogmatique de la foi* »¹ Bref, Restany identifie Klein « à l'Homme-Christ ». On peut « entrer » dans l'œuvre de Klein par la psychologie, par la psychanalyse même, pour souligner son narcissisme, ou par la religion – « Yves le catholique » dit Denys Riout –, mais aussi bien par le taoïsme ou le bouddhisme. En fait, comme le souligne Arman, Yves Klein « *n'était pas rosicrucien, il n'était rien ; il utilisait simplement tout ce qui pouvait lui servir* »².

Nicolas Charlet, lui aussi auteur d'une thèse sur les écrits de Klein, pénètre l'œuvre par les textes et observe le paradoxe interne entre sa tentation de devenir une « *machine à peindre* » comme l'illustrerait l'usage du rouleau, destiné à standardiser sa production, et « *la revendication classique de manipuler le sacré* »³. Klein serait à la fois

1. Pierre Restany, « Qui est Yves Klein ? » in Catalogue de l'exposition *Yves Klein* de 1983, *op. cit.*, p. 14-16 notamment.

2. Cité par Thomas McEvilley, « Yves Klein, conquistador du vide », catalogue de Beaubourg, 1983, *op. cit.* p. 46.

3. Nicolas Charlet, *Yves Klein, machine à peindre*, Grignan, Éditions Complexités et Colophon, 2003, quatrième de couverture.

héros de la modernité et rédempteur de l'aura artistique. Il prend les « *habits du peintre moderne le plus extrémiste* » et se réclame du classicisme de Giotto ou de l'impressionnisme¹. Pour sa part, Anne Cauquelin entre de façon originale dans l'œuvre de Klein par la philosophie et l'esthétique. Elle relit l'œuvre à partir de la théorie stoïcienne des incorporels : « *Impossible de penser le lieu (topos) séparément du vide (...) le vide devient lieu si un corps l'occupe, (...) mais ce même lieu redevient vide si ce corps lui est soustrait* »². Toutefois, la question du Vide n'est qu'un aspect de l'œuvre foisonnante de Klein.

La meilleure lecture de son œuvre nous semble être celle dont parle Yves Klein lui-même, à savoir sa mise en perspective par rapport à l'histoire de la peinture. La clef du mystère se trouve à la fois dans ses œuvres, ses textes abondants (des centaines de pages), ses concepts, ses photos (trois mille environ aux Archives Yves Klein) et dans le dialogue de son œuvre avec l'histoire de l'art. Comme l'a noté Nan Rosenthal : « *Dans la mesure où ses parents étaient tous deux peintres, Klein possédait une connaissance peu commune de l'art moderne contemporain et du monde parisien de l'art* ». En effet, les écrits d'Yves

1. Nicolas Charlet souligne l'ambiguïté de l'œuvre : « *Ses écrits et son œuvre offrent un bel exemple d'ambiguïté entre classicisme et modernité, sacralité et banalité... Au point de rencontre de la rupture et de la continuité, Klein s'assure une place originale dans l'art du XX^e siècle* », *ibid.*, p. 70. .

2. Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Puf, 2006, p. 26.

Klein «*témoignent de l'intérêt qu'il portait aux parcours historiques amples allant des peintures rupestres aux paysages Sung et à Van Gogh*»¹.

Ses œuvres sont des méditations ou des concepts mis en scène et en images. À ses œuvres, Klein associe des écrits, des photos, des «actions-spectacles»² et des discours, voire des conférences comme celle qu'il fit à La Sorbonne en juin 1959. Klein écrivait et travaillait beaucoup. Il existe trois recueils de ses écrits, publiés de son vivant, à savoir *Le dépassement de la problématique de l'art* en 1959, *La conférence à la Sorbonne* de juin 1959, et *Dimanche. Le journal d'un seul jour* de 1960. Il voulait d'ailleurs rassembler tous ses écrits dans un ouvrage intitulé *Mon Livre*, mais ce projet est demeuré inachevé.

À quoi donc tient la fulgurance créatrice de l'œuvre de Klein? Notre réponse est simple: il fait exploser le système de la représentation et tout le dispositif matériel et esthétique associé (tableau, atelier, pinceau, modèle, etc.). Klein est si radical dans sa démarche anti-représentation qu'il en renverse le paradigme construit depuis la Renaissance. Comme l'a bien vu Arman, il élabore un «anti-système» de la représentation, et découvre ainsi

1. Nan Rosenthal, «La lévitation assistée», *article cité*, p. 201 et p. 207. Les Sung sont des peintres chinois (960-1279): «*Avec les Sung s'ouvre l'âge d'or de la peinture chinoise*» dit François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1991, p. 20 et suiv.

2. Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, p. 438.



Portraits d'Yves Klein, 1956 ca.
© Yves Klein. Photographies de Jean Michalon.

un nouveau monde. Il opère un changement majeur en liquidant l'Image du monde (*l'Imago Mundi*) qui soutenait l'architecture de la représentation construite par les Brunelleschi et Alberti. Il la déconstruit de façon systématique, pièce par pièce, et libère ainsi tout le dispositif pictural enfermé depuis des siècles dans ce qu'il considère être une prison.

Klein ôte les fixations qui font encore tenir le dispositif de la représentation, et par ce déverrouillage, il libère des forces créatrices fantastiques. Il ouvre les portes de la liberté, de l'espace absolu, du vide, de l'architecture de l'eau et du feu, des toits d'air, ou de la nature créatrice. La tension entre son rejet du système de la représentation et l'accès à la liberté totale, structure la démarche et éclaire l'œuvre.

Son exploration de toutes les voies possibles de la liquidation de la représentation et de son dépassement autoriserait à parler de post-représentation, d'anti-représentation, de l'après-représentation, etc. Nous avons choisi d'intituler cet ouvrage, «fin de représentation», car il s'agit de mettre fin au-delà du pictural, à toute forme de théâtralisation de la représentation entendue au sens large, au profit d'un «Théâtre du Vide», proche du «Théâtre de la Cruauté» de Antonin Artaud¹.

Certes la critique de la représentation était engagée en peinture depuis le dix-neuvième siècle, mais Klein l'achève en la poussant à son acmé pour faire advenir un autre

1. Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard (1964), coll. «Folio-essais», 2008.

paradigme¹. Il peut dès lors, explorer un nouvel espace qualifié « d'extradimensionnel » et de « liberté absolue ». Comme il l'avait écrit dès 1952, « *Destruction + édification = Création* » : « *Construire et créer, voilà l'action enthousiaste... il faut toujours détruire avant de reconstruire* »². Tel est le sens de son bref, mais fascinant parcours.

Le théâtre des monochromes

En 1954, l'année où meurt Matisse, Klein publie un petit ouvrage intitulé *Yves: peintures* qui présente des morceaux de papiers colorés rectangulaires reproduisant des peintures monochromes. Il avait accroché ses premiers monochromes dans les salles de sport où il enseignait le judo, notamment à Madrid où il était directeur technique de la fédération espagnole. Ce sont les premiers gestes publics de sa carrière artistique³.

Le livre d'artiste que Klein publie à cent cinquante exemplaires, sans doute à compte d'auteur, avec une préface muette de son ami Claude Pascal, sans texte mais signée, comprenant dix planches monochromes, est simultanément

1. Comme le note Nicolas Charlet « *L'originalité de Klein tient dans le radicalisme de sa proposition* », in *Les écrits de Yves Klein, op. cit.*, p. 61.

2. Yves Klein, « Des bases (fausses), principes et condamnation de l'évolution » (1952) in *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, ENS-BA, 2003, p. 20.

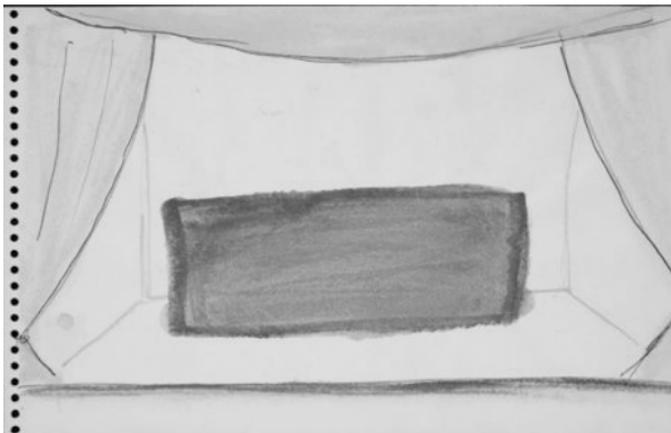
3. Nan Rosenthal écrit aussi « *La carrière artistique publique d'Yves Klein couvre la période 1954-1962* » article cité in catalogue Yves Klein, Exposition à Beaubourg, 1983, p. 199. En effet de 1950 et 1953, Klein aurait présenté des monochromes mais en privé, à Londres et Tokyo.

diffusé à l'identique, sous un autre titre «Haguenault peintures»¹. Cet ouvrage combine déjà le texte (absent) et le monochrome (a-représentatif). Le texte se réduit à des lignes et les monochromes signés et datés, sont censés avoir été réalisés de 1950 à 1954. L'ouvrage se présente ainsi comme la rétrospective d'une exposition imaginaire. Le non-livre sans texte, sert de galerie à une non-exposition d'œuvres inexistantes. Mais Klein crée l'illusion que ce livre-catalogue rend compte d'une manifestation qui a bien eu lieu. Le théâtre des monochromes apparaît ainsi comme un piège à illusions, se jouant du temps et du réel, en contrepoint aux jeux d'images de la représentation.

Comme pour inaugurer son œuvre par un lever de rideau, Klein dessine dans un petit carnet personnel deux aquarelles qui cristallisent sa pensée: «Monochromes jaune, rouge et vert (scène de théâtre)» et «Monochrome rouge (scène de théâtre)». Ces deux dessins mettent en scène des monochromes identifiés à des personnages. Le rideau relevé sur ce théâtre de peintures / acteurs est «*un élément de la représentation de la scène qu'il donne à voir comme scène théâtrale, comme spectacle*»². Ces dessins sont des représentations théâtrales de la non-représentation picturale (les monochromes). Le monochrome nie et révèle la représentation: il est «*la*

1. Ce nom proviendrait selon Raymond Hains, de celui des emballages de pâtisseries industrielles: voir Nan Rosenthal, *article cité*, p. 231, note 44.

2. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. «Champs arts», 2008 (1997), p. 63-64.



Monochrome rouge (scène de théâtre), 1954.
Aquarelle et crayon sur papier dans un carnet.
Collection privée.



Monochrome jaune, rouge et vert (scène de théâtre), 1954.
Aquarelle et crayon sur papier dans un carnet.
Collection privée.

représentation d'une absence de représentation, il renvoie à l'absolu, à l'irreprésentable par excellence »¹. Avec ces dessins, un double coup de génie est opéré : l'identification des couleurs et des acteurs et la théâtralisation de l'a-représentation. La représentation est redoublée – représentation théâtrale et picturale – pour être deux fois niée – par la monochromie et par sa répétition. Klein introduit son œuvre et lève le rideau de théâtre sur la représentation et sur sa négation. La problématique du dépassement de l'art est ainsi posée : il s'agira d'une critique radicale et interne de la représentation.

En 1955, Klein propose un monochrome orange signé au Salon des Réalités Nouvelles, pour confirmer qu'il s'agit d'un piège à représentations, et tourner en dérision le comité de sélection. Celui-ci tombe dans le panneau et suggère à l'artiste d'ajouter quelque chose – c'est-à-dire d'introduire une « représentation » – et devant le refus de Klein, le refuse à son tour. Encouragé par cet échec/succès, il présente le 15 octobre, dans les salons des Éditions Lacoste à Paris, au club des Solitaires, sa première exposition de monochromes de diverses couleurs, intitulée une fois encore, « Yves peintures ». Cette même année, il rencontre Jean Tinguely avec lequel il se lie d'amitié et va créer plusieurs œuvres, puis Pierre Restany qui s'auto-institue son *traduttore/tradittore*, ne cessant de coller des mots et des commentaires sur les travaux de Klein. La première grande

1. Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ». 1996, p. 13.

exposition personnelle de Klein a lieu à Paris du 21 février au 7 mars 1956, chez Colette Allendy. Elle est intitulée « *Yves, propositions monochromes* » et le catalogue préfacé par Pierre Restany, est titré « La Minute de Vérité ».

Jusqu'en 1956, l'œuvre de Klein est qualifiée d'« Époque monochrome », puis elle est suivie d'une « Époque bleue » tout à la fois par référence à Picasso, pour souligner la multiplication des monochromes bleus, et surtout parce qu'il s'agit du titre de son exposition milanaise. En effet, du 2 au 12 janvier 1957, Klein présente dans une salle de la très petite galerie Apollinaire de Milan, « *Proposte monocrome epoca blu* », onze monochromes bleus outremer absolument identiques, mais vendus à des prix différents. Dans une autre salle de la galerie, il expose plusieurs monochromes de couleurs différentes. Les monochromes bleus sont des panneaux non encadrés, la couleur recouvrant les bords extérieurs du châssis, et sont suspendus à une distance de vingt centimètres de la cimaise. Par la répétition d'œuvres identiques et la différenciation de leurs prix, Klein pose comme Duchamp puis Warhol, la question du statut de l'œuvre. Il interroge la « beauté » et « l'originalité » des œuvres, ces notions qui fondent la vulgate esthétique¹.

Le rayonnement de la sensibilité

La suppression du cadre à l'exposition de Milan est l'indice d'une possible extension de l'œuvre monochrome au-

1. Voir Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

delà du panneau, de son décalage par rapport à la cimaise et de son débordement aux alentours. C'est en mai 1957, que Klein met en scène cette idée lors d'une double exposition à Paris. La première a lieu à la très petite galerie d'Iris Clert, 3, rue des Beaux-Arts, du 10 au 25 mai. Intitulée « *Yves le monochrome* », elle présente des peintures auquel Klein associe un lâché de grappes de 1001 ballons bleus attachés, devant l'église Saint-Germain, toute proche. Klein qualifiera par la suite, ce lâché de ballons de première « œuvre aérostatique ». L'extension du bleu au-delà des tableaux, de la galerie et du lieu, s'opère par la multiplication des éléments extérieurs à l'œuvre qui la complètent et la diffusent dans l'espace. Devant la galerie, la chaussée fut peinte en bleu ; à l'intérieur, un cocktail bleu fut servi aux invités. Préparé à « La Coupole » de Montparnasse que fréquentait l'artiste, avec du gin, du Cointreau et du bleu de méthylène, ce cocktail est destiné à faire pisser les invités en bleu pendant plusieurs jours, et à les « imprégner » ainsi de la couleur, et donc de la sensibilité de l'artiste, dans tout leur corps et pas seulement par le regard. Le bleu est l'expression de la sensibilité rayonnante de Klein qui se projette dans l'espace et imprègne tout ce qui l'entoure. La couleur fluide se diffuse au-delà du cadre délimité par le tableau, dans la galerie, la rue, le ciel ou le corps du spectateur. La galerie est un lieu de spécialisation habité par l'artiste, alors que partout ailleurs, l'expansion de la couleur imprègne l'environnement. Le couple antagonique spécialisation/expansion est mis en scène par Klein qui multiplie

les oppositions binaires – dont la principale est présence/absence – qu’il appelle aussi des « positifs/négatifs »¹.

Une seconde exposition a lieu quatre jours plus tard, du 14 au 23 mai, chez Colette Allendy, 67, rue de l’Assomption à Paris. Il s’agit d’une exposition de « *Pigments purs* », avec diverses sculptures – en fait des « reliefs bleus » – une pluie bleue, un bac de « pigments purs »², mais aussi les premiers « immatériels » (une salle vide), une peinture de feu (« Tableau de feu bleu d’une minute ») et sa première œuvre en éponge. L’éponge imbibée de peinture est de la sensibilité matérialisée, celle de l’artiste et celles des spectateurs : « *Grâce aux éponges, matière sauvage vivante, j’allais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges* »³.

De même que le cocktail offert chez Iris Clert, l’éponge imprègne le spectateur et devient le réceptacle du rayonnement de l’artiste. La relation du public et de l’œuvre ne passe plus par l’échange de regards immobiles comme dans le

1. Interview de Claude Parent, été 2009. Dès 1954, dans « Esquisse de scénario », Klein écrivait « *Il faut de la guerre et puis de la paix et puis de la guerre à nouveau et de la paix ensuite – Dualité – Duel – Contraste – Opposition* », in *Le dépassement de la problématique de l’art*, op. cit., p. 32.

2. Dans son texte, « Remarques sur quelques œuvres exposées chez Colette Allendy », Klein écrit à propos des pigments purs, « *le médium fixatif étant alors le plus immatériel possible, c’est-à-dire la force d’attraction elle-même* », *ibid.*, p. 53.

3. Yves Klein, « Remarques sur quelques œuvres exposées chez Colette Allendy », *ibid.*, p. 54.

dispositif traditionnel de la représentation : celui du spectateur devant le tableau et celui de l'artiste face au tableau que Klein qualifie « d'atroce miroir »¹. De même que la couleur sort du tableau, la relation artiste / spectateur sort du jeu des regards et devient totale, corporelle et mentale. Avec « *Feu de Bengale – tableau de feu d'une minute* », Klein présente la première peinture de feu faite de seize feux de Bengale bleus fixés sur un monochrome bleu. Il brûle le tableau qui ne constitue selon ses termes, que la cendre de son art. Il s'explique à l'émission de radio « En français dans le texte » de Louis Pauwels : « *Ce que je cherche à fixer par la trace du feu, c'est la présence de l'absence, la marque de la vie qui est énergie diffuse* ». Le sens véritable de l'œuvre, son authenticité, c'est l'état-moment poétique de sa production, car « *l'art pour moi est le reflet de la vie* »², dit Klein, marchant dans les pas d'Antonin Artaud. Et c'est précisément dans la salle du premier étage vide de la galerie Allendy où il expose des « surfaces et blocs de sensibilité picturale invisible », que jadis René Allendy, psychiatre parisien, soignait Antonin Artaud qui deviendra son ami. Selon Raymond Hains, Klein pensait alors que « *la présence d'Artaud était encore dans la pièce* »³. Comme lui, Yves Klein explore le non-théâtre, la non-représentation, le théâtre du vide : « *Lors de la première présentation du « VIDE » en 1957 chez Colette Allendy, déjà je libérais D'UN SEUL coup tout le théâtre « THÉÂTRAL », de*

1. Yves Klein, « Le vrai devient réalité » (1960), *ibid.*, p. 281.

2. Tapuscrit in « Opinions » dans *Mon livre*, Archives Yves Klein, Paris.

3. Entretien avec Nan Rosenthal, *article cité*, p. 222.

son joug MILLÉNAIRE de la PERSPECTIVE»¹. Cette déclaration éclaire le sens de sa démarche visant la liquidation définitive du « joug millénaire de la perspective », systématisé dans la représentation. Tel est bien l'objet de sa critique et de sa création : la recherche de la liberté hors de ce joug rationalisé et mathématisé même, par la Renaissance. Sortir de la représentation, du dessin des lignes soumis à l'illusion de la perspective qui enferme l'espace, pour ouvrir à la découverte de l'extradimensionnel, à l'exploration du Vide et de l'Immatériel. Avec les blocs de « sensibilité picturale immatérielle » de la galerie Allendy, Klein inaugure une nouvelle époque dite « pneumatique », et peu après, il commence les cessions de « Zones de Sensibilité Picturales Immatérielles ». *« La peinture ne me paraissait plus devoir être fonctionnellement reliée au regard lorsque, au cours de ma période monochrome bleue de 1957, je pris conscience de ce que j'ai appelé la sensibilité picturale. Cette sensibilité picturale existe au-delà de nous et pourtant elle appartient encore à notre sphère »*².

La sensibilité picturale « immatérielle » est une évolution de la couleur monochrome identifiée à la sensibilité de l'artiste. Elle n'est que la « dématérialisation » et la dilatation dans l'espace, de cette sensibilité « spécialisée » et matérialisée dans la couleur, puis dans des pigments. *« J'ai donc pensé que l'étape suivante après l'époque bleue serait la présentation au public de cette sensibilité picturale, de cette "énergie poétique" de*

1. Yves Klein, « Le vrai devient réalité », in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 287.

2. *Ibid.*, p. 309.

cette matière liberté impalpable à l'état non concentré, non contracté. Ce serait un tableau réellement informel, tel qu'il est et doit être»¹. La couleur matière vivante, est la cristallisation de la sensibilité et de l'énergie créatrice. Cette conviction de Klein prolonge la vision de deux de ses maîtres, Delacroix et Van Gogh qui lui, allait jusqu'à manger la couleur au tube. Comme l'affirme Klein, la couleur est un symbole, donc l'incarnation *stricto sensu*, de la sensibilité poétique².

Au-delà de la diversité de ses créations, Klein continue invariablement la production de monochromes qui sont l'objet de ses deux expositions de 1957. Du 31 mai au 23 juin, à la galerie Alfred Schmela à Düsseldorf, il présente des monochromes de diverses couleurs lors d'une exposition intitulée «*Yves, propositions monochromes*». Puis du 24 juin au 13 juillet, il expose des monochromes bleus et des «*propositions*» de diverses couleurs – «*Monochrome Propositions of Yves Klein*» – à la Gallery One de Londres. En 1958, Klein ayant répondu à un appel d'offres, obtient la commande de la décoration du foyer de l'Opéra (théâtre musical) de Gelsenkirchen dans la Ruhr. Il débute alors la réalisation de six œuvres monumentales, à savoir des reliefs de plâtre armé de fil de fer, recouverts d'éponges naturelles et peints

1. Yves Klein, «*L'aventure monochrome*», *ibid.*, p. 235.

2. Yves Klein dit du premier qu'il «*est le précurseur de l'impressionnisme, de l'art abstrait et même de la monochromie car Delacroix incarne l'expression par la couleur*». Chez le second, «*la couleur a une valeur plastique qui révèle une vision nouvelle de l'espace, on sait que cette même couleur était pour le génial hollandais le langage et le symbole de la sensibilité*», *ibid.*, p. 35 et 211.

au pistolet en bleu IKB¹, un bleu outremer universel : quatre immenses *Reliefs-éponges* de dix mètres de long et deux monochromes (sept mètres par vingt). Les travaux auxquels participent Norbert Kricke, Paul Dierkes, Robert Adams et Jean Tinguely, sous la maîtrise d'œuvre de l'architecte Werner Ruhnu, se poursuivent durant deux années et l'Opéra sera inauguré le 15 décembre 1959.

Giotto le Précurseur

L'année 1958, celle de ses trente ans, est prolifique. En avril, se produisent deux événements majeurs. Tout d'abord, Klein visite Assise, et c'est le choc : *« j'ai reçu le grand choc en découvrant à Assise, dans la basilique de Saint-François, des fresques scrupuleusement monochromes, unies et bleues que, moi, je crois pouvoir attribuer à Giotto, mais qui pourraient être encore de l'un des artistes de l'école de Sienne. Bien que ce bleu dont je parle soit bien de la même nature et de même qualité que le bleu des ciels de Giotto, que l'on peut admirer dans la même basilique à l'étage supérieur. En admettant que Giotto n'ait eu que l'intention figurative de montrer un ciel pur et sans nuage, cette intention est tout de même bien monochrome »*². Paradoxalement, un des maîtres-inventeurs de la perspective est aussi un des créateurs du monochrome bleu : *« Je considère comme réel précurseur de la monochromie que je pratique, Giotto, pour ses monochromes bleus d'Assise, (appelés découpage du ciel par*

1. International Klein Blue.

2. Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), in *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 136.

les historiens d'art mais qui sont bien des fresques monochromes unies)»¹. Giotto manie les deux paradigmes antagoniques qui hantent la démarche de Klein : d'un côté, la représentation et de l'autre, son renversement dans la monochromie. Si Klein admire Giotto – et il retournera plusieurs fois à Assise – c'est qu'il voit en lui le peintre « révolutionnaire », du ciel bleu monochrome, mais aussi le maître de la représentation. Dans la basilique supérieure, se trouvent les vingt-huit épisodes de la vie de Saint-François où le symbolique et le réel, le surhumain et l'humain, semblent fusionner, ce qui n'échappe pas à Klein. Le Saint-François d'Assise de Giotto, est « *l'instrument de la représentation : la représentation sacrée répète " la vie " du saint comme celle-ci a répété, en son temps, celle du Fils de l'Homme en qui le Verbe s'est incarné* »². Klein a parfaitement saisi cette dualité de signification de la représentation : elle est à la fois l'incarnation d'un Autre absent, au sens religieux (le Verbe incarné), et la représentation picturale de la vie du saint mise en scène et en images (reproduction). Le système de la représentation est devenu au cours des siècles, une forme symbolique puissante, productrice à la fois d'un jeu de délégation (*substitution*) et d'un jeu d'illusions et d'images (reproduction / *mimesis*).

Mais Klein sait aussi que dans *l'Extase* de Saint-François, Giotto représente le premier saint qui s'élève dans l'histoire de la peinture, et il voit dans cette lévitation le symbole de la

1. Yves Klein, « De jeunes peintres... », Archives Klein, T7. 22. Cité par Nicolas Charlet, *Yves Klein machine à peindre, op. cit.*, p. 48.

2. Hubert Damisch, *Théorie du nuage, op. cit.*, p. 137.

liberté dans l'espace. Or lui aussi recherche la lévitation, sous sa forme inversée, notamment avec son « Saut dans le Vide », symbole de la liberté absolue, hors des « lois » mathématico-physiques de la gravitation et du dispositif d'enfermement de la représentation. Dans sa conférence de la Sorbonne de 1959, il déclare : « *nous deviendrons des hommes aériens, nous connaissons la force d'attraction vers le haut, vers l'espace, vers nulle part et partout à la fois. La force d'attraction ainsi maîtrisée, nous léviterons littéralement dans une totale liberté physique et spirituelle* »¹. Sortir du carcan de la représentation, par la couleur, la monochromie, le saut dans le vide et la sensibilité projetée dans l'espace, c'est conquérir la liberté créatrice absolue. D'où l'enthousiasme de Klein qui écrit sur une carte postale adressée à Iris Clert le 7 avril 1958, « *Il y a dans la basilique de St-François d'Assise des tableaux monochromes intégralement Bleus! C'est tout de même incroyable de s'apercevoir ainsi de l'imbécillité des historiens d'art qui n'ont jamais remarqué cela encore. Ils sont tous signés « Giotto ». Quel Précurseur! Ça c'est un Précurseur! Vive Giotto* »². Dialoguant toujours avec l'histoire de la peinture, Klein voit en Giotto un triple précurseur : de la dialectique représentation / monochromie, de la dualité de la représentation et de la liberté dans l'espace. Si Giotto fut un précurseur vers 1300, Malevitch avec ses monochromes de 1915, ne fut paradoxalement aux yeux de Klein, qu'un suiveur!

1. Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), in *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 127.

2. Carte postale du 7/4/1958, Archives Iris Clert, *ibid.*, p. 358.

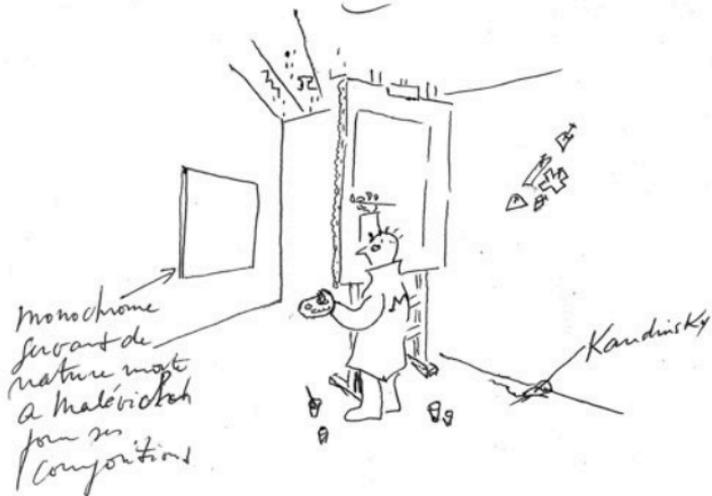
Malevitch le suiveur

« Malevitch a peint une nature morte d'après l'un de mes tableaux monochromes » déclare Klein. Dans un petit dessin humoristique inspiré d'un croquis de Folon publié dans un quotidien parisien de 1958, Klein met en scène Kazimir Malevitch qui, avec son célèbre « Carré Noir » de 1915, voulait faire table rase de la représentation-mimésis. En utilisant des monochromes de Klein comme modèles, Malevitch caricaturé par Klein – Kandinsky étant lui, transformé en une souris – avec une blouse blanche l'officialisant « peintre » classique, avec un chevalet, une toile, des pinceaux, dans un atelier, serait en fait demeuré prisonnier du jeu de la représentation qu'il prétendait dénoncer.

Par ce dessin, Klein se place dans le temps avant Malevitch et fait de celui-ci le dernier des artistes utilisant encore le dispositif classique de la représentation. S'il critique de façon radicale la *mimesis*, Malevitch conserve le triptyque de la représentation : regard du peintre (point de vue), toile / tableau (axe vertical) et objet représenté (point de fuite). Mais critiquer la *mimesis* ne suffit pas à liquider la forme symbolique représentative. « *Ma vision n'a rien à voir avec celle des Malevitch ou même celle de Mondrian, le motif est l'espace pur, l'espace total, l'espace non structuré en aucune manière* »¹. Ainsi Malevitch représente-t-il l'infini dans ses monochromes de 1915, tandis que Klein lui, « est dans l'infini ». Klein imprègne

1. Yves Klein, « Alchimie », *ibid.*, p. 247, citation développée dans « Le théâtre et son avenir », *Mon Livre*, cité par Nicolas Charlet, *Les écrits d'Yves Klein*, *op. cit.*, p. 274.

Malévitch ou l'espace
vu de loin



Véritable
fontion de
Malévitch
par rapport
à moi
Y.K.

« Malévitch ou l'espace vu de loin », 1958 ca.
Stylo à bille bleu et crayon sur papier.
Collection privée.

la toile de sa sensibilité et ne représente rien. Pour lui, la *substitution* (acte de présence de l'artiste) est plus importante que la *mimesis* (acte de reproduction de l'objet). Le tableau est un jeu de présence / absence ; et l'œuvre est d'abord la présence picturale du créateur. Ce qui compte c'est le présent, la présence, l'acte, contre les artifices de la représentation. Klein écrit ainsi à propos des scènes de la vie de Jésus, « *plus qu'un récit, plus qu'une représentation, c'est une présence* »¹.

Certes l'ensemble de « l'art moderne » vise à l'abandon de la représentation, mais en l'ayant surtout appréhendée comme *mimesis*. De ce point de vue, Malevitch est certainement le premier et le plus radical. C'est bien pourquoi il est l'objet des caricatures de Klein qui distingue la représentation / *mimesis* usée par sa critique entamée au dix-neuvième siècle, et l'ensemble du dispositif de la représentation / perspective enfermant l'espace et la sensibilité artistique dans un carcan. L'enjeu de ce dessin est pour Klein, de s'instituer lui, comme le « vrai » révolutionnaire en art. « *Toute avant-garde déclare une rupture formelle avec les schèmes artistiques antérieurs. Elle se présente comme porteuse d'un pouvoir de destruction du consensus formel qui, à un moment donné, définit ce qui mérite le nom d'art. Or, ce qui est frappant est que, tout le long du siècle, l'enjeu de cette rupture reste invariant. Il s'agit d'aller toujours plus loin dans l'éradication de la ressemblance, du représentatif, du narratif ou du naturel* »². La problématique

1. Yves Klein, « Alchimie », *Mon Livre*, cité par Nicolas Charlet, *ibid.*, p. 126.

2. Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 187.

de l'art n'est donc ni la critique de la *mimesis* achevée par Malevitch et Kandinsky, ni le choix entre la figuration et l'abstraction, mais la sortie des cadres de la forme symbolique de la représentation : « *tous les tableaux, quels qu'ils soient, figuratifs ou abstraits me font l'effet d'être des fenêtres de prison dont les lignes, précisément, seraient les barreaux. Au loin dans la couleur, dans la dominante, la liberté!* »¹.

L'Exposition du Vide

Le second événement majeur de cette année 1958, a lieu le 28 avril, le jour même du trentième anniversaire de Klein. C'est son exposition la plus célèbre, chez Iris Clert, celle qui deviendra l'objet de la plupart des commentaires, une référence, voire un mythe pour l'art contemporain² : l'« exposition du Vide ». En fait, le titre complet de l'exposition était « *la spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* ». Yves Klein peint en blanc la petite galerie et l'imprègne ainsi de sa sensibilité. Le bleu est rejeté à l'extérieur de la galerie, produisant à la fois « l'immatérialisation du bleu à l'intérieur » et son extension à l'extérieur³. Dedans, il y a la sensibilité immatérielle

1. Yves Klein, « Le dépassement de problématique de l'art », in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 81. Denys Riout constate de son côté : « *En suivant des voies diamétralement opposées, mais souvent intriquées, l'abstraction et les diverses formes de l'art "concret" parvenaient à un résultat fondamentalement similaire : répudier la représentation* » (*Qu'est-ce que l'art moderne?* op. cit., p. 151).

2. Voir par exemple, l'exposition *Vides. Une rétrospective*, du Centre Pompidou, Paris, 25 février-23 mars 2009.

3. L'exposition chez Iris Clert est, selon Denys Riout, une illustration d'un

de l'artiste qui a laissé sa trace et son empreinte (peinture blanche, photos) et dehors, il y a l'explosion dans la ville de cette sensibilité picturale identifiée / marquée par la couleur bleue. L'exposition déborde toujours plus hors de la galerie : elle se diffuse dans la rue et dans toute la ville. Le bleu de la sensibilité doit se projeter partout jusque sur l'obélisque de la Concorde. Klein déclare lors d'une émission radiophonique sur *Europe 1*, en 1958 : « *Je pense que la peinture est invisible. Elle est absolument indéfinissable et invisible, elle est impalpable, elle est présente, c'est une présence, n'est-ce pas, elle habite, elle habite un lieu, elle habite un endroit et pour moi ma peinture pour l'instant habite cette galerie, mais je voudrais qu'elle prenne des dimensions incommensurables presque, qu'elle se répande, qu'elle imprègne, n'est-ce pas, l'atmosphère, voire même d'une ville, d'un pays* »¹.

Le fait que l'artiste « habite » un lieu permet de l'imprégner de sa sensibilité. En son absence, la couleur qui incarne sa sensibilité, le rend à nouveau présent au spectateur qui peut à son tour s'en imprégner comme une éponge. La couleur est le médium / messenger du peintre absent, une fois l'acte de création accompli. Cette relation invisible ne relève pas des jeux d'optique, comme dans la représentation classique, mais de la communion des sensibilités. « *Ce qui fait l'ecclésiastique, dit Klein, c'est bien ce qu'on ne voit pas, c'est abstrait, mais c'est*

*« diptyque aux vertus didactiques indéniables » « entre le bleu à l'extérieur et la sensibilité picturale invisible au cœur de la galerie » (in Yves Klein, *Manifester l'immatériel*, op. cit., p. 53).*

1. Interview du 28 avril 1958, citée par Denys Riout, *La peinture monochrome*, op. cit., p. 54.

ce qui compte vraiment. De même en peinture, ce qui fait que le “peintre est la peinture”, ce n’est pas son aspect extérieur, mais ce qui ne se voit pas»¹. La peinture est une incarnation de la sensibilité. Elle présente le peintre absent. Elle est un symbole et pas simplement un outil : « *Pour moi, les couleurs sont des êtres vivants, des individus très évolués qui s’intègrent à nous comme à un tout. Les couleurs sont les véritables habitants de l’espace* »². C’est bien pourquoi Klein peut se définir lui-même à partir de 1960, par le pseudonyme « Yves le monochrome » ; réciproquement, son bleu prend son identité comme *International Klein Blue*. Il signe ainsi ses œuvres pour montrer la fusion / confusion de sa sensibilité, de la couleur et du support réceptacle. Le bleu s’identifie à, et identifie, Klein³. On dit d’ailleurs un « bleu Klein ».

L’entrée de la galerie Iris Clert est mise en scène comme une représentation théâtrale avec une grande tenture bleue et la présence de membres de la garde républicaine⁴. « *Sur et autour de la porte d’entrée de l’immeuble par où le public aura accès dans la Galerie par le couloir, je placerai un monumental dais recouvert de tissu bleu toujours du même ton outremer foncé.*

1. Yves Klein, « Mon journal de 1957- 6 septembre », *Le dépassement de la problématique de l’art*, op. cit., p. 43.

2. Yves Klein, « L’aventure monochrome », *ibid.* p. 229.

3. Claude Parent nous a raconté cette anecdote : alors qu’il souhaitait acheter un relief éponge à Klein, celui-ci lui a refusé, déclarant : « *tu auras un bleu parce que le monochrome, c’est moi* ».

4. Arman indique que la garde républicaine est venue à la galerie, car Iris Clert avait prétendu qu’il y aurait un ministre au vernissage, in Arman et Tita Reut, *Substitution : entretien apocryphe d’Yves Klein*, op. cit., p. 67.

De chaque côté de l'entrée, sous ce dais, seront placés le soir du vernissage, les Gardes Républicaines en grande tenue présidentielle »¹. Il s'agit comme dans les deux dessins de 1954, de mettre en représentation la non-représentation, de théâtraliser la monochromie et la couleur-sensibilité. Les tentures bleues sont les signes de la théâtralité, marquant le passage obligé vers le symbole de la sensibilité immatérielle du Sujet qui a habité la galerie puis s'est absenté, laissant apparaître le « Vide ». Dans ce dispositif, les signes de la représentation théâtrale (tentures, gardes) sont rejetés à l'extérieur et le symbole – la sensibilité artistique – est conservé/protégé à l'intérieur comme dans un écrin.

L'important c'est la marque ou l'empreinte du Sujet (dé)posée dans la galerie, dont le Vide est en négatif ou en creux, le révélateur, alors que le spectacle de la représentation est laissé sur le trottoir. Le spectacle et le théâtre de la représentation sont un passage pour pénétrer vers le Vide, lieu d'expression de l'artiste. Double passage: celui physique et spectaculaire, où circulent les visiteurs qui conduit vers un autre, immatériel et spéculaire, qui marque le moment créateur. « *Le bleu est en périphérie et le vide à l'intérieur* », précise Klein². Il y a deux espaces et deux instances: le théâtre/spectacle d'un côté, et le Vide/Symbole de la sensibilité immatérielle, de l'autre. Ces deux mises en scène sont distinguées et liées. Klein écrit « *Ainsi, le Bleu tangible et visible sera dehors,*

1. Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 », *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 87.

2. Cité par Nicolas Charlet, *Yves Klein, op. cit.*, p. 88.



Vue de la galerie Iris Clert, vitrine peinte en bleu et de l'entrée de l'immeuble drapée de bleu.
Photogramme extrait du film «La spécialisation de la sensibilité».



Vue intérieure de la galerie Iris Clert lors de l'exposition «La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée» (28 avril-12 mai 1958).

à l'extérieur, dans la rue, et, à l'intérieur, ce sera l'immatérialisation du Bleu. L'espace colore qui ne se voit pas, mais dans lequel on s'imprègne »¹. À l'extérieur, on n'y voit que du bleu : « De l'extérieur de la rue, il sera impossible de voir autre chose que du Bleu »². Mais dedans, on ne voit rien. Telle est l'annulation radicale de la domination des regards qui soutiennent tout le dispositif classique de la représentation. Klein joue constamment de cette dualité : moins il y a « à voir » et plus il y aura « autour » de spectacle, de mise en scène ou de performances. Le plein spectaculaire désigne en négatif, le Vide symbolique qui à son tour, indique la disparition de l'état-moment créateur. Le point culminant de ce jeu duel de plénitude spectaculaire / Vide symbolique sera sa participation en 1959, à l'exposition des ateliers de l'Hessenhuis à Anvers, où Klein ne présente aucune « œuvre tangible » et se met lui-même en scène.

L'exposition de 1958 inaugure ce que Klein nomme son « époque pneumatique », car la création n'existe que dans le souffle poétique, dans l'instant magique où s'exprime la sensibilité de l'artiste. Tout le reste – la « matérialité » de l'art et ses moyens techniques (tableau, galerie, exposition, etc.) – n'est que traces et cendres de ce moment incandescent. Klein en délivre ainsi le sens : « *L'objet de cette tentative : créer, établir et présenter au public un état pictural sensible dans les limites d'une salle d'exposition de peintures. En d'autres termes,*

1. Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 90.

2. *Ibid.*, p. 86-87.

création d'une ambiance, d'un climat pictural réel et à cause de cela même invisible. Cet état pictural invisible dans l'espace de la galerie doit être littéralement ce qu'on a donné de mieux jusqu'à présent comme définition de la peinture en général, " rayonnement " »¹.

Dans la galerie, la peinture de Yves Klein ne se voit pas, elle est « anoptique ». Elle ne s'adresse pas à l'œil, elle est invisible, puisqu'il s'agit du rayonnement de l'expression et de la sensibilité de l'artiste. Klein reprend le principe d'anopticit  de Duchamp, d'un art qui n'est plus fait pour le seul regard : *« l'activité artistique devient mentale et l'œil, un organe fantôme, opère maintenant en tant que simple portier de zones imaginaires »*². Le spectateur doit « s'imprégner » des flux de l'expression artistique. Il n'y a ni médiation, ni artifices, ni pièges optiques, ni « trompe-l'œil », comme dans le système de la représentation. Le lien s'établit directement entre l'artiste qui a imprégné la galerie de sa sensibilité et le visiteur. L'imprégnation comme l'expression, s'oppose à la représentation et à ses jeux d'illusions. *« Il ne devrait à présent, n'y avoir plus d'intermédiaires, dit Klein, on devrait se trouver littéralement imprégné par cette atmosphère picturale spécialisée au préalable par le peintre dans l'espace donné. Il doit s'agir alors d'une perception-assimilation directe et immédiate sans plus aucun effet, ni truc, ni supercherie »*³.

1. Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 », *ibid.*, p. 84.

2. Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels, op. cit.*, p. 59.

3. Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 132.

Chez Iris Clert, la galerie vide est une « galerie-témoin » du passage et de la présence (passée) de l'artiste et du rayonnement de son énergie poétique et de sa sensibilité picturale. Dès lors, le tableau est évacué et doit l'être. D'ailleurs Yves Klein procédera en janvier 1962, avec Jacques Villeglé et François Dufrêne, à un décrochage de tableaux au salon Violet du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Klein laisse la marque de son passage et de l'événement poétique, original, unique qui s'est déroulé dans ce lieu qu'il a habité. Le Vide (r)appelle sa présence. Il est inscrit sur les murs blanchis de la galerie, comme la trace d'un passage, d'un acte accompli, d'une sensibilité exprimée. « *Si l'objet peint disparaît, dit Anne Cauquelin, ce qui reste en vue est l'événement même de la disparition. Ainsi la galerie vide s'exhibe-t-elle comme vide, et ce faisant devient-elle un lieu stable, contenant un corps : le sien propre, quand ce n'est pas celui de l'auteur* »¹. Le Vide désigne la plénitude d'un acte et d'un instant, d'un « état-moment » selon la formule de Klein : l'événement créateur a eu lieu. L'espace évidé de la galerie indique en creux une temporalité pleine. Le Vide de la galerie permet d'indiquer un « double plein » : l'antériorité temporelle et l'extériorité spatiale. Le Vide désigne à la fois un autre moment (celui de l'instant créateur) et un autre lieu (celui de la ville bleuie). Le Vide fonctionne négativement et marque la disparition. Klein promeut ainsi une « esthétique du Non », par les jeux du négatif / positif, des présences / absences, des

1. Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, op. cit., p. 54.

apparitions/ disparitions, ou du visible/ invisible. « Explorateur du Vide »¹, il manie cette « esthétique du Non » d'un double point de vue : comme critique de la représentation en Occident et comme métissage avec les cultures asiatiques qu'il connaît bien, grâce à son long séjour au Japon et à sa pratique de haut niveau du judo. Dans la culture asiatique, le Vide « bouleverse la perspective linéaire »², mais au-delà de sa fonction critique, il s'identifie à la couleur. « *Le lien entre le Vide et la Couleur*, dit François Cheng, *trouve son fondement spirituel dans cette célèbre expression d'inspiration bouddhique : "La Couleur c'est le Vide ; le Vide c'est la Couleur" »*³.

Les pinceaux vivants

Le 5 juin 1958, chez son ami Robert Godet, sur l'Île Saint-Louis, Klein invente encore un nouveau dispositif. Jusqu'ici, dans l'atelier, le modèle posait face au peintre qui le regardait et qu'il venait inscrire sur la toile, fut-il déconstruit-reconstruit comme dans le cubisme. Klein a l'audace de coller directement le modèle vivant sur la toile sans passer par le regard transformateur et fixateur de l'artiste. Il enduit de peinture bleue le corps d'une jeune femme nue qui, par une série de mouvements de rotation, dépose son empreinte corporelle sur un papier posé au sol : « *j'ai pris des modèles dans l'atelier, pour peindre non pas d'après modèle mais en leur*

1. Jean-Michel Ribettes, *Yves Klein contre Jung*, op. cit., p. 7.

2. François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, coll. « essais », 1991, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 90.

compagnie »¹. Le modèle n'est plus une « nature morte », une absence convoquée sur un tableau, mais bien un être vivant, une présence. « *Cette fois, oh miracle, de nouveau le pinceau, mais vivant cette fois, revenait : c'était la chair elle-même qui appliquait la couleur au support sous ma direction* », dit-il². Klein ne regarde plus le modèle, mais le laisse peindre avec son corps et sa peau qui caressent la toile et les sensibilités se mêlent, via la couleur / médium. Le modèle féminin devient un « pinceau vivant » qui fait l'amour avec la toile en se roulant dessus³. L'empreinte et la trace du nu sont des témoins de ce qui s'est passé, de l'instant, d'un état-moment disparu, comme l'image photographique (avec son négatif / positif) que Klein va beaucoup utiliser durant les trois dernières années de sa vie. Il va aussi réaliser près de deux cents *anthropométries* ou *anthropométries-suares*, œuvres qui portent la trace de la présence réelle d'un corps lors de leur exécution. Le corps du modèle nu était bien présent, ce n'était pas une représentation traduite par le regard et l'imagination du peintre. Le corps-modèle exécute l'œuvre et n'est plus exécuté par elle. C'est l'instant poétique « authentique » – absence d'une présence passée – qui est restitué, à l'inverse de la représentation – présence redoublée d'une absence.

1. Yves Klein, « Le vrai devient réalité » (1960). *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 280-281.

2. *Ibid.*, p. 283.

3 « *Les anthropométries d'Yves Klein sont la trace visible, matérialisée, de la présence à un moment donné d'un modèle lors d'une performance, d'un happening organisé par l'artiste* » dit Jacques Bouzerand, *Yves Klein au-delà du bleu*, op. cit., p. 58.



5 juin 1958: première expérimentation de la technique des « pinceaux vivants », dans l'appartement de Robert Godet situé dans l'Île Saint-Louis à Paris.

On a pu rapprocher les anthropométries de Klein de *l'Action Painting* de Pollock car dans cette dernière, l'idée est, selon Harold Rosenberg, que « *une peinture doit être considérée comme un enregistrement des processus créatifs de l'artiste, plutôt que comme un objet physique. C'est le "faire" et non la chose qui constitue "l'œuvre"* »¹. Mais dans son Manifeste de l'Hôtel Chelsea, Klein les distingue par sa propre mise à distance : « *cette entreprise se distinguait de l'"action painting" en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création* »². Cette distanciation a la même signification que le vide de la galerie Iris Clert. Klein ne touche ni la toile, ni le nu qui tous deux « s'imprègnent » de couleur sous sa direction, par son « rayonnement » sensible. L'artiste reste distant³, il dirige – en smoking même – un ballet ou un spectacle, et devient selon le mot de Antonin Artaud, « *une sorte d'ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées* »⁴. Tout le dispositif de la représentation – toile, peinture, modèle, pinceau,

1. Harold Rosenberg, « L'art et les mots », *La Dé-finition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1972, p. 63, cité par Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ? op. cit.*, p. 361.

2. Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea », in *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 307.

3. Yves Klein écrit dans le Manifeste de Chelsea : « *Détaché et distant, c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dresse là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art naissant au monde tangible* ». (*Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 307).

4. A. Artaud, « Sur le théâtre balinais » in *Le théâtre et son double, op. cit.*, p. 91.

artiste enfermé dans son atelier – est renversé. Il n’y a plus d’atelier, il n’y a même plus d’action du peintre sur un support. Tout devient *cosa mentale*, rayonnement d’énergie et mise en scène et en relation de sensibilités. Le spectacle et la performance réalisés « en direct », devant un public, livrent « la vérité » que s’emploie à cacher l’atelier avec ses secrets de fabrication : « *Cette démonstration, plutôt technique, je l’ai voulue ainsi surtout pour déchirer le voile du temple de l’atelier. Ne tenir rien caché de mon procédé* »¹. La « performance » ou la cérémonie publique, c’est la sortie de l’atelier, le dévoilement du processus de création et non son enfermement. C’est la présentation du « vrai » modèle dans sa nudité, et non dans son image représentée, et c’est aussi la mise à nu de l’authenticité du processus créatif. En creux, Klein indique que l’atelier est une chambre obscure où l’artiste cache l’acte créateur. Lui-même a d’ailleurs vidé son atelier : « *mes modèles ont, alors, voulu absolument faire quelque chose pour moi... Elles se sont ruées dans la couleur et, avec leur corps, ont peint mes monochromes. Elles étaient devenues des pinceaux vivants!* »² Le concept d’anthropométries est né, et avec lui, l’idée de la co-création avec des modèles vivants (corps, nature). L’artiste délègue une part de la création au modèle et à la nature qui ne sont plus des « objets » morts (nature morte, paysage, êtres disparus) à représenter sur une toile, mais qui deviennent des co-producteurs vivants de l’œuvre.

1. Yves Klein, « Le vrai devient réalité », *Le dépassement de la problématique de l’art, op. cit.*, p. 284.

2. *Ibid.*, p. 283.

De même que Giotto avait fait descendre la création du Ciel vers l'homme et la terre, Klein fait descendre le mystère de la création et de l'artiste, enfermé avec ses secrets de fabrication dans son atelier, vers le vivant, la nature, l'environnement, les composants matériels, les pigments de la couleur et les objets. Il déplace « l'aura » de l'artiste : elle n'est plus dans la visibilité de l'œuvre et ses artifices de fabrication, mais dans la mise en lumière de l'acte créateur et la trace de son éclair.

Le dualisme nature / technologie

L'année 1958 est une véritable explosion créatrice. Comme le dit Klein, il « brûle de mille feux » qui finiront d'ailleurs par le dévorer et le consumer. En octobre, à l'occasion d'un projet pour le musée de Gelsenkirchen, il élabore avec l'architecte Werner Ruhnäu une nouvelle théorie, dite de « l'architecture de l'air », comme une alternative extrême à la représentation enfermée entre les murs de l'atelier et de la galerie, et dans le cadre du tableau. Célébrer la nature et le vivant, l'air ou le feu, l'eau ou la terre, c'est déplacer le système pictural et se libérer totalement de la prison de la représentation et de la « matérialité » de ses dispositifs. Maniant les antagonismes et les paradoxes, Klein explore aussi les technologies complémentaires de l'action de la nature.

Le 17 novembre 1958, toujours à la galerie d'Iris Clert, Klein avec Jean Tinguely, présente les fruits de leur collaboration : des machines nommées par exemple, « l'Excavatrice de l'espace », ou le « Perforateur monochrome » fait de disques métalliques bleus animés par un moteur qui les

fait tourner à dix mille tours minutes. Yves Klein multiplie la présentation d'objets « technologiques » rudimentaires pour mieux souligner en négatif, leur impuissance : « *Ni les missiles, ni les fusées, ni les spoutniks ne feront de l'homme le "conquistador" de l'espace. Ces moyens-là ne relèvent que de la fantasmagorie des savants d'aujourd'hui qui sont toujours animés de l'esprit romantique et sentimental qui était celui du XIX^e siècle. L'homme ne parviendra à prendre possession de l'espace qu'à travers les forces terrifiantes, quoiqu'empreintes de paix, de la sensibilité. Il ne pourra vraiment conquérir l'espace – ce qui est certainement son plus cher désir – qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité* »¹. Parce que Klein critique la prétention technicienne à conquérir l'espace, il réalise avec Tinguely des dispositifs techniques simplistes, caricaturaux presque, pour indiquer en creux que la sensibilité et la qualité sont seules capables d'y parvenir. Son imaginaire technicien ambivalent, critique ou positif, demeure lié à une « pensée dix-neuvième »², inspirée des utopies technologiques de Jules Verne³.

1. Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel de Chelsea », in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 311 ; voir dans le même sens « Le vrai devient réalité » (idem, p. 289) et « Conférence à la Sorbonne ».

2. Marcel Allocco, in *Revue La Strada*, n°13, mars-avril 2000.

3. Yves Klein déclarait « *Plus cela rappelle Jules Verne, mieux je me porte* », interview de Claude Parent, été 2009. Jean-Marc Lévy-Leblond voit dans les « *utopies techniques de Klein : des moyens de transport futuristes, sculptures "aéromagnétiques" et rockets pneumatiques (où Klein anticipe clairement sur Panamarenko), des propositions architecturales pour ces cités climatisées grâce à des "toits d'air", et même une "machine à saisir... des esquisses" [qui] relèvent à plein de l'imaginaire utopiste du XIX^e siècle et pas du tout des projets d'ingénierie du XX^e siècle, aussi*

Ainsi le dualisme technologie/nature – ou objet technique/sujet sensible – s'impose comme un nouvel horizon pour la création contemporaine. La critique de la représentation cède à l'édification d'une nouvelle vision du monde où la création résulte de la collaboration de l'artiste avec la nature et les techniques: «*je désire aussi climatiser la nature tout entière depuis si longtemps à l'aide, soit de miroirs solaires, soit d'autres techniques scientifiques non encore découvertes, cela après que les premiers pas auront été faits avec l'architecture de l'air que nous réalisons en ce moment en collaboration avec l'architecte Werner Ruhnäu et qui permettra alors de vivre nu partout à l'aise dans les immenses régions que nous aurons tempérées et transformées en véritable paradis terrestre retrouvé*»¹. Durant son «*époque pneumatique*», Klein travaille sur les couples binaires du Vide et de la sensibilité immatérielle, de la technique et de la nature. Il se détache de plus en plus de la critique de la représentation pour construire sa propre «*problématique de l'art*» qui célèbre la Vie et les éléments naturels, la conquête de l'espace et la liberté absolue. Avec l'aide de l'architecte Claude Parent, il se lance à la recherche de «*l'architecture de l'air*», imagine des fontaines mariant

fantasmatisques soient-ils. Klein est ici beaucoup plus proche des post-romantiques comme Verne et surtout de Robida, que des modernistes Tatline ou Le Corbusier. Jean-Marie Lévy Leblond «*Sur le rapport de Klein à la technologie*» in MAMAC Nice et Centro per l'Arte contemporanea di Prato, *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein*, MAMAC Nice et Museo Pecci di Prato, 2003, p. 139 et 140.

1. Yves Klein, «*Le vrai devient réalité*» (1960), in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 286.

l'eau et le feu, ou dessine un projet de sculpture aéromagnétique.

L'expression immatérielle et l'environnement naturel/technique fondent le nouveau paradigme a-représentatif. À la représentation, Klein oppose l'expression qui s'inscrit dans une totalité environnante. Le véritable objet de l'art, et qui peut être vendu comme tel, ce sont les moments d'expression de l'artiste, ce qu'il nomme d'un nouveau concept : des « zones de sensibilité picturale immatérielle ». Immatériel veut dire expression, par opposition à représentation. L'expression ne peut se « matérialiser » que par la couleur, l'acte, la présence, la trace, le passage, etc., autant de formes qu'explore Klein. Mais l'expression du Sujet s'insère dans un Tout qui l'englobe : la nature, l'espace, l'univers même.

L'expression immatérielle

Le 17 mars 1959, Klein participe à une exposition collective aux ateliers de l'Hessenhuis, un entrepôt du dix-septième siècle à Anvers, « *Vision in Motion/Motion in vision* », organisée par Pol Bury et André Balthazar. Là, il ne présente aucune œuvre tangible, mais une œuvre immatérielle. Il fait une déclaration lors de l'inauguration en citant Bachelard, « *D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue* ». L'absence d'œuvre renforce sa présence expressive. L'œuvre est une présence et un acte de langage : un « tableau-vivant et un tableau-parlé ». Il fume une cigarette à l'emplacement de son œuvre, et offre des volutes de fumée immatérielle et quelques cendres, autant de témoignages

de son passage. Ainsi il incarne son art, à savoir la présence et l'expression « immatérielles », en l'absence de toute œuvre « matérielle ». Nouveau jeu de présence (de l'artiste) et d'absence (de l'œuvre). Il présente ainsi « l'immatériel » qu'il « rematérialise » aussitôt en or, puisqu'il le met en vente contre un kilogramme du précieux métal. Il échange de la sensibilité, de la présence ou de l'expression artistique par du « matériel », du pesant, de l'or. Autrement dit, l'expression est « colore », tantôt bleue comme l'IKB monochrome, tantôt gold « vendue » comme l'or, tantôt rose comme la chair. Cet acte essentiel de transsubstantiation, voire « d'alchimie »¹, de l'œuvre dématérialisée en expression, puis de l'expression rematérialisée en or, a pu être réduite au spectacle de celui qui « vend du vent » (titre d'un article du magazine « Arts » du 21 février 1962). En fait, Klein s'emploie à jouer des alternances matériel / immatériel, et du même coup, à ridiculiser le système marchand de l'art qui n'est qu'un moment du processus de matérialisation de la sensibilité de l'artiste. Une fois encore, sa critique s'élargit de la toile à l'atelier, de la galerie et du musée à la totalité du « système » et du marché de l'art. Tel est le sens profond de la vente « d'immatériel », opérée avec un très grand sérieux en présence de deux témoins dont un directeur de Musée, et avec la remise d'un reçu. Le 18 novembre 1959, Klein vend sa première « zone de sensibilité picturale immatérielle ». Ensuite, il multiplie

1. Titre d'un de ses articles (« L'aventure monochrome », *op. cit.*, p. 246) et d'un texte d'Antonin Artaud, « Le théâtre alchimique », in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 73 et suiv.

ces ventes: il existe ainsi sept séries de zones de sensibilité qui comprennent chacune dix zones numérotées¹.

Du 15 au 30 juin 1959, Klein expose à nouveau chez Iris Clert, des « Bas-reliefs dans une forêt d'éponges ». L'éponge sculptée est le symbole de l'imprégnation d'un objet naturel par les sensibilités de l'artiste et du spectateur. Klein souligne « cette extraordinaire faculté de l'éponge de s'imprégner de quoi que ce soit de fluïdique »². C'est en fait la saisie de l'échange de leurs « flux » expressifs. La notion d'imprégnation devient un concept central chez Klein et l'éponge en est la matérialisation. Élément naturel, elle permet de saisir des flux immatériels et invisibles, et de les fixer dans des couleurs. Sur le modèle du *ready-made*, elle est un élément banal – mais non-industriel – transformé en œuvre d'art. Présente dans l'atelier où elle est imbibée de couleur par l'artiste au travail, l'éponge est vivante, à la différence de la toile ou du tableau. En quatre ans, Klein réalise des dizaines de ces « sculptures-éponges » et une cinquantaine de « reliefs-éponges »³.

Au-delà des éponges, la projection/imprégnation de couleur permet à Klein de capturer dans ses sculptures, l'environnement et les objets, voire des œuvres d'art fétiches. Klein peint ainsi en bleu IKB des statues célèbres comme la Victoire de Samothrace, la Vénus d'Alexandrie ou l'esclave

1. Pour ces ventes, voir Denys Riout, *Yves Klein. Manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004, p. 93 et suiv.

2. Yves Klein, « Remarques sur quelques œuvres exposées chez Colette Allendy », in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 54.

3. Signalé par Nan Rosenthal, « La lévitation assistée », *article cité*, p. 215.

de Michel-Ange, pour se les réapproprier et à travers elles, s'approprier l'histoire de l'art, tout en banalisant ces « chefs d'œuvre » puisque recouverts d'IKB, ils deviennent reproductibles à l'infini. La couleur monochrome « annule » et dématérialise le chef-d'œuvre du musée.

Pour explorer l'espace et l'univers, Klein sort toujours plus des limites de l'atelier, de la galerie et du musée. « Hors les murs » de la représentation, il crée dans et avec la nature, l'aérien, l'aquatique, le feu et surtout le vide. Le 12 janvier 1960, il fait son premier « saut dans le vide » depuis une fenêtre de la maison de Colette Allendy à Paris. En février, à l'exposition « Antagonismes » organisée au Musée des Arts décoratifs de Paris, il présente le « Premier monogold frémissant », un panneau couvert de feuilles d'or, et deux « zones de sensibilité picturale immatérielle ». Désormais il peint aussi avec l'or, symbole de lumière, d'illumination, de régénération et de purification. Ainsi il retrouve les fonds dorés du Moyen Âge, ceux d'avant l'invention de la perspective. Klein « *semble parfois parcourir l'histoire à rebours, notamment lorsqu'il substitue la splendeur quasi sacrée de l'or au bleu du ciel. Les artistes de la Renaissance avaient parcouru le chemin inverse* »¹. Dans ses œuvres, Klein circule à travers l'histoire de l'art, défiant toute chronologie linéaire : ainsi lorsqu'il dessine Malevitch peignant un de ses monochromes, quand il projette du bleu sur des œuvres anciennes ou restaure le fond doré, d'avant l'invention de la perspective et du

1. Denys Riout, *Yves Klein, l'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, p. 59.

système de la représentation. À la feuille d'or, il réalise en trois ans, environ quarante-cinq monogolds, et ultérieurement, le fond doré de ses « portraits-reliefs », semblables à des icônes bleues en relief. Ainsi en 1960, Klein crée un monogold de cent vingt-cinq centimètres par un mètre, posé au sol, avec une couronne d'éponges bleues et des fleurs artificielles roses déposées dessus, sorte de pierre tombale intitulée *Ci-gît l'espace*. Évidemment, présenter à l'horizontal, posé au sol, avec une légère inclinaison, un tel tableau est un défi. Il permet surtout à Klein de dire que derrière ou sous le tableau, il y a l'homme, l'artiste et son expression, sa sensibilité. Le tableau n'est qu'un enfermement de la sensibilité. Tout comme dans la représentation classique, le tableau est une tombe qui couvre et dissimule la mort et l'absence¹. Et d'ailleurs Yves Klein se fit photographe allongé les yeux fermés sous cette tombe, indiquant ainsi sa présence qui va disparaître dans le tableau qui le recouvre et se referme sur lui.

La nature co-créatrice

Le 9 mars 1960, lors d'une soirée à la Galerie internationale d'art contemporain à Paris, Klein présente une performance intitulée « *Anthropométries de l'époque bleue* » devant près de cent personnes dont des collectionneurs, des critiques

1. Louis Marin, « Le tombeau du sujet en peinture » in *De la Représentation*, Paris, le Seuil, 1994, p. 267-281.

et des artistes parmi lesquels Georges Mathieu. Cette « action-spectacle », sorte d'opéra avec musique et tableaux, met en scène des « pinceaux vivants » et offre simultanément l'exécution par neuf musiciens de sa symphonie *monoton/silence*¹. Klein est proche de la démarche des *happenings* inventés l'année précédente, à New York par Allan Kaprow, ancien élève de Cage, l'auteur de la première « symphonie monoton ». Le grand enseignement de cette manifestation mythique du Black Mountain College était le refus de la distinction entre l'art et la vie. C'est la même philosophie qui inspire Klein après Duchamp qu'il fréquentait d'ailleurs et qui appréciait beaucoup les *happenings*: « *c'est quelque chose qui s'oppose carrément au tableau de chevalet* », disait ce dernier².

Dans ces actions, qu'il va répéter, comme à l'hôtel Chelsea l'année suivante, Klein offre en public – hors de l'atelier – le spectacle de l'acte de création. Une des empreintes anthropométriques est réalisée en traînant le modèle sur la feuille de papier posée au sol: Yves Klein la nomme « traînage ».

La mise en scène spectaculaire de l'expression du créateur ou de son modèle est complétée par son travail dans

1. L'audition et l'enregistrement avec Pierre Henry de sa symphonie avec un son unique continu – que Klein dit avoir composée en 1947/1949 – souligne la référence à John Cage qui avec *l'Untitled Event* en 1952, au Black Mountain College, avait composé 4'33", pièce musicale « silencieuse ». Denys Riout, *Qu'est-ce que l'Art Moderne? op. cit.*, p. 454. « *La première pièce silencieuse de Cage, 4'33" sera suivie d'une deuxième pièce 0'00* ».

2. Cité par Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne? op. cit.*, p. 471.



Yves Klein allongé sous « Ci-gît l'Espace », (RP 3), 1960 ca.
Crédit photo: Harry Shunk-John Kender (pour la photo).
Photo: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation.

la nature, exploitant tous les mouvements de l'environnement. À l'été 1960, à l'occasion d'un voyage en voiture de Paris à Nice, Klein crée encore un nouveau concept, celui de « naturemétrie ». Sur une toile traitée et enduite de peinture bleue, fixée sur le toit de sa Citroën, ainsi soumise aux effets du vent, du soleil, de la pluie et de la poussière, il fait co-produire une œuvre par l'érosion et les éléments naturels, et ce, de façon accélérée¹. À Cagnes-sur-Mer, il réalise des cosmogonies ou des « états-moments de la nature » en utilisant les traces des joncs à l'embouchure du Loup, les trempages dans l'eau ou le frottement de la toile sur le sable de la rivière. « *Tous les événements des "sujets" de la nature, hommes, animaux, végétaux, minéraux, et les circonstances atmosphériques, tout cela m'intéresse pour mes naturemétries* », écrit-il². En effet, les cosmogonies et les reliefs planétaires intègrent toujours plus les éléments naturels comme des participants actifs et rapides à la fabrication de l'œuvre. La nature n'est plus un paysage peint sur le tableau, un « fond » qui permet la laïcisation des représentations à la Renaissance, elle devient actrice. Elle est la totalité qui s'exprime et laisse sa trace sur la

1. Yves Klein le décrit ainsi dans son manifeste de l'Hôtel Chelsea de New York: « *un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour faire un enregistrement du vent. Je plaçai une toile, fraîchement enduite de peinture, sur le toit de ma blanche Citroën. Et tandis que j'avalais la nationale à cent kilomètres à l'heure, la chaleur, le froid, la lumière, le vent et la pluie firent en sorte que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans au moins se trouvaient réduits à une seule journée* ». (*Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 306).

2. Yves Klein, « Le vrai devient réalité », *ibid.*, p. 286.



Yves Klein réalisant une Cosmogonie sur les berges du Loup, à Cagnes-sur-Mer, le 23 juin 1960.
Photographie de Rotraut.

toile. De même que la Renaissance captura la nature pour opérer sa révolution, en la transformant en paysages et perspectives, pour se libérer des ors figés et des enluminures, et « descendre » sur terre, de même Klein « réveille » cette nature enfermée, embaumée dans la peinture comme décor ou « paysage », pour en faire une co-actrice, son assistante et son atelier. Il fait avec la nature ce qu'il a fait avec l'éponge, le nu n'est plus un modèle à observer, mais un pinceau vivant. Ainsi désincarcère-t-il un à un, tous les éléments vivants qui avaient été verrouillés par le dispositif de la représentation. Il effectue un travail continu de libération. Dans son manifeste de l'Hôtel de Chelsea, évoquant toutes les « empreintes atmosphériques ou végétales », il précise son but : « *extraire et obtenir la trace de l'immédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence, – que les circonstances en soient humaines, animales, végétales ou atmosphériques* »¹.

En même temps qu'il fait exploser tous les cadres de la représentation pour se déployer dans l'espace, Klein veut réduire la durée de fabrication de l'œuvre et capter au plus près, l'instant éclair de la création, le « spécialiser » en un « état-moment ». Il cherche à dilater l'espace et à réduire le temps. « *Je comprends à présent que la marque spirituelle de ces états-moments, je l'ai, par mes monochromes. La marque des états-moments de la chair, je l'ai aussi par les empreintes arrachées aux corps de mes modèles... Mais la marque des états-moments de la nature?... Je bondis dehors et me voilà au bord*

1. Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea », *ibid.*, p. 306.

de la rivière, dans les joncs et dans les roseaux. Je pulvérise de la couleur sur tout cela et le vent qui fait plier les fines tiges vient les appliquer avec précision et délicatesse sur ma toile que je présente ainsi à la nature frémissante: j'obtiens une marque végétale. Puis il se met à pleuvoir une pluie fine de printemps; j'expose ma toile à la pluie et le tour est joué. J'ai la marque de la pluie! une marque d'événement atmosphérique»¹. Les natu-remétries puis les cosmogonies prennent ainsi «l'empreinte de la nature», captent et cristallisent les énergies naturelles.

Par extension illimitée de la dilatation spatiale émerge l'idée du «tableau-monde», du tableau infini étendu à toute la nature, dans l'univers et dans l'espace «absolu». L'œuvre est ainsi en tension entre deux polarités énergétiques qui sont d'un côté, l'expression du Sujet-artiste «rayonnant» et de l'autre, celle du Tout l'englobant. Le Sujet et le Tout (Nature ou Espace) fusionnent et se «matérialisent» dans l'œuvre. «*J'ai donc débouché dans l'espace monochrome, dans le tout, dans la sensibilité picturale incommensurable. Je n'y ai pas débouché, enfermé dans ma personnalité, non. Je me suis senti, m'imprégnant volumétriquement, hors de toutes proportions et dimensions, dans le TOUT*»². Avec cette vision holiste, à causalité circulaire – la couleur existe en moi et j'existe en elle – Klein retrouve une définition spinoziste de la *natura naturans* et de l'expression entendue comme l'insertion du sujet dans une totalité qui l'englobe. Comme l'a souligné Lucien Sfez, cette vision s'oppose diamétralement à la

1. Yves Klein, «Le vrai devient réalité», *ibid.*, p. 285-286.

2. Yves Klein, «Le dépassement de la problématique de l'art», *ibid.*, p. 81.

représentation : « *La réalité du monde n'est plus objective, mais fait partie de moi-même. Elle existe... en moi. J'existe... en elle. Plus besoin ici de la représentation et de ses limites. Appel à l'expression sur le mode spinoziste. J'exprime le monde qui m'exprime. Le sujet global, c'est le monde naturel* »¹.

Le théâtre du Vide

L'apothéose symbolique de cette communion/libération des énergies naturelles et subjectives, est réalisée le 27 novembre 1960, dans le cadre du troisième festival d'avant-garde qui se tient à la Porte de Versailles à Paris, avec le « Journal d'un seul jour », rédigé par Klein et tiré à plusieurs milliers d'exemplaires. Il s'agit du journal du dimanche au format du quotidien *France-Soir*, intitulé le « Théâtre du Vide » avec à la une, le célèbre photo-montage réalisé par Harry Shunk et John Kender, du « Saut dans le Vide » réalisé à Fontenay-aux-Roses le 19 octobre. « *Ce cliché est désormais entré dans l'histoire de l'art. Reproduit à tous vents, il est devenu une image emblématique de l'art contemporain* »².

« Le théâtre du Vide » est l'image symbolique de la liberté du sujet dans l'espace, « *L'homme libre l'est à tel point qu'il peut même léviter!* »³. Cette photo, équivalent inversé de la lévitation/ascension du Saint-François de Giotto, marque

1. Lucien Sfez, *La communication*, Paris, Puf, « Que Sais-je? », 1992, p. 85.

2. Nicolas Charlet, *Yves Klein*. Préface de Pierre Restany, Paris, Adam Biro, 2000, p. 200.

3. Yves Klein, « Architecture de l'air », *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 271.



« Le Saut dans le vide », 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, octobre 1960.

Le titre de cette œuvre d'Yves Klein d'après son journal « Dimanche 27 novembre 1960 », est: « Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide! », 1960.

Action artistique d'Yves Klein. Photo Harry Shunk-John Kender.

© Yves Klein, ADAGP, Paris (pour l'œuvre).

Crédit photo: Harry Shunk-John Kender (pour la photo).

Photo: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation.

le retour vers le terrestre. Inspiré par sa lecture des textes de Bachelard sur l'imaginaire, Klein revient au terrestre et au matériel, en transformant les quatre éléments naturels – l'eau, la terre, l'air et le feu – en co-créateurs de ses œuvres. Du 14 janvier au 26 février 1961, il présente au musée de Krefeld (Haus Lange Museum) près de Gelsenkirchen en Allemagne, à l'initiative du docteur Paul Wember, sa première rétrospective intitulée « Yves Klein : Monochrome und Feuer ». Il y expose à l'extérieur une « Fontaine de feu », le *Mur de feu* composé de cinquante brûleurs alignés en cinq rangées de dix, avec des rosaces en forme de marguerites montrant la décomposition de la flamme en bleu, or et rose. Cette trilogie de couleurs constitutive du feu, lui permet de renvoyer à deux autres triptyques de couleurs : la sensibilité immatérielle, le métal précieux et la chair, mais aussi de façon décalée, aux trois couleurs primaires. Cette trilogie de couleurs à forte connotation symbolique (la couleur est un symbole qui s'incarne) est présente dans de nombreuses œuvres comme ses pluies, ses obélisques ou ses ex-voto à Sainte Rita.

À Krefeld, Klein expose aussi des « monochromes bleu, rose et or », mais aussi des « pluies » bleue et rouge qui sont des tiges de bois de deux mètres de long colorées. Le 26 février, pour la fermeture de l'exposition, Klein réalise ses premières *Peintures de feu*, un nouveau concept. Lors de cette exposition, il propose aussi « Cinq salles » dans lesquelles les spectateurs auront les pieds entravés de chaînes et de boulets pesants comme des prisonniers, pour qu'ils fassent l'expérience

de « l'illumination extraordinaire »¹. Ainsi prolonge-t-il une idée avancée dans le journal *Dimanche* dans lequel il souhaitait que le public de son théâtre fut bâillonné et enchaîné aux sièges. En effet, le public doit prendre le temps de s'imprégner comme une éponge, de l'œuvre et au-delà, de l'acte créateur qui l'a illuminé afin d'en explorer les significations multiples. Si le peintre doit être libéré de tous les cadres spatio-temporels, le spectateur lui, doit demeurer attaché pour sentir l'œuvre et la présence créatrice. Un nouveau dualisme est introduit par Klein : d'un côté, l'artiste est rayonnant, libre et déchaîné alors que d'un autre, le spectateur doit être enchaîné pour communier avec la sensibilité artistique.

Au cours de l'année 1961, Klein multiplie les expositions. Parmi celles-ci, il présente « Yves Klein le monochrome » du 29 mai au 24 juin, à la Dwan Gallery à Los Angeles avec des IKB, des reliefs-éponges, des obéliques bleu, rose et or, et ses premières *anthropométries*. En 1962, il récidive avec le *Store poème*, *Anthropométrie suaire*, avec Arman, Claude Pascal et Pierre Restany. Avec le suaire et l'anthropométrie, Klein insiste sur la disparition du corps et l'apparition de son empreinte, jouant encore avec les couples négatif/positif ou présence/absence. Les traces sont représentatives, et non pas représentatives. Le corps « réel » disparu revient en négatif par la marque de son absence, de la vie disparue et de l'action antérieure. Les « états-moments » de la nature (naturométries), du feu (peintures de feu) ou de la chair (anthropométries) se substituent aux tableaux-tombes et aux regards

1. Yves Klein, « Dimanche », *ibid.*, p. 196.

du peintre, de son modèle et du spectateur. L'anthropométrie-suaire livre la lente action du temps sur le corps mort, le travail autonome de la nature sur la toile, complémentaire de celui du pinceau vivant. Avec « l'anthropométrie-suaire », la décomposition du cadavre et l'action du nu coloré forment un nouveau couple antagonique mais créateur. Il en va ainsi de l'eau et du feu que Klein marie à la fois dans des fontaines et dans des toiles brûlées / arrosées.

Brûler de mille feux

Pour marier la flamme et l'eau, Klein quitte l'atelier et travaille durant deux jours en juillet 1961, dans un milieu industriel, au Centre d'essais du gaz de France à Saint-Denis, afin d'y réaliser trente nouvelles « peintures de feu », en mêlant des pinceaux vivants mouillés et les flammes. Klein intensifie les « états-moments » éclairs de la création, en maniant le feu créateur (et non destructeur) et l'eau purificatrice. Techniquement, il utilise un carton suédois renforcé qui brûle lentement et superpose à l'action de la flamme celle de l'eau coulant sur le support, de telle sorte que l'empreinte du feu s'inscrive en produisant des traces de ruissellement. « Feu 24 » est ainsi réalisé en passant d'abord les modèles nus trempés d'eau sur les feuilles de carton que l'artiste brûle ensuite avec un lance-flammes.

Puis Klein poursuit ces mariages d'éléments antagoniques avec les fontaines d'eau et de feu qu'il imagine en collaboration avec l'architecte Claude Parent, dans le projet intitulé « Les Fontaines de Varsovie » pour le Trocadéro. Car

« tous les faits qui sont contradictoires sont d'authentiques principes d'une explication de l'univers »¹. Du même coup, Klein combine éléments naturels et technologies et explore la dialectique nature/technique comme le dualisme structurant contemporain. Ainsi en mars 1962, à l'exposition « Antagonismes 2 », au Musée des Arts décoratifs à Paris, il présente ses maquettes de « l'Architecture de l'air » et du « Rocket pneumatique », un engin rudimentaire mû par pulsation d'air et destiné aux amateurs d'immatériel souhaitant disparaître dans le vide.

Au retour d'un voyage aux États-Unis en 1961, Klein poursuit son exploration de l'espace avec ses premiers « *Reliefs* », territoires construits à partir de cartes et ses « *reliefs planétaires* » imaginaires de Mars ou de la Lune. Ce nouveau et ultime concept de « relief » permet à Klein de déborder encore du cadre du tableau en expansion dans l'univers et en épaisseur, en inversant le creux, la trace ou l'absence. Le relief c'est la présence renforcée, matérielle, sensible, rugueuse, visible qui est aussi la trace des mouvements lents de la nature et des planètes (au même titre que le suaire). Le relief résulte des mouvements du temps long, à l'opposé de la flamme et de l'éclair. Sa dernière œuvre est probablement un « Portrait-relief ». Il s'agit de l'empreinte de ses amis « Nouveaux réalistes » (Arman, Claude Pascal, Martial Raysse), avec des moulages de leurs corps nus bleus jusqu'à hauteur des genoux et inscrits sur un fond or, semblables à des icônes. Le moulage

1. Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea », *ibid.*, p. 305.

est le complément inversé, visible et en relief, du suaire. Seul le portrait-relief d'Arman put être terminé en mars 1962 et présenté en mai, à sa dernière exposition (de son vivant) intitulée *Donner à voir* à la Galerie Creuze à Paris. Klein meurt le 6 juin 1962. Il ne s'éteint pas, mais s'embrase. « *Je tiens pour assuré que, dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent* »¹.

Au terme de ce processus fulgurant de création, depuis les dessins et le livre de 1954 jusqu'aux moulages de mars 1962, Yves Klein a inventé des catégories d'œuvres. On peut les nommer des concepts plastiques: *monochromes*², *monopink*, *monogold*, *monojaune*, *naturemétries*, *IKB*, *sculpture éponge*, *anthropométrie*, *anthropométrie suaire*, *cosmogonies*, *pluies*, *feux*, *peintures de feux*, *feux couleurs*, *relief éponge*, *relief planétaire*, *portrait relief*, *empreintes-objets*, *zones picturales de sensibilité immatérielle*, *architecture de l'air*, etc. À ces concepts plastiques, sont associées des notions essentielles telles que le Vide, la sensibilité picturale ou l'immatériel. Ainsi, « *les œuvres sont avant tout pour Yves des méditations* »³; mais cette intensité créatrice, conceptuelle et plastique, idées et signes réunis, ne s'éclaire que par la poursuite de son projet central: liquider et remplacer le système de la représentation.

1. *Ibid.*, p. 305.

2. « *Il n'est pas l'inventeur des monochromes, mais apparaît comme tel* », comme le note Denys Riout: « *Bien qu'il n'ait pas été le premier, aux yeux des historiens, à peindre des monochromes, il s'est imposé comme "l'inventeur" de la monochromie* ».

3. Paul Wember, « Yves Klein ou l'appréhension de la sensibilité », in Catalogue de l'exposition Yves Klein, CNAC, 1969, p. 15.



Obélisque « Concorde bleue », (S 33), 1960.
Obélisque « Concorde or », (S 34), 1960.
Obélisque « Concorde rose », (S 35), 1960.
Collection privée.



Peinture de feu sans titre, (F 80), 1961.
Carton brûlé sur panneau.
Collection privée.



Sculpture éponge bleue sans titre, (SE 33), 1961
Pigment pur et résine synthétique, éponge naturelle, socle en plâtre.
Collection privée.

Pulvériser la représentation

Rendant hommage à son ami, Tinguely souligne bien que Klein est à la fois le « *pulvérisateur des données établies* » et « *un très grand inventeur* »¹. L'invention est le complément de la destruction de ce que Klein a nommé « *le joug millénaire de la perspective!* » Là se logent le projet et le mystère Klein : changer de paradigme, sortir de la perspective et de la représentation et s'extraire de sa forme symbolique, pour s'aventurer dans un nouveau monde, voire élaborer un autre « système », selon le mot d'Arman.

La représentation classique et la perspective ont formé une *Imago Mundi*, c'est-à-dire une puissante vision du monde qui a enfermé dans ses mailles, la politique, la religion, la grammaire, l'art et l'optique. Dans son célèbre ouvrage, *La perspective comme forme symbolique*, Erwin Panofsky a proposé la notion de « forme symbolique » pour ficeler la détermination conceptuelle et la production de signes, constitutive du dispositif représentationnel. La perspective marque « *une coupure de nature essentiellement théorique*, précise Hubert Damisch. *Comme le fera Galilée pour la science de son temps, Brunelleschi a doté les peintres du Quattrocento d'un "langage" qui devait leur permettre d'interroger la nature, le monde extérieur, et d'en interpréter les réponses* »². La forme

1. Jean Tinguely, « Pour un ultime hommage ». Série de collages, aquarelles et dessins en hommage à Klein, 12 octobre 1967. Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Yves Klein* du Centre Georges Pompidou, 1983.

2. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 157.

symbolique est un cadre si contraignant que rien ne peut être dit ou vu en dehors d'elle. En quelque sorte, depuis la Renaissance, l'Occident est « toujours-déjà dedans », parce que cette vision a été naturalisée. Elle est pour Klein, un véritable carcan, car elle s'impose naturellement, alors qu'elle est une construction théorico-plastique artificielle. Il veut faire exploser ce cadre contraignant et cette boîte à illusions, construite depuis Brunelleschi et Alberti, pour ordonner les regards, et les enfermer dans les cadres du tableau, de l'atelier, de la galerie ou du musée. Klein cherche à extraire l'art de sa prison savante et mortifère. Pour cela, il renverse la représentation en l'attaquant, pas à pas, morceau par morceau et sur tous les fronts, et explore une nouvelle forme symbolique, porteuse de nombreux germes pour l'art contemporain et au-delà.

Pour apprécier sa rupture, il faut revenir sur la complexité du dispositif de la représentation. Elle se définit étymologiquement, comme une amplification de présence, à double dimension : elle est à la fois délégation et duplication, ou encore substitution d'un absent et reproduction / mimesis. L'inversion de la représentation est conduite par Klein sur les deux fronts et produit donc un double effet : d'une part, la célébration du Vide, du néant ou du rien (exit la délégation), et d'autre part, la captation de l'acte réel, de la vie et de la nature (exit la mimesis). Tel est le dualisme fondamental proposé par Klein : le Vide comme espace absolu et le Sujet comme sensibilité. L'art est théâtre du Vide et de la Vie. Le Vide sans intermédiaire et la Vie sans duplication.

Ce couple Vide/Vie, nous le nommons d'un mot (masculin et féminin) unifiant les deux termes : *Vi(d)e*.

Les illusions de la représentation et de la perspective

L'artifice technique de la représentation ordonnée par la perspective s'adresse surtout à la vue et consiste à transcrire des objets à trois dimensions sur une surface plane et finie. La perspective (conique) inventée par Filippo Brunelleschi en 1415, devant le baptistère de Florence, a ouvert la voie à la Renaissance et demeura pendant près de cinq siècles, la structure dominante en peinture. Elle consiste à créer un jeu d'illusions à partir de la tridimensionnalité, en projetant un faisceau de droites passant par un même point (*l'œil*, ou *l'observateur*) sur une surface (le *tableau*). L'œil du peintre et celui du spectateur étant censés être situés à la même position, le dispositif de la représentation est réversible à la condition que les deux regards soient immobiles. Le cadre du tableau coupe verticalement ces échanges de regards et délimite l'espace de ce jeu, en tenant compte de l'éloignement et de la position du peintre, du modèle et de l'observateur. Le système optique de Filippo Brunelleschi fait coïncider le point de vue et le point de fuite¹. Le mathématicien Antonio Manetti

1. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 157-158.

Comme le note Louis Marin, « *La boîte optique de Brunelleschi établit l'équivalence structurale, dans le système, entre le point de vue et le point de fuite pour la production (vor-stellung) des apparences peintes et/ou leur réception par l'œil contemplateur (Darstellung). Elle établit l'équivalence du regard et de l'œil en ce sens qu'elle soumet le regard à l'œil, à sa loi géométrique et optique. Toutefois cette*

décrivit ainsi la « boîte » de Brunelleschi : « *Filippo demandait au spectateur de placer son œil au revers du panneau à l'endroit où le trou était le plus grand et tandis qu'il se cachait l'autre œil avec une main, il devait, de l'autre, tenir un miroir plat à distance de façon que la peinture s'y reflêtât. La distance du miroir de la main à l'œil était dans une proportion donnée avec la distance du point où Filippo s'était tenu pour peindre son tableau* »¹. Ce procédé qui n'est qu'un subterfuge, va prendre « valeur d'emblème épistémologique »². Tout le dispositif repose sur l'œil et l'enfermement de l'espace dans un cadre, celui du tableau³. Vers 1425-26, Alberti définit d'ailleurs, le tableau comme « *l'intersection plane de la pyramide visuelle* »⁴. Chez lui, la représentation n'est plus seulement spéculaire,

équivalence ou cet assujettissement, par laquelle se constitue l'œil sujet, n'est démontrée que par l'effet d'un miroir placé devant le tableau; le spectateur regarde le tableau dans le miroir à travers (per-spectiva) le support et reçoit du miroir la projection des objets représentés à la surface du tableau dans son œil (pro-spectiva): le reflet du "représenté" in Louis Marin, Détruire la peinture, Paris, Flammarion, coll. « Champs, arts », 2008 (1997), p. 59.

1. *Ibid.*, p. 58-59.

2. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, *op. cit.*, p. 171.

3. Selon le mot célèbre de Duchamp, « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ».

4. Cité par Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 147. Panofsky donne une définition claire de la représentation en perspective construite à la Renaissance : « *L'exposé en est très simple et la compréhension aisée: il me suffit en effet, conformément à la définition qui fait du tableau une "fenêtre", de m'imaginer ce dernier comme une section plane de ce qu'on nomme la "pyramide visuelle". Pour construire cette pyramide, je suppose d'abord que le centre visuel est un point. Puis je relie ce point aux points caractéristiques de la configuration spatiale que je dois représenter...* *Ibid.*, p. 41.

elle devient spectaculaire et scénique, elle est le théâtre d'une narration¹. La représentation tient à l'instauration de l'œil-Sujet qui reçoit et la specularité par le miroir et le spectacle du monde offert par le tableau-fenêtre : « *le tableau est, en lui-même, fenêtre-miroir qui rend visible l'absence des choses réelles, porte la marque par absence* »². Le tableau représente le monde absent à condition de devenir lui-même invisible comme support grâce au miroir, et d'apparaître comme une simple fenêtre ouverte sur le monde.

Le double jeu de la représentation

La représentation vise à institutionnaliser un jeu d'illusions optiques dont l'atelier est le « lieu caché » de production. Dans ce dispositif, tout est affaire de relations complexes entre les regards, les miroirs, les lumières, les clairs/obscur, de jeux entre la visibilité et l'invisibilité, de fenêtres et de portes plus ou moins ouvertes sur des objets et des

1. « *En ramenant la question de l'espace de la représentation à celle de la représentation de l'espace, les théoriciens du Quattrocento auront donné du système une définition restrictive, mais parfaitement cohérente, et qui inscrivait la représentation symbolique dans la dépendance directe de la représentation théâtrale. Dans spectaculaire, il y a spéculaire: le code perspectif, par l'assimilation qu'il opère de la répétition spectaculaire au redoublement spéculaire, institue une structure de renvoi caractéristique de la représentation issu de la Renaissance...* », écrit Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 200 ; « *Le redoublement [des deux points de vue] qui est au principe de la représentation n'est pas seulement spéculaire: il prend chez Alberti, figure et valeur de redoublement scénique: par une façon de repetitio rerum, le peintre commence par construire la scène où l'histoire, ensuite viendra s'inscrire et où chaque chose trouvera sa place* » (*Ibid.*, p. 158).

2. Louis Marin, *Détruire la peinture*, op. cit., p. 62.

êtres présents/absents. Grâce à ces artifices, la représentation prend la double signification d'une présence redoublée : substitut à une absence représentée et redoublement d'existence, ou délégation et reproduction, ou encore présence et mimesis. Louis Marin a parfaitement mis en évidence ces deux significations de la représentation, qu'il nomme « transitive » et « réflexive »¹. La première est ainsi définie : « *dans le lieu de la représentation, il y a une absence, un autre et représenter, c'est au fond opérer une substitution, la substitution de quelque chose à la place de cet autre, de quelque chose qui est, si j'ose dire, le "même" de cet autre; qui lui ressemble, qui lui est proche; c'est là ce que j'appellerai le premier effet de la représentation, faire comme si l'absent était ici maintenant* »². La seconde dimension dite « réflexive », est celle où « *représenter signifie redoubler, insister, intensifier une présence... La représentation intensifie le même ou encore, la représentation est la réflexion du même en lui-même et représenter c'est toujours se représenter ou se présentant représentant quelque chose. Et du même coup, s'il y a ainsi comme une sorte d'intensification de présence, la représentation constitue par là même un sujet de représentation* »³. Pour déplier cette définition, on peut reprendre la distinction de la langue allemande que Freud utilisa, entre la *Vorstellung* (*vor* = avant, devant qui tient lieu

1. Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *De la Représentation*, op. cit., p. 343.

2. Louis Marin, « Le pouvoir et ses représentations », *Politiques de la représentation*, op. cit., p. 72.

3. *Ibid.*, p. 73.

de) qui est la présence d'une absence, et la *Darstellung* qui est manifestation de la présence réelle (de *stellen*, mettre debout, placer, poser). La première sollicite l'invisibilité, l'absence et appelle le messager d'un référent symbolique (tenant lieu de...), alors que la seconde renforce la visibilité de la présence redoublée et sollicite le regard. Ce double jeu de substitution et de duplication fut introduit au moment fondateur romano-chrétien de l'Occident. Alors, le sens du mot représentation fut revisité : « *le mot, familier aux Romains, subit au contact de la pensée chrétienne de l'Incarnation et du corpus mysticum, un changement de sens complet. Représentation ne signifie plus maintenant copie ou représentation plastique... , il signifie à présent suppléance (...). Repraesentare signifie rendre présent* »¹. Appliqué à la peinture par la Renaissance, ce double jeu de la représentation produisit « le cube scénographique » constitué de « *trois de ces dispositifs de présentation de la représentation de peinture, le fond, le plan, le cadre, trois dispositifs qui, à bien les entendre, constituent le cadrage général de la représentation, sa clôture* »². Le fond est le support matériel d'inscription et de figuration, le plan de représentation arrête la pyramide visuelle, et le cadre fixe les limites d'un espace fermé.

Pour Klein, le moment fondateur de la perspective (excepté Giotto), et plus largement la Renaissance, est le point le plus bas de l'histoire de l'art : « *nous sommes passés par une*

1. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Le Seuil, 1996. note p. 159.

2. Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *La Représentation*, Gallimard, 1990. p. 343.

longue évolution dans l'Histoire pour atteindre au comble de la perspective et de la déroute par la vision psychologique qu'est la Renaissance »¹. Brunelleschi avait dû laisser le plafond de sa « boîte optique » ouvert, pour que la lumière pénètre. Il installa même au-dessus, un miroir à l'oblique pour réfléchir le mouvement des nuages et le ciel. Dès lors le ciel est le tiers-exclu de la boîte optique, il est « hors-cadre », car il ne peut être mis en boîte. C'est précisément ce « reste », le ciel et ses mouvements, qui est le pivot de l'œuvre de Klein. Le reste de Brunelleschi est le monochrome plein de Yves Klein.

Après avoir extrait le ciel bleu monochrome de la boîte optique, Klein retire la boîte elle-même, puis le tableau qui tient tout le dispositif. Il ne conserve que les traces ou la mémoire du moment créateur, de la sensibilité immatérielle, l'empreinte du passage, de la présence, de tout ce qui est vivant dans la nature. Il s'oppose au carcan de la représentation et du tableau-tombeau. « *Ce qui a tué la peinture lorsqu'elle est entrée dans cette phase académique du culte de la perspective, c'est que justement la perspective dans un tableau, c'est la perspective extra-dimensionnelle de la sensibilité humaine et de la nature. Cette perspective-là ne se voit pas à l'œil nu* »². Il sort du cadre pour « s'aérer » et retrouver le vide, l'espace et les mouvements de la nature non représentables ou encagés par Brunelleschi.

1. Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 142.

2. Yves Klein, extrait de « Alchimie », *Mon Livre*, cité par Nicolas Charlet, *Les Écrits de Yves Klein*, op. cit., p. 145.

« *Le dépassement de la problématique de l'art* »

« *Il ne suffit pas de dire ou d'écrire: "J'ai dépassé la problématique de l'art". Il faut encore l'avoir fait. Je l'ai fait* », affirme Klein. Ainsi désigne-t-il la sortie définitive de la forme symbolique de la représentation et du cube optique, véritable fabrique à illusions et à artifices pour l'œil. « *Les pauvres possibilités de la perspective en peinture, le "trompe-l'œil" comme l'on dit si bien, sont l'apanage des impuissants* »¹. La critique de la représentation que les impressionnistes, Cézanne, le cubisme ou Duchamp ont inaugurée et approfondie par une « dé-construction »², Yves Klein la parachève, par un renversement complet de paradigme. Ayant parfaitement saisi la dualité de la représentation en peinture qui substitue le tableau-tombeau à l'acte créateur de l'artiste et redouble par mimésis, la nature et le vivant, Klein explore de façon systématique les deux voies empruntées par la représentation pour la faire éclater en deux morceaux. D'une part, il met en scène la représentation de l'absence, de l'invisible, comme « théâtre du Vide » et de l'autre, il intensifie et duplique sa présence créatrice, son expression subjective, en s'associant aussi celle de la Nature. D'un côté, il affirme la présence du Vide ou de l'espace « extradimensionnel », et de l'autre, l'expression de sa sensibilité pure ou de la Vie. La fusion des deux est la Vie et le Vide: vi(d)e. « *Un peintre doit peindre un seul chef-d'œuvre: lui-même, constamment, et devenir ainsi*

1. Yves Klein, *Le dépassement problématique de l'art*, op. cit., p. 251.

2. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 280.

une sorte de pile atomique, une sorte de générateur à rayonnement constant qui imprègne l'atmosphère de toute sa présence picturale fixée dans l'espace après son passage »¹. Klein rejoint une fois encore la démarche d'Artaud qui prônait à la fois le retour à la dimension mystique, voire religieuse de l'art, et la suppression de l'Art pour l'Art, au profit de l'art pour la vie. « *Pour moi, la peinture n'est plus en fonction de l'œil aujourd'hui; elle est fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous: notre VIE* »².

Dans le Vide, l'immatériel, le ciel, la couleur pure, dans la flamme ou l'architecture de l'air, il n'y a ni portes, ni fenêtres, mais seulement l'espace, la lumière, la nature, l'air, la terre, l'eau et le feu. Klein détruit de façon méthodique toutes les clôtures de la représentation / perspective, ses lignes, ses dessins, tous ses artifices et ses dispositifs géométriques. Il va même jusqu'à brûler la toile, la percer, et le plus souvent il l'abandonne. Il esquisse une nouvelle forme symbolique dans « *la constante a-représentation* »³, c'est-à-dire dans la liberté absolue, l'espace « extra-dimensionnel » et la qualité: « *par-delà un pur système de représentation, tournons-nous plus simplement vers l'acceptation de la valeur intrinsèque de la matière, résidant essentiellement dans la notion de qualité* »⁴. Telle

1. Yves Klein, « Quelques extraits de mon journal en 1957 », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 43-44.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Yves Klein, « Théâtre du Vide », in « Dimanche », *ibid.*, p. 180.

4. Yves Klein, « Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue », *ibid.*, p. 100.

est sa «révolution bleue» dont on peut dire à son propos ce que Alexandre Koyré disait de la révolution française, à savoir que «elle clôt l'histoire de la libération et elle commence celle de la liberté»¹. Klein achève la libération² du joug de la représentation commencée dès le XIX^e siècle et ouvre l'ère de la conquête de l'espace et de la couleur pure.

Lorsque Klein dit vouloir «incarner l'expression par la couleur», le terme «incarner» doit être pris au sens premier de l'opération eucharistique qui fait advenir la couleur comme un personnage ou un être vivant³, donnant valeur symbolique à l'acte créateur : «*Le peintre comme le Christ dit la messe en peignant et donne son corps de l'âme en nourriture aux autres hommes ; il réalise en petit le miracle de la Cène dans chaque tableau*»⁴. En considérant l'œuvre comme le lieu d'une opération eucharistique, Klein traite bien de la problématique de la représentation : «*La formule eucharistique, dit Louis Marin, apparaît comme le cœur ou la matrice des modèles de représentation du signe, de la phrase, du discours, parce qu'elle nous montre, dans le domaine de la pratique religieuse non-*

1. Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1971, p. 113.

2. «*C'est ainsi que se trame le vaste plan de libération de la couleur du XIX^e siècle : Manet, Renoir, Monet, Degas*» écrit Yves Klein, «*Esquisse de scénario*» (1954), *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 36.

3. En 1955, Klein écrit dans le texte de présentation de son exposition aux Éditions Lacoste : *La «couleur est une présence*», elle s'incarne : «*chaque nuance de chaque couleur est bien une "présence", un être vivant, une force active qui naît et qui meurt après avoir vécu une sorte de drame de la vie des couleurs*» (*ibid.*, p. 40-41).

4. Yves Klein, «*Esquisse de scénario*» (1954), *ibid.*, p. 39, repris dans «*Dimanche*», *ibid.*, p. 213.

rationnelle, le processus théorique de la représentation »¹. « Dépasser la problématique de l'art » comme le recherche Klein, revient à savoir comment représenter le « moment-état » de la création, l'acte qui fait advenir l'œuvre, ce moment poétique d'illumination, cet éclair de vie intense. « *C'est cet " indéfinissable", ce moment poétique ineffable, que je désire fixer sur ma toile (...) Je peins donc le moment pictural qui est né d'une illumination par imprégnation dans la vie elle-même* »².

L'œuvre n'est que le résultat d'un processus alchimique, celui de l'opération symbolique qui fonde par une communion eucharistique ou toute autre alchimie, la représentation entendue comme délégation. Klein « remonte » à l'opération de création en amont de toute forme de cristallisation qui la représente. Derrière l'objet (mort), il y a le processus (vivant). On peut dire de l'œuvre, ce que Henri Michaux disait de la pensée : « *La pensée avant d'être objet est trajet* »³.

Dans le « journal du Dimanche » de 1960, Klein écrit « *Il serait trop long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites pour sortir de la convention, de l'optique apprise, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation théâtrale depuis le début du siècle* »⁴. Il note ainsi que la critique de la mimesis est déjà ancienne, mais pour sortir

1. Louis Marin, « Le Chat botté : pouvoir des signes, signes de pouvoir », *Politiques de la représentation*, op. cit., p. 56.

2. Yves Klein, « L'aventure monochrome », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 227-228.

3. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Éditions de l'Herne, 1971.

4. Yves Klein, « Dimanche. Théâtre du Vide », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 178.

définitivement de la représentation théâtrale, picturale, voire politique (d'où « la révolution bleue »), il faut retourner à son fondement symbolique, à savoir l'expression créatrice du Sujet. C'est pourquoi Klein ne cesse de multiplier dans son œuvre, des couples d'oppositions renvoyant au dualisme représentation / a-représentation : « *L'artiste a constamment mis en tension des polarités antagonistes, instaurant entre elles une articulation d'apparence dualiste* »¹. On en dresse ci-dessous un tableau non-exhaustif.

1. Denys Riout, *Yves Klein, Manifester l'immatériel*, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, p. 44.

La représentation / perspective	La « constante a-représentation »
Renaissance (Brunelleschi/Alberti)	« Révolution bleue » de Klein
Représenté / représentant	Présence pure et présent, acte
Visible / regard / illusion	Expression / Impression
Schéma ternaire	Structure binaire
Atelier fermé	« Hors les murs »
Chevalet	Naturemétrics et cosmogonies
Modèle reproduit	« Pinceau vivant »
Nature / paysage	Nature créatrice
Trompe l'œil	Anopticité <i>« La peinture pour moi n'est plus fonction de l'œil »</i>
Cube optique	Ciel, Vide et immatériel
Miroir d'un sujet	Sujet sans miroir
Toile (captatrice)	Énergie pure, rayonnante
Forme, dessins, lignes	Couleur, monochromes
Tableau-Prison	Liberté totale, Éden
Tableau morbide, mise à mort	Vie, tableau « présence vivante »
Perspective	Aplats, suppression du cube
Regard, œil et distance	Imprégnation, bain, sensibilité
Ingres, académisme	Delacroix et Van Gogh
Signes de la représentation	Symbole eucharistique
Spectacle et narration du tableau	Traces de l'état-moment créateur

Sortir du tableau et de l'atelier

« *Les Béotiens me répètent souvent [à propos des monochromes] : « Mais qu'est-ce que ça représente ? ». Je pourrais répondre, et je l'ai fait d'ailleurs déjà dans les débuts, que ça représente tout simplement du bleu en soi ou du rouge en soi (...) mais ce qui importe le plus à mon avis, c'est le fait que je sorte, en peignant ainsi une seule couleur pour elle-même, du phénomène "spectacle" qu'est le tableau conventionnel ordinaire, classique de chevalet* »¹. Le tableau cadre et support de la représentation, doit exploser. Il est morbide, car il est la tombe du moment créateur : « *le lecteur assiste dans un tableau à une mise à mort, à un drame morbide par définition, qu'il s'agisse d'amour ou de haine* »². Le fameux point de fuite de l'infini défini par la perspective et vers lequel convergent regards et lignes, serait finalement la mort³ qui, comme le soleil, « ne se peut regarder fixement » disait La Rochefoucault. Le tableau enferme et emprisonne l'espace, les regards, les modèles, la nature, la vie et la liberté : « *les tableaux ne sont que les « cendres » de mon art. L'authentique qualité du tableau, son « être » même, une fois créé, se trouve au-delà du visible, dans la sensibilité picturale à l'état matière première* »⁴. Sortir du cadre, c'est sortir de la représentation et se projeter dans l'espace et dans le Vide.

1. Yves Klein, « L'aventure monochrome », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 224.

2. *Ibid.*, p. 227.

3. Thématique développée par Louis Marin dans sa conférence au colloque *Images de la mort, mort de l'image* de 1986 à Tours, publiée sous le titre « Le tombeau du sujet en peinture » in *De la Représentation*, op. cit., 1994, p. 267-281.

4. Yves Klein, « Le dépassement de la problématique de l'art », op. cit., p. 83.

« Pour moi, l'art en peinture, c'est de produire, de créer de la liberté à l'état matière première »¹.

Non seulement Klein fait exploser la linéarité rationnelle de la chaîne représentationnelle, celle qui guide les jeux des regards et des distances entre le peintre, le spectateur, la toile et les modèles, mais tout ce qu'il dissout, il le recycle et le transmute dans ses créations a-représentatives: « *Les lambeaux de ce voile du temple de l'atelier déchirés me permettent même aujourd'hui d'obtenir de merveilleux suaires. Tout me sert* »². Le processus continu de dissolution de la représentation se prolonge par le recyclage de ses composantes au service d'une nouvelle construction: les ruines du premier servent à bâtir le second. Ainsi le modèle devient-il « pinceau vivant », la Nature (morte)-paysage se transforme-t-elle en *naturemétrie*, la toile mute-t-elle en suaire, etc. Le processus complet de sa démarche combine de façon duelle, la destruction du tableau et de tous les cadres de la représentation, avec l'édification de la liberté créatrice et du Vi(d)e. Mais il n'abandonne pas les composants élémentaires de la représentation, il les transforme et les récupère: la ligne devient pluie, la couleur pigment, le modèle pinceau, ou l'éponge œuvre. Et de même qu'il recycle tous les éléments du tableau et de l'atelier, à l'instar des pots de peinture ou des rouleaux qui d'outils ordinaires, deviennent des œuvres³,

1. Yves Klein, « L'aventure monochrome », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 228.

2. Yves Klein, « Le vrai devient réalité », *ibid.*, p. 284.

3. Nicolas Charlet remarque précisément que « Klein n'utilise pas l'éponge pour

Klein réintègre aussi l'histoire de la peinture. Sa critique de la représentation / perspective de la Renaissance consiste à revendiquer des précurseurs en amont du Quattrocento, dans les fresques de Giotto et en aval, chez Delacroix, les impressionnistes et Van Gogh. De ce fait, la représentation apparaît comme une simple parenthèse historique et sa critique est moins une « rupture » qu'un aboutissement ou une reprise. En accumulant tous les éléments de la critique du dispositif de la représentation, Klein ne veut plus lui laisser d'espace de retour. En cela, sa critique est radicale et « révolutionnaire », et elle instaure une nouvelle problématique de l'art.

Immatérialiser le tableau

Le statut du tableau dans la représentation classique est celui d'un plan ou d'un axe vertical qui en arrêtant la pyramide visuelle, institue le dispositif sophistiqué des regards. Michel Foucault évoque « *le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire* »¹. Retirer les tableaux, et tous les échafaudages de la représentation s'écroulent. Il ne reste « plus » hors de cette boîte magique, que le mouvement, l'espace, la nature, l'univers, la vie et le vide.

absorber des liquides, nettoyer ou étaler, il n'en fait pas non plus un pinceau, mais la considère simplement comme une matière première. Inscrite à la surface du tableau, l'éponge perd sa valeur d'usage et acquiert une valeur esthétique singulièrement opposée à sa nature. Quoi de plus banal qu'une éponge? Yves Klein, coutumier de tels renversements, exposera aussi en 1962, des rouleaux à peindre imbibés de peinture bleue. L'instrument est avant tout matière » (N. Charlet, Yves Klein, op. cit., p. 136).

1. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard-Nrf, 1966, p. 21.

Présentant la célèbre conférence de Klein à la Sorbonne le 3 juin 1959, sur « L'évolution de l'art vers l'immatériel », Iris Clert déclare : « *Si Casimir Malevitch est allé jusqu'à l'exaspération de la forme, Yves Klein est allé, lui, jusqu'à l'exaspération de la couleur, et même plus loin encore, jusqu'à l'immatérialisation du tableau* »¹. En effet, cette « immatérialisation du tableau », formule de Klein lui-même², est la conséquence de la liquidation / dissolution du cadre-support de la représentation perçue, à l'instar de Van Gogh, comme une « cage horrible », une véritable prison de la sensibilité, de la couleur et de l'espace. « *J'ai toujours ressenti devant n'importe quel tableau, qui vit et parle bien sûr, une sensation d'être emprisonné, de voir derrière des barreaux constitués par le dessin du tableau la vie d'un monde colore, libre et vrai* »³.

Cet engagement est accentué par la perspective où « *l'enchevêtrement des lignes devient comme les barreaux d'une*

1. Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit., p. 119.

2. Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 », formule reprise dans sa conférence à la Sorbonne, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit., p. 84 et 131. Traitant de son exposition sur Le Vide chez Iris Clert, Klein déclare : « *cet état pictural invisible dans l'espace de la galerie, doit être en tous points, ce que l'on a donné de mieux jusqu'à présent comme définition de la peinture en général, c'est-à-dire rayonnement. Invisible et intangible, cette immatérialisation du tableau doit agir, si l'opération de création réussit, sur les véhicules ou corps sensibles des visiteurs de l'exposition avec beaucoup plus d'efficacité que les tableaux visibles, ordinaires, représentatifs, qu'ils soient figuratifs ou non figuratifs, ou même monochromes* ».

3. Yves Klein, « Esquisse de scénario » (1954), *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 37.

véritable prison »¹. Derrière le tableau-prison, il y a le ciel, la couleur, l'espace et la liberté absolue: «*Au loin, dans la couleur, la vie, la liberté et moi devant le tableau, je me sentais en prison. Et c'est, je pense, à cause de cette même sensation d'emprisonnement que Van Gogh s'est écrié: "Je voudrais être délivré de je ne sais quelle cage horrible!"* »². Le tableau est un intermédiaire inutile entre l'artiste et le monde, et surtout entre lui et la couleur qui doivent s'identifier. L'immatériel, c'est d'abord et tout simplement, la couleur pure, expression de la sensibilité matérialisée et stabilisée, que Klein retrouve par la suppression du tableau-support qui la capture. Au tableau-prison, clef de voûte de toute représentation, Klein oppose les œuvres produites «en plein air» dans la nature, dans l'espace ou dans une architecture faite de toits d'air, car il veut «*habiter une maison aux fenêtres sans barreaux* »³. Avec la suppression du tableau, Klein liquide la structure ternaire de la représentation dans laquelle le tableau sert de médiation entre l'artiste et le monde, et rend possible la relation expressive immédiate: «*L'art de peindre consiste, pour ma part, à rendre la liberté à l'état primordial de la matière. Un tableau ordinaire, comme on le comprend dans sa matière générale, est pour moi comme une fenêtre de prison* »⁴.

1. *Ibid.*, p. 202.

2. Yves Klein, «Conférence à la Sorbonne», *ibid.*, p. 135-136.

3. *Ibid.*, p. 211.

4. «Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur» Paris, le 16 avril 1958, *ibid.*, p. 49.

Le tableau dans tous ses états

Klein a exploré toutes les variantes de la « sortie » du tableau : tableau témoin, tableau miroir, tableau décroché, empreinte, éponge, tableau illimité, tableau pulvérisé en pigments, etc. Il s'agit de casser le cadre de la représentation, dans son jeu d'illusions-fictions (jeu optique) et dans sa matérialité (le dispositif ternaire où le tableau est central). « *Le vrai peintre de l'avenir, ce sera un poète muet qui n'écrira rien, mais qui racontera sans articuler, en silence, un tableau immense et sans limite* »¹. Le tableau sans limite et sans cadre devient infini, extra-dimensionnel, comme le ciel ou le vide. Il s'étend à toute la nature, à la planète, voire à la totalité de l'univers : la Lune ou Mars sont ainsi imprégnés de couleur et deviennent des reliefs planétaires. « *L'univers, le monde entier est mon atelier!* »². Le tableau illimité est une des figures du tableau immatérialisé ; une autre est le « tableau-témoin », le tableau-trace, le tableau-empreinte, voire le tableau en cendres – « *mes tableaux sont les cendres de mon art* »³. Seule importe la restitution de l'état-moment poétique qui fait advenir l'œuvre : « *Mes tableaux représentent des événements poétiques ou plutôt ils sont des témoins immobiles, silencieux et statiques de l'essence même du mouvement et de vie en liberté qu'est la flamme de poésie pendant le moment pictural!* »⁴. Le tableau porte l'empreinte

1. Yves Klein, « Esquisse de scénario » (1954), *ibid.*, p. 33.

2. Cité par Nicolas Charlet, *Yves Klein machine à peindre*, *op. cit.*, p. 36-37, Archives Klein, M3. 29.

3. Yves Klein, « L'aventure monochrome », *Le dépassement de la problématique de l'art*, *op. cit.*, p. 230.

4. *Ibid.*

de l'instant créateur : il est la trace d'une énergie extérieure qui est la vie. « *Le tableau est de l'énergie poétique concentrée* »¹. Supprimer le tableau / plan de coupe de la pyramide visuelle, c'est retrouver cette énergie incandescente de la création, ce feu dont il ne reste que des cendres. Klein recycle aussi le feu à l'état pur dans ses peintures éponymes. Non seulement le tableau est une trace, mais il est un témoin qui a assisté à l'acte créateur : « *Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé* »². Autrement dit, le tableau voit ! Il est l'alter ego, le témoin et le miroir du créateur. Il ne représente pas, il présente la présence qu'il a vue – et qui l'a vu – dans une relation spéculaire. Il est présence au carré et non représentation... Le tableau n'est plus une fenêtre-miroir offerte aux regards immobiles, mais un témoin de l'échange des sensibilités. Le tableau voit l'action de l'artiste, et non des fictions représentées, des êtres morts ou absents qu'il ferait advenir. Au tableau-prison, intermédiaire entre le regard du spectateur et le point de fuite qui est une fiction (d'infini et de mort), Klein substitue un non-tableau, une simple éponge de sa sensibilité, un « tableau-témoin » de l'acte créateur³. Il suffirait en quelque sorte de retourner le tableau

1. *Ibid.*, p. 235.

2. *Ibid.*, p. 230.

3. En fait, il n'y a là rien de nouveau dit Klein, déjà chez Rembrandt, le tableau est un témoin : « *Il ne représentait rien de réaliste, il était une présence picturale créée par le peintre qui savait spécialiser une surface pour en faire une sorte de plaque photographique très sensible, destinée non pas à photographier comme une machine mais destinée à être un témoin présent du moment pictural poétique* » ; « *Le tableau avait vu, un instant, "l'indéfinissable" entre un homme vraiment libre poétiquement et*

vers l'artiste et non plus de l'offrir au regard du spectateur, pour rétablir une relation duelle. La pyramide visuelle étant supprimée, s'y substituent le rayonnement, l'imprégnation et le témoignage. Le tableau est un simple miroir de l'artiste, à tel point que « *si l'on devient comme un miroir, ceux qui vous regardent se voient en vous, on est alors invisible!* »¹. Le tableau est comparable à une photographie, un positif exposé dont le négatif est l'acte poétique de l'instant créateur.

Dans son « Manifeste de l'Hôtel Chelsea » à New York, en 1961, Klein emploie aussi la formule de « tableau-écrit » pour ne jamais dissocier les images et les textes². La représentation classique combinait une scène, un lieu et un récit³. En racontant une histoire dans la scène représentée qui a un « avant » et un « après », elle multiplie les fictions : celles de l'illusion des regards qui enferment l'espace dans un cube géométrique, et celles du récit qui définissent une séquence temporelle linéaire et ternaire (pendant / avant / après). En se défaisant du tableau et de la représentation, Klein ne veut

lui-même... et il devenait pour l'éternité périssable des siècles, le témoin du "moment pictural", « L'aventure monochrome. Alchimie », ibid., p. 247.

1. Yves Klein, « L'art », journal du 15 mars 1952, *ibid.*, p. 26.

2. Denys Riout note que « L'expression "tableau écrit" confirme le statut des tableaux, éléments d'une narration qui se poursuit par des textes » in « Yves Klein : le ciel, et au-delà », *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein*, MAMAC Nice et Museo Pecci de Prato, *op. cit.*, p. 35.

3. Hubert Damisch souligne que « l'espace de la représentation classique, tel que la peinture du Quattrocento en aura produit la scène, est un espace fermé, comme l'est le volume cubique, chambre ou place vue en perspective, où l'istoria – et avec elle, chaque élément qu'elle met en jeu – trouve en principe son lieu » (*Théorie du Nuage*, *op. cit.*, p. 214).

présenter aucune autre histoire que celle de « l'état-moment » de sa présence créatrice. Le « tableau-écrit » est le contraire d'une narration et d'un spectacle. Son lieu est celui de la présence du Sujet dans l'Espace et sa temporalité est celle de l'instant poétique de sa création. Si Klein ne raconte rien dans le tableau, à l'exception de son passage, tout se passe autour et hors du tableau : conférences, déclarations, performances, écrits.

Le théâtre du Vide et ses cérémonies ne sont pas des spectacles (renvoyés à la périphérie comme à la galerie Iris Clert), mais des jeux duels de présence / absence : toujours à l'inverse d'une représentation ternaire. Klein précise le sens de ses mises en scène : « *Pour moi "théâtre" n'est pas du tout synonyme de "Représentation" ou de "Spectacle" (...) Ainsi on en arrive très vite au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène, sans spectateur... plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-aspectacle commence!* »¹. L'a-représentation et l'aspectacle renvoient à Antonin Artaud, dont Klein dit qu'il « *sentait venir ce que je propose aujourd'hui ici* »². En effet, dans son Premier Manifeste sur « Le théâtre de la cruauté », Artaud voulait cesser de « *prostituer l'idée de théâtre* » pour exiger « *l'expression dans l'espace, la seule réelle en fait* »³. Cela signifiait la suppression de tout le dispositif matériel du spectacle, à commencer par la

1. Yves Klein, « Dimanche. Théâtre du Vide », *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 177 et p. 180.

2. *Ibid.*, p. 179.

3. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 137.

salle, tout comme Klein immatériatise le tableau. Par la suppression radicale, révolutionnaire même, des dispositifs de la représentation, tous deux veulent valoriser la vie elle-même.

« *La révolution bleue* »

La recherche d'une rupture chez Klein n'est pas synonyme de la énième opération d'une quelconque « avant-garde » artistique, mais l'affirmation lucide du changement qu'il opère. Il affirme le principe d'une révolution entendue comme le renversement de la forme symbolique représentative. Son « non-tableau » est illimité, il s'étend à tout le territoire, celui de la France, du monde et de l'univers : « *Je désire prendre pour support de mon prochain tableau la surface de la France entière. Ce tableau sera intitulé : La Révolution bleue* »¹. La révolution est un accomplissement caractéristique du vingtième siècle : « *Qu'est-ce que le siècle dit du siècle ?* » demande Alain Badiou, « *en tout cas, qu'il n'est pas celui de la promesse, mais celui de l'accomplissement. C'est le siècle de l'acte, de l'effectif, du présent absolu, et non pas le siècle de l'annonce et de l'avenir (...)* Le XX^e dit : *c'en est fini des échecs, voici venu le temps des victoires ! (...)* " Révolution " est un des noms de ce motif »². Par le dépassement de la problématique de l'art, la critique de Klein peut déboucher sur une autre Image du monde que celle de la représentation, qu'elle soit picturale ou politique. La critique du dispositif de la représentation emporte avec

1. Yves Klein, extrait de *Mon Livre*, cité par Nicolas Charlet, *Yves Klein machine à peindre, op. cit.*, p. 36.

2. Alain Badiou, *Le Siècle, op. cit.*, p. 89.

elle une *Weltanschauung* prise dans toutes ses dimensions : scientifique, religieuse, politique, optique et artistique. La « révolution bleue » est aussi le contrepoint de la « révolution rouge » de Mao ou de Castro.

Cette révolution bleue a pour drapeau la couleur, celle de l'IKB. Comme tout symbole, la couleur peut être incarnée dans la sensibilité et la présence de l'artiste, et elle doit être l'objet de sacrifices, comme l'avait déjà bien vu Gauguin, « *La couleur pure, il faut tout lui sacrifier* »¹. La communion – eucharistique ou alchimique – transmute la couleur en individu, et réciproquement, elle ouvre les portes de la liberté et de la libération des cadres spatio-temporels. En faisant exploser la représentation / perspective et le tableau-prison par la couleur et l'immatériel, Klein dévoile la nouvelle forme symbolique structurée par le dualisme tendu entre le Sujet et le Vide. Les cadres a priori de la représentation, l'espace et le temps, en sont modifiés : « *L'immatériel n'a pas de limites, pas de dimensions. C'est partout, ailleurs, nulle part dans le présent, le passé, le futur!* »². Avec le saut dans le Vide, la lévitation, le théâtre du vide, ou l'architecture aérienne, Klein s'aventure dans « l'extra-dimensionnel », un espace-temps fluide, en mouvement, non linéaire, pour extraire « *la liberté*

1. Citation extraite de Jacqueline Régnier, *Les couleurs, notes et choix de textes d'artistes et d'écrivains*, Paris, Volets Verts, 1994, par Nicolas Charlet, *Yves Klein, op. cit.*, p. 193.

2. Yves Klein, cité par Jean-Paul Ledeur, *Yves Klein*, Catalogue raisonné des éditions et sculptures, Paris, Éditions Guy Pieters, 1999, p. 7.

solidifiée dans l'emprisonnement de la tradition »¹. Fluidifier le monde fait écho à la poétique de l'eau que Bachelard définit par le transitoire et qui « *accueille aussi toutes les images de la pureté* »². Cet imaginaire fluide et pur est celui de la couleur. Colorer des éponges, des personnages, des objets, la nature, voire exposer des pots de peinture, suffit à renverser la rationalité fixiste de la représentation géométrique au profit des flux de sensibilités et de la vie. « *Quelle eau! Quel scintillement infini! C'est ce que je veux retrouver dans la matière colore, cette eau particulière et vive, pleine de luxure et de sérénité à la fois* » écrit Klein³. Les œuvres ne sont que les traces des flux de couleur / sensibilité qui l'imprègnent comme une éponge. Le dualisme solide / fluide permet à Klein d'enrichir sa critique radicale de la représentation en lui opposant une fluidification généralisée entre deux polarités majeures, la Vie et le Vide. La couleur – symbole de la sensibilité immatérielle picturale – est le flux par excellence⁴. Elle coule, rayonne, imprègne en suivant les tensions, les mouvements

1. Yves Klein, « L'aventure monochrome », in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 235.

2. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio essais », p. 22. (José Corti, 1942).

3. Yves Klein « L'aventure monochrome », in *Le dépassement de la problématique de l'art*, op. cit., p. 230-231.

4. Yves Klein écrit dans « L'aventure monochrome », *ibid.* : « *La sensibilité est comme l'humidité dans l'air* » (p. 228) « *La ligne... n'a pas cette faculté de s'imprégner qu'à la couleur* » (p. 228) ; « *La couleur se trouve imprégnée dans l'espace, elle l'habite* » (p. 229) ; « *La couleur est dissoute dans l'espace instantanément* » (p. 229) ; « *En contemplant une couleur terriblement triste par exemple, nous nous sentons baignés, dissous dans un espace* » (p. 229).

de la vie et de la nature, contrairement aux dessins, aux lignes et à l'ordre géométrico-représentatif.

Klein avait signé le ciel bleu de Nice par derrière, comme un infini monochrome naturel instable, et il se baignait dans la grande bleue. « *Adolescent, je suis allé signer mon nom au dos du ciel dans un voyage réalistico-imaginaire un jour où j'étais allongé sur une plage à Nice* »¹; « *C'est alors que je me suis souvenu de cette couleur Bleue, ce Bleu du Ciel de Nice – car c'est ce Bleu qui fut à l'origine de ma carrière de peintre monochrome –. C'est allongé sur une plage que adolescent à Nice j'avais en contemplant le Ciel pur et sans nuages d'un été torride décidé d'aller signer mon nom au dos de mon premier et plus grand monochrome* »²; « *De temps à autre après la contemplation béate et illuminée consciente tout en étant inconsciente de ce Ciel Bleu bien uni soudain un oiseau une mouette vient s'inscrire dans cette vision. Tout est brisé, il faut courir à l'eau, à la mer plonger, nager se laver et revenir vite ensuite mais sans y penser au Bleu du Ciel pur* »³. La contemplation / appropriation du ciel de la Baie des Anges et l'immersion / purification dans la Méditerranée sont des actes fondateurs, sorte de baptême que Klein réinvestit dans sa démarche artistique. L'expression, le plaisir, la nudité et la vie – l'Éden retrouvé – doivent se substituer à la représentation et à son cortège

1. Yves Klein, « Le Vrai devient réalité », *ibid.*, p. 280.

2. Tapuscrit Archives Yves Klein, M 16.5, cité par Nicolas Charlet, *Les écrits de Yves Klein, op. cit.*, p. 257.

3. Tapuscrit de Yves Klein, « Chez Yves, tout se résume à ceci », cité par Nicolas Charlet, *ibid.*, p. 257.

de «natures mortes». Klein rejoint le Nietzsche du *Gai savoir* qui, arpentant aussi les collines niçoises, recherchait «*un art ironique, léger, furtif, divinement désinvolte, divinement artificiel qui, telle une flamme claire, jaillit dans un ciel sans nuages!*»¹. Telle est la signification poétique profonde de sa démarche et de ses concepts plastiques comme l'immatériel, l'architecture de l'air ou le saut dans le Vide. «*La découverte que j'ai faite et dont je commence à comprendre toute la formidable importance, c'est-à-dire l'existence d'une possibilité réelle de liberté totale*»². Sorti de l'espace quadrillé, dessiné, fermé et mesuré de la perspective, Klein accède à l'extra-dimensionnel, à la légèreté, à l'infini et à l'univers, authentiques «points de fuite». Sa «*propre conception pneumatique de l'art*»³ lui permet même d'envisager une «habitation immatérielle» construite avec un «*nouveau matériau «air», soufflée en murs, parois, toit, meubles*»⁴, tout le contraire d'une boîte ou d'une geôle dont le tableau traditionnel est le symbole. La révolution bleue est guidée par l'utopie du retour à l'Éden et au paradis terrestre: «*l'avènement de l'ère bleue de paix et de gloire, en totale liberté édénique reconquise par l'homme*»⁵. Le paradis terrestre, Klein l'avait trouvé dans l'île d'Ischia, née

1. Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1982, p. 26.

2. Yves Klein, «Comment et pourquoi?» (1948-1953), *Mon Livre*. Cité par Nicolas Charlet, *Les écrits de Yves Klein, op. cit.*, p. 64.

3. Yves Klein, «L'aventure monochrome», *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 265.

4. *Ibid.*, p. 267.

5. Yves Klein, «Le vrai devient réalité», *ibid.*, p. 287.

du mariage du feu volcanique et de l'eau bleue, île dont il se disait « l'exilé ».

L'art c'est la vie

En célébrant la couleur, l'immatériel et le Vide, Klein retire les derniers « clous » qui faisaient encore tenir le dispositif ébranlé de la représentation et peut prétendre ainsi dépasser la problématique de l'art¹. À la représentation, Klein substitue la présentification, fut-ce le plus souvent sous les formes de l'empreinte, de la trace, voire de la disparition. L'empreinte est une interface, une marque – de la présence vivante devenue absente – et non le masque d'une absence, d'une « nature morte » rendue présente par des artifices optiques. L'œuvre est tout à la fois présentation, présent, présence et présentification². Elle livre et délivre un présent passé et une présence devenue absente. Klein remplace la forme symbolique de la représentation, qui est le théâtre d'une Référence fictive (Dieu caché ou autre), par celle de la présence et de l'expression du Sujet vivant, hic et nunc. Tantôt lui-même est présent et s'identifie à l'œuvre – par la mise en scène de sa présence –, ainsi de « l'exposition du Vide », tantôt il est absent et seule

1. Nicolas Charlet écrit dans le même sens : « *L'esthétique de Klein repose sur le rejet radical de toute re-présentation, le mimétisme est considéré comme un artifice, et la vie, dans son immanence, est déjà œuvre d'art* » in Yves Klein, *op. cit.*, p. 130.

2. Nicolas Charlet écrit « *le théâtre ne serait plus dès lors une représentation mais l'expression permanente d'une présence au monde. Être là, sans parole ni geste, mais simplement vivre, voilà le sens ultime de la théâtralisation totale dans l'esprit d'Yves Klein* ». *Les écrits de Yves Klein, op. cit.*, p. 262.

demeure l'œuvre-trace-témoin – mise en scène de son absence –, ainsi du monochrome, tantôt encore il est présent et dirige à distance le processus de création, ainsi des anthropométries. Klein retourne en tous sens les jeux d'absence/présence, que maniait la représentation avec ses illusions optiques de visibilité/invisibilité.

Ainsi, Yves Klein marque-t-il un moment charnière dans «l'art contemporain»¹. Il ne s'agit plus de reproduire un objet (mimesis), mais de dénoncer l'art comme fabrique à illusions, voire simple affaire commerciale. Alors que dans l'art classique et la représentation, l'illusion servait à mystifier, l'œuvre contemporaine démystifie pour célébrer la vie. À la suite de Nietzsche, de Duchamp ou d'Artaud, Klein affirme que «la vérité de l'art», c'est la vie. Ainsi le vingtième siècle «*se vit comme négativité artistique, au sens où un de ses motifs, anticipé au XIX^e... est celui de la fin de l'art, de la fin de la représentation, du tableau, et finalement de l'œuvre (...) C'est une passion de l'authentique*»². La problématique de cet art «authentique» et de cette «esthétique du non» n'est plus la représentation d'objets absents et de sujets morts, mais bien celle du présent et de la présence, de l'acte poétique et du mouvement de la vie³. Aux illusions de l'art, Klein oppose la vérité et l'authenticité qui «*émanent de cette substance phénoménale que l'on peut appeler soit de la sensibilité picturale,*

1. Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, Puf, «Que sais-Je?», 2009.

2. Alain Badiou, *Le siècle*, op. cit., p. 85 et 87.

3. «*Tendanciellement, l'art du XX^e se centre sur l'acte plutôt que sur l'œuvre, parce que l'acte, étant puissance intense du commencement, ne se pense qu'au présent*», *ibid.*, p. 191.

*de la liberté à l'état matière première, de la vie tout court... »¹.
L'objet de toute représentation picturale était la mort². Pour
Klein, « *L'Art, c'est la liberté totale, c'est la vie* »³.*

Fin de représentation, naissance de la Vie et du Vide.

1. Yves Klein, « L'aventure monochrome » *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 237.

2. « *Ce qui est peut-être l'unique objet de toute représentation, la mort que toute représentation tenterait indéfiniment de qualifier* » dit Louis Marin, « Le tombeau du sujet en peinture », *De la Représentation, op. cit.*, p. 267.

3. Yves Klein, « L'aventure monochrome » *Le dépassement de la problématique de l'art, op. cit.*, p. 245.

BIBLIOGRAPHIE

Artaud (Antonin), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard (1964), coll. « Folio-essais », 2008.

Bachelard (Gaston), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio essais », (José Corti, 1942).

Badiou (Alain), *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005.

Bonet (André), *Yves Klein. Le peintre de l'infini*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.

Bouzerand (Jacques), *Yves Klein : au-delà du bleu*, Garches, À propos, 2006.

Cauquelin (Anne), *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

–, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

–, *L'art contemporain*, Puf, Coll. « Que Sais-Je ? », 9^e édition, 2009.

Charlet (Nicolas), *Yves Klein*, préface de Pierre Restany, Paris, Adam Biro, 2000.

–, *Yves Klein, sculpteur*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000.

–, *Bleu*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2002.

–, *Yves Klein machine à peindre*, Grignan, Éditions Complicités et Colophon, 2003.

–, *Les écrits d'Yves Klein*, thèse d'histoire de l'art sous la direction de Françoise Levallant, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2002.

–, *Les écrits d'Yves Klein*, Paris, Luna Park Transédition, 2005.

Charlet (Nicolas) et Manguelin (Éric), *Yves Klein, un matérialisme mystique*, Saint-Julien Molin-Molette, Jean-Pierre Huguët éditeur, 2004.

Cheng (François), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1991.

Damisch (Hubert), *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972.

De Méredieu (Florence), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 1999.

Delacroix (Eugène), *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1980.

Descargues (Pierre), *Yves Klein*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2003.

Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf ». 1966.

Francastel (Pierre), *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, coll. « Médiations », 1967.

–, *Histoire de la peinture française*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Médiations », 1990.

Gadamer (Hans-Georg), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil 1996 (1976).

Génévrier-Tausti (Terhi), *L'envol d'Yves Klein. L'origine d'une légende*; Préface de Pierre Descargues, Paris, Area revue(s), 2006.

Jouffroy (Jean-Pierre) *Manifeste pour Yves Klein*, Besançon, Éditions Virgile, 2006.

Kahn (Annette), *Yves Klein, le maître du bleu*, Paris, Stock, 2000.

Klein (Yves), *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, textes réunis et présentés par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Écrits d'artistes », 2003.

–, *Les fondements du judo*, Paris, Éditions Dilecta, 2006, (1954).

–, *Vers l'immatériel*, Paris, Éditions Dilecta, 2006.

Ledeur (Jean-Paul), *Yves Klein, Catalogue raisonné des éditions et sculptures*, préface de Pierre Restany, Paris, Éditions Guy Pieters, 1999.

MAMAC Nice et Centro per l'Arte contemporanea de Prato, *Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein*, MAMAC Nice et Museo Pecci de Prato, 2003.

Marin (Louis), *Politiques de la représentation*, Collège international de philosophie, Paris, Kimé, 2005.

–, *Détruire la peinture*, Galilée, 1977, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008 (1997).

–, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, EHESS, 2006.

–, *De la représentation*, Paris, Le Seuil, 1994.

Martano (Giuliano), *Yves Klein, il mistero ostentato*, Torino, Martano Editore, 1970.

Millet (Catherine), *Yves Klein*, Paris, Art Press-Flammarion, 1983. *Artpress* hors-série, 2006.

Panofsky (Erwin), *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la dir. de Guy Ballangé, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

Pastoureau (Michel), *Le bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000.

Restany (Pierre), *Yves Klein, le monochrome*, Paris, Hachette, 1974.

—, *Yves Klein*, Paris, Chêne / Hachette, 1982.

—, *Yves Klein: le feu au cœur du vide*, Paris, La Différence, 1990.

Reut (Arman et Tita), *Substitution: entretien apocryphe d'Yves Klein*, Paris, Art inprogress, 2006. (Nice, Z'Éditions, 1998).

Ribettes (Jean-Michel), *Yves Klein contre C.G. Jung*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Palimpsestes », 2003.

Riout (Denys), *Yves Klein, Manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004.

—, *Yves Klein: l'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006.

—, *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*, J. Chambon, Nîmes, 1996. Nouvelle édition Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.

—, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 2006.

Rosenthal (Nan), *The Blue World of Yves Klein*, Ph. D. Harvard University, 2 vol, 1976.

Sfez (Lucien), *Critique de la communication*, Paris, Le Seuil, 3^e édition, 1992.

Stich (Sidra), *Yves Klein*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1995.

Van Gogh (Vincent), *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris, Bernard Grasset, 1937.

Weitemeier (Hannah), *Yves Klein*, Köln, Taschen, 2006.

–, *Yves Klein 1928-1962 International Klein Blue*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1995.

Wember (Paul), *Yves Klein*, Cologne, DuMont Schauberg Verlag, 1969.

Wölfflin (Heinrich), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Idées/art », 1952.

Revue et catalogues d'expositions

Yves Klein, Catalogue d'exposition, Union Centrale des Arts Décoratifs et Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1969.

Yves Klein, Catalogue de l'exposition 3 mars-23 mai 1983, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1983.

Yves Klein. Corps, couleur, immatériel, Catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2006.

Yves Klein-USA, Paris, Éditions Dilecta, 2009.

Yves Klein, Nice, Nice Musées, 2000.

Yves Klein. Corps, couleur, immatériel, Paris, Beaux-Arts Éditions HS, 2006.

Yves Klein, Paris, *Beaux Arts Magazine*, n° H.S., 2000.

Yves Klein, Paris, *Connaissance des Arts*, 2006, n° HS 299.

Yves Klein. Peintures de feu 1961-1962, Paris, Galerie de France, 2004.

Yves Klein, *La Vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*, Paris, Éditions T.A.T., 2000.

Yves Klein, comme s'il n'était pas mort, Paris, Galerie 1900-2000, 1995.

Site web des Archives Yves Klein : www.yveskleinarchives.org

TABLE

<i>Le mystère Klein.</i>	12
<i>Le théâtre des monochromes.</i>	19
<i>Le rayonnement de la sensibilité.</i>	23
<i>Giotto le Précurseur.</i>	29
<i>Malevitch le suiveur.</i>	32
<i>L'Exposition du Vide.</i>	35
<i>Les pinceaux vivants.</i>	43
<i>Le dualisme nature / technologie.</i>	48
<i>L'expression immatérielle.</i>	51
<i>La nature co-créatrice.</i>	55
<i>Le théâtre du Vide.</i>	62
<i>Brûler de mille feux.</i>	66
<i>Pulvériser la représentation.</i>	71
<i>Les illusions de la représentation et de la perspective.</i>	73
<i>Le double jeu de la représentation.</i>	75
<i>«Le dépassement de la problématique de l'art».</i>	79
<i>Sortir du tableau et de l'atelier.</i>	85
<i>Immatérialiser le tableau.</i>	87
<i>Le tableau dans tous ses états.</i>	90
<i>«La révolution bleue».</i>	94
<i>L'art c'est la vie.</i>	99
Bibliographie.	103

Imprimé sur les presses d'ICN
au mois de mars 2010
pour le compte des éditions Manucius
9, rue Molière – 78800 Houilles

Dépôt légal : avril 2010
ISBN: 978-2-84578-109-2

Si l'importance de la rupture artistique apportée par Yves Klein (1928-1962) avec sa « révolution bleue », est largement reconnue, les interprétations de sa démarche se multiplient et se perdent bien souvent dans les méandres de la psychologie, de la religion, voire de l'obscurantisme. Alors que le projet de l'artiste s'éclaire si on veut bien analyser son œuvre fulgurante et ses écrits multiples, et les inscrire dans leurs rapports à l'histoire de l'art.

Cet ouvrage défend une thèse forte, à savoir que l'œuvre de Yves Klein achève la déconstruction du dispositif de la représentation et de la perspective héritée du *Quattrocento*, déconstruction commencée avec l'impressionnisme. Yves Klein clôture cette critique en immatérialisant le tableau, cette « geôle » des couleurs et cette prison de la sensibilité. Du même coup, il abandonne la structure ternaire (modèle/toile/regard) qui soutient tout le dispositif de la représentation, au profit d'une structure binaire, celle du Vide et de la Vie ou de la Nature et du Sujet. En mettant fin de façon radicale à la représentation, Klein inaugure l'ère de l'a-représentation, de la post-représentation. Il invite à la construction d'une nouvelle forme symbolique en art, voire au-delà, et en explore les multiples potentialités avec le théâtre du Vide, l'Immatériel ou l'architecture de l'air et du feu.

Pierre Musso est professeur à l'Université de Rennes 2, il dirige la collection Europe/Fondations aux Éditions Manucius.

