

# Yves Klein

 Centre Georges Pompidou

3 mars / 23 mai

Musée national d'art moderne

# Yves Klein : la majorité posthume

« Ne posez pas de questions. On ne vous mentira pas. »  
Elizabeth Bowen.

Yves Klein est né en 1928, il est mort prématurément en 1962. La presque totalité de son œuvre appartient aux années cinquante, elle commence la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

L'adolescence, la jeunesse de Klein, c'est l'École de Paris, l'abstraction géométrique, l'art informel ou l'art brut et « l'engagement ». Tout de suite son œuvre s'écarte de ce climat, de ses facilités, de ses contraintes. Elle est radicale par rapport à l'époque et sera perçue dès les années soixante en France et dans le monde comme une ouverture, sur l'art conceptuel et ultérieurement par une fraction du public et des artistes comme une préfiguration d'un certain retour, une réintroduction de la forme humaine dans la peinture.

Pour Klein, peindre, créer et vivre — une œuvre et une image de soi — forment une unité indissociable. Une situation qu'il exprime, ne perd jamais de vue, et vit comme un guerrier viril : debout, combattant, destructeur de formes dépassées, sans vie, caduques; brûlant le passé, l'avenir, à chaque étape de vie extrêmement brève.

En premier, il s'agissait pour Klein de concevoir une œuvre qui se détache de l'eau tiède et de l'actualité; qui soit neuve et surprenante et affirme un refus, dans cette immédiate après-guerre, fin d'une époque où il est très jeune, où Paris découvre avec retard et réticence l'abstraction géométrique, Klee, et l'art informel que Fautrier ou Hartung avaient mis sur pieds avant guerre. Le grand public est fidèle à Braque, à Bonnard, à Matisse, ou à Chagall. Sartre et Camus délibèrent sur l'engagement. Cette fin d'une époque et ce début d'une autre est un état contradictoire qu'il incarne d'autant mieux qu'il porte en lui toute les contradictions et qu'il est lui-même issu du milieu artistique parisien. « Tout le monde voit avec son affectivité mieux qu'avec n'importe quel autre sens /.../. Je crois appartenir à la civilisation de l'image car je suis peintre et fils de peintres ».

Voilà, et par lui, la situation clairement posée. Deux choses, pourtant. Le mot image n'a plus le même sens, il a quitté le chevalet et « l'engagement », Klein s'y refuse avec des mots ou en termes d'actes politiques. Il est peintre et ses refus il les incarne par la peinture, ses prises de positions esthétiques, par ses idées qui dépassent les conventions du jour. D'où l'incompréhension du grand public devant la nouveauté d'une œuvre

visuellement autre ou des actes — qui ne sont pas encore des *happenings* — mais lui apparaissent comme une preuve de forfanterie infantile et le laissent sans mots, sans attirance, et dédaigneux. Pourtant, Klein né à Nice, est méditerranéen et aussi français que Paul Valéry — et c'est extraordinaire comme on peut passer des poésies et des textes de l'un à la peinture et même aux écrits de l'autre, sans changer d'esprit ou de registre. L'œuvre de Klein sera solaire, lumineuse — classique, équilibrée, parfaitement définie, visuellement, dans son déroulement rapide, ses moments successifs et par aussi les nombreux écrits qu'il a laissés et la prolongent mieux que tout autre et nous entretiennent des projets qui nous semblent utopiques simplement parce que Klein mort à 34 ans n'a pas eu le temps de les réaliser.

La vie quotidienne de Klein fut une vie de discipline et de pauvreté. A l'exception de ses quelques amis, Claude Pascal, Arman, Jean Tinguely, Martial Raysse; de Pierre Restany, d'Iris Clert; de sa famille qui l'aidait, de ses compagnes, de Rotraut Uecker qu'il épousa et dont il eut un fils Yves né quelques mois après sa mort, sa vie et son œuvre rencontrèrent critiques, dédain, sarcasmes. La discipline du judo l'entraîna vers une plus grande conscience de soi devant cette distance des autres; son appartenance aux Rose-Croix rendit plus concrète l'identification qu'il pressentait, et recherchait, de la vie, de l'esprit et de l'espace — *du vide*, de l'immatériel à l'univers, au cosmos. Enfant et jeune homme, il regarde le ciel, la mer et le signe, de l'autre côté — appropriation sans geste de l'envers invisible par un nom, par un vœu.

Sa vie quotidienne, ses ambitions : le rejet ou la dérision, le constat genre chiens écrasés de la culture : *le peintre au rouleau, celui, plaisanterie, qui vend du rien* — il n'est que de lire les critiques d'art, à l'exception de quelques-unes. Le rejet de ses contemporains ne compense ni l'affection de sa famille ni les certitudes de ses amis peintres ou sculpteurs. Avec Tinguely, il partage le constat irrémédiable de l'éphémère. Les cendres, son obsession, l'éphémère, sont une constante, le retour à l'octave. Grégoire de Nysse le disait « l'homme vit d'une vie morte dans un monde scellé par la mort ». D'où l'éclat qu'Yves Klein recherche et veut aussi pur que possible : le bleu de l'aventure monochrome — immarcescible; aussi direct que possible sans le concours du geste

de peindre mais traces humaines expressives ainsi se présentent les anthropométries faites avec des femmes pinces; traces mordues par le feu, en bordure du vide, les feux couleurs — ou traces de couleurs entraînées par les pluies, les cosmogonies. Éclat final, les feuilles d'or à peine attachées au support, doré à la feuille, les peintures monogold.

A chaque étape de son travail, presque désespérément, Yves Klein cherche à réconcilier l'anti-peinture avec la peinture (les monochromes); l'art sans l'art (les zones de sensibilité immatérielle); l'acte rituel avec le quotidien (l'illumination de l'Obélisque de la place de la Concorde); le théâtre du Vide (la photographie conceptuelle du Saut dans le vide, l'appropriation d'une journée du monde par la publication d'un journal, « Dimanche », qui n'existe pas).

Chaque étape de l'œuvre est une marche, un mouvement vers, vers autre chose et plus grand détachement. Quand Yves Klein élit le *monochrome*, il exprime son détachement par rapport à la peinture traditionnelle et l'abstraction géométrique : le tableau, dans sa plus grande absence de tableau, devient la réconciliation de la couleur, du silence, et de l'espace. Le bleu monochrome du tableau, uniforme, à distance du mur, est silence et couleur, imprégnation de l'espace et non pas *surface unie décorative et bleue*. Et là où le public ne voit, à l'époque, qu'une simplification infantile, et manifeste sa dérision, négative, Klein annonce bien des œuvres des années soixante tant en France qu'en Amérique. Les œuvres conceptuelles et minimales, les performances ont leur origine chez Klein, dans son sens impeccable du rite, devant *public préparé* (je pense au piano de John Cage) tel qu'il apparaît lors de la soirée des anthropométries de la galerie d'art internationale avec Symphonie monoton de Pierre Henry. Le siècle bascule dans sa deuxième moitié et Yves Klein en est l'un des premiers artistes. La parfaite cohérence de son œuvre, sa continuité, est à l'image du corps taoïste où tout est lié et indissociable — spiritualité que les hippies rechercheront quelques années plus tard.

En moins de dix ans, Klein a conçu et réalisé son œuvre. Cette exposition rétrospective qui marque à quelques mois près le 21<sup>e</sup> anniversaire de sa mort

rassemble une centaine d'œuvres, de très nombreux documents et les chefs-d'œuvres essentiels. Elle s'efforce de répondre à une double attente : celle du public européen, et du public américain. C'est pourquoi elle a circulé aux États-Unis avant d'être montrée à Paris — à Houston, à Chicago, à New York. A l'attente de deux générations : celle des contemporains de Klein et celle qui l'a suivie — l'une et l'autre la connaissant mal dans son ensemble. La simplicité d'un parcours cohérent a été adopté pour montrer l'ensemble de l'œuvre qui respecte la volonté de l'artiste, les différents moments de sa création. Une première grande salle réunit des documents qui nous familiarisent avec la vie de Klein, ses recherches, son travail — quelques œuvres préparatoires, des œuvres en collaboration. La salle suivante évoque les expositions à la galerie de Colette Allendy et de la galerie Iris Clert : nucleus de toute l'œuvre à venir. Nous découvrons ensuite l'immense salle des grands monochromes bleus. Elle donne l'ampleur d'une réussite exemplaire. Cette imprégnation de l'espace par le bleu. Plus loin, les deux petites salles de « Ci-git l'espace » et de « la forêt d'éponges » nous conduisent aux grandes « anthropométries » et aux « feux couleurs ». La salle des « reliefs planétaires » et des « cosmogonies » conduisent aux tableaux « monogolds » qui précèdent le grand triptyque qui est l'œuvre clé et majeur de Klein : synthèse du virtuel et du réel, de la lumière et de matière, de la couleur et de l'immatériel par les trois couleurs bleu, rose et or, projection de l'espace et du mur.

Cette exposition rétrospective d'Yves Klein a été présentée en partie au Rice Museum de Houston; au Museum of Contemporary Art de Chicago; au Solomon R. Guggenheim de New York où fut réalisée à cette occasion une œuvre posthume de Klein exécutée selon les instructions de l'artiste par « l'International Klein Bureau » : une immense surface monochrome de pigment bleu outremer d'environ soixante mètres carrés. Cette itinérance de la rétrospective Klein fut placée sous le Haut Patronage de M. Jack Lang Ministre de la Culture et bénéficia des auspices de la Georges Pompidou Art and Culture Foundation et de l'aide de l'Endowment for the Arts et de fondations américaines privées.

Jean-Yves Mock

Texte de présentation extrait du "Petit Journal"

# Orgueil et angélisme

DOMINIQUE BOZO

Cette exposition rétrospective d'Yves Klein s'est ouverte à Houston il y a un peu plus d'un an, a été vue à Chicago, au Guggenheim cet hiver. Cette grande manifestation est la preuve exemplaire d'un désir d'échanges, de part et d'autre de l'Atlantique, et de confrontation de deux cultures qui n'ont cessé de se nourrir réciproquement et sont un inlassable relais de création – il n'est que de rappeler que le Musée national d'art moderne recevait la première exposition rétrospective de Jackson Pollock en janvier l'an dernier pour que cette évidence prenne toute son ampleur.

Yves Klein aujourd'hui, Jackson Pollock hier, mon propos n'est nullement de comparer mais d'essayer de transmettre au public nos vœux, nos efforts et simplement d'évoquer la patience et le travail que ces dialogues exigent. Celle que je tiens à remercier et à saluer très particulièrement est Dominique de Ménénil qui a eu la première avec Pontus Hulten l'idée de cette exposition consacrée au vingtième anniversaire de la disparition d'Yves Klein et, tout comme Alfred Barr sut être un initiateur généreux, stimulant, elle a été en cette occasion l'inlassable continuateur de ces liens qui unissent l'Amérique et la France, plus que jamais, dans cet inextricable tissu culturel qui caractérise nos deux pays.

Pourquoi Yves Klein, pourrait-on se demander, pour être le sujet d'un tel événement, l'un des artistes européens les plus célèbres aux Etats-Unis, parce qu'au fond son œuvre est moins précisément connue dans son ampleur, sa continuité qu'elle le mérite. Il est peu d'artistes en ce siècle dont l'œuvre soit aussi concentrée et multiple, neuve, et dont la trajectoire fulgurante comporte tant d'invention.

Il y a justement de l'orgueil et de l'angélisme dans l'attitude de Klein – orgueil ou insolence vis-à-vis de l'art mis au défi, puisqu'il s'agit bien comme il le disait lui-même de dépasser l'Art – d'utiliser justement son insolence, ce feu qui brûlait en lui, pour réduire et réinventer en un temps qu'une intuition essentielle lui révélait compté. Ainsi se donne-t-il d'emblée un vocabulaire innombrable : couleur – monochrome – empreinte et moulage, anthropométries, recours aux éléments : l'eau, l'air, le feu auxquels il ajoute le comportement, l'action.

Cette stratégie du renversement des valeurs et des propos prend au piège ses détracteurs qui le qualifiaient de fossoyeur de l'art – qu'il était mais positivement. Ainsi devient-il *le semeur* qui disperse ses expériences. On le voit aujourd'hui dans les développements multiples de son œuvre, en France notamment. Tant de *choses* qui semblent issues formellement d'autres filiations passent pourtant par l'expérience d'Yves Klein.

Il y a dans ce défi, dans cette attitude d'orgueil, de l'angélisme en ce que cette attitude du *saut dans le vide* a de générosité, de prévoyance. En cela sans doute Klein est-il typiquement issu de l'Europe d'après-guerre qui se situait au terme d'un néant et éprouvait le besoin *renaissant* de tout réinventer. C'est ce qui donne au vieux continent éprouvé *l'aspect laboratoire* où s'exprime la nécessité de l'expérience diverse, multiple, rapide, à la différence de l'Amérique où se développent des œuvres d'une certaine façon moins ambitieuses dans leur réflexion, mais plus évidentes, plus sûres dans leur expérience. Je dirai que le contexte assuré de l'Amérique des années 80 lui donne l'ambition de *l'échelle et de l'abouti*.

Yves Klein au contraire est sans doute l'expression la plus juste de l'Europe qui veut tout – notamment la liberté de penser tout, de repenser à partir du degré zéro. Cette expérience de l'absolu, ce comportement

rimbaldien, apparemment destructeur, est chez Klein typiquement *renaissant*. Puisque ce saut de l'ange dans le vide est synonyme du rôle de l'artiste qui a pouvoir et mission d'agir sur les éléments, de transmuier la nature. Il y a de l'insolence dans le monochrome mais en apparence. Car si nous nous projetons dans le bleu de l'azur, d'un azur sans le trouble du vol des oiseaux, alors peu à peu l'ange qui nous habite s'exprime et saute dans la profondeur. Celle que Klein reconnaissait dans le propos de Bachelard : *d'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue*. C'est tout, c'est immense.

# People Begin To Fly

DOMINIQUE DE MENIL

Au cours de sa fulgurante carrière, Yves Klein fit preuve d'un sens remarquable de l'événement. Survolté, d'un comportement naïf et assuré, il pouvait emporter l'adhésion ou provoquer l'irritation. Certains furent éblouis, d'autres agacés, presque tous déconcertés ; très peu virent que les plus vieux rêves de l'humanité venaient de trouver une nouvelle expression poétique.

Avançant toujours sur la corde raide du sublime, au risque de frôler l'absurde, Yves Klein poussa ses idées à leur point extrême. Avec le recul, ses idées apparaissent bien de leur temps et cependant hors du temps par leur radicalité même : œuvres immatérielles, exposition du vide, zones d'espace imprégnées de sa sensibilité. Yves, comme dans certains tableaux de Magritte, marchait dans le ciel. Convaincu de la viabilité d'une « architecture de l'air » qui offrirait aux hommes de larges aires abritées des intempéries par des courants d'air laminés à haute pression, il avait la certitude d'être à l'orée d'une ère nouvelle, une ère où l'homme saurait léviter et connaître enfin le bonheur.

Lévitacion, conjuration du vide, attirance de l'invisible, foi dans l'immatériel, tout l'entraînait vers la mort. Il l'avait prévue et sa tombe est peut-être son œuvre la plus poétique : simple plaque de bois, plâtrée et dorée à la feuille, sur laquelle repose une gerbe de roses artificielles, roses, et une couronne en éponge trempée dans la couleur céleste – sa couleur et sa signature.

Saluée après sa mort au Japon, en Hollande, au Danemark, en Italie, à New York, en Yougoslavie, à Londres, à Berlin, l'œuvre de Klein demeurait peu connue aux Etats-Unis et en France. Seul François Mathey lui avait consacré une exposition en 1969. Le Centre Georges Pompidou se devait d'honorer cet artiste unique et tellement français. Dès 1976, Pontus Hulten y songea. Il était alors directeur du Musée national d'art moderne. Il avait senti dès les premières expositions d'Yves Klein l'importance sans égale de son travail qu'il avait d'ailleurs commenté dans un excellent article paru en Suède. Une date s'imposait : 1982, le vingtième anniversaire de la mort d'Yves Klein. Nous en parlâmes en 1977 et ainsi naquit le projet d'une exposition rétrospective qui circulerait aux Etats-Unis sous le patronage de la Georges Pompidou Art and Culture Foundation avant de se terminer à Paris, à une heure de vol des grandes villes d'Europe. Il était temps que « People Begin To Fly », que j'ai le bonheur de contempler tous les jours à Houston, prenne la voie des airs.

En vérité elle vole, l'humanité d'Yves Klein, et tout, dans son œuvre grandiose, est signe tangible de l'intangible.

# Qui est Yves Klein ?

PIERRE RESTANY

Vingt ans après sa disparition à Paris (à 34 ans, en juin 1962), Yves Klein apparaît comme un personnage de légende. Tel est sans doute l'effet fascinant qu'exerce sur les contemporains la fulgurance d'une destinée achilléenne. Quelques années d'activité intense lui ont suffi à bâtir une œuvre d'une rigoureuse logique interne dans la complexité de ses dimensions et dont la prophétique influence sur le cours de la recherche esthétique s'avère capitale.

## I – Peu de gens connurent Yves Klein...

Peu de gens connurent *vraiment* Yves Klein. En tant que témoin de l'entier développement de sa carrière, je me dois de le souligner. Peu de gens le pratiquèrent au-delà de la superficialité des apparences. Pour ses amis intimes en revanche, la rencontre fut bouleversante, décisive. Au plus fort de l'incompréhension ou de la controverse générale, il y eut toujours, parmi les artistes de sa génération, une minorité inquiète et vivante directement sensibilisée à son message. Aucune de ses manifestations, quel qu'en fût le scandale, n'est demeurée sans réponse. Il a suffi d'une exposition « monochrome » à Milan ou à Düsseldorf pour dynamiser l'ambiance locale, susciter des révélations, orienter des démarches encore errantes ou incertaines. Du groupe Zero de Düsseldorf au peintre milanais Manzoni les exemples ne manquent pas. Sur la Côte d'Azur dont il était originaire et où il continuait à séjourner régulièrement, il fut l'animateur d'une « Ecole de Nice » dont les protagonistes, ses amis Arman et Martial Raysse, peuvent à juste titre se réclamer de son influence. A Paris même, sa rencontre avec Tinguely puis avec Hains – qui fut déterminante pour l'évolution spirituelle de ces deux personnalités – constitue un élément capital de la situation artistique à la fin des années 50 ; de ma réflexion sur cette triple convergence (Klein, Tinguely, Hains) devait naître le groupe des Nouveaux Réalistes, que je fondai en 1960.

## II – Tout ce qui ne nous appartient pas est de l'ordre de Dieu

Ce mystique du vitalisme est un réaliste de l'immédiat futur. Ce maître du judo, complet autodidacte pictural bien que né dans une famille de peintres, a ordonné son œuvre autour d'une intuition fondamentale : à un monde nouveau correspond un homme nouveau. Les mutations qui affectent l'espèce humaine intéressent au premier chef le domaine de la sensibilité, de l'émotion, de la perception. Dans l'univers du troisième millénaire, voué à un bain d'énergie et au règne des « mutants supérieurs », le créateur ne se heurtera plus à aucun obstacle technique. Il n'y aura plus de problème de réalisation. Au-delà de la mutation, le temps s'arrête. L'art sera le langage de l'émotion pure, synthétique et souveraine, le langage de la communication directe entre les individus perceptifs, le langage de l'éternel présent.

L'homme doit dès à présent faire l'épreuve de ces modes de perception cosmique, voir et sentir les choses à cette échelle. C'est à la recherche de cette dimension absolue de l'expression que s'est voué Yves Klein qui dès 1959 jette les bases d'une « école de la sensibilité », ouverte à tous ceux qui désirent apprendre le nouveau langage de l'art : il a la foi des grands visionnaires et leur rayonnement. La foi, il la puise dans son amour de la vie, qui est l'objet même de l'art. *La vie qui ne nous appartient pas* est le suprême concept, et en même temps la réalité fondamentale, la manifestation de l'énergie cosmique. La sensibilité picturale s'identifie à la perception de cette réalité immatérielle et donc divine : *tout ce qui ne nous appartient pas est de l'ordre de Dieu*. La vie est l'absolu.

Yves Klein vit au rythme même de sa vérité, et des preuves matérielles qu'il nous en apporte. Chaque réalisation nouvelle correspond à une étape de la démonstration ; il ne s'agit pas à proprement parler d'un essai expérimental mais d'un phénomène de connaissance, de la manifestation localisée et partielle d'une évidence dont seuls les « mutants » peuvent pressentir la totalité des clés.

Nous sommes en présence d'une pensée intuitive qui se révèle progressivement à elle-même et qui n'admet aucune faille.

### **III – Tout un destin dans la couleur**

C'est à travers la couleur pure qu'Yves Klein matérialise ses intuitions sensibles et met en œuvre un mécanisme de perception extra-lucide, un langage psychosensoriel entièrement affectif échappant au contrôle de l'intelligence raisonnée.

La couleur est une réalité en soi comme le destin : elle fixe l'image même du monde à travers la conscience qu'en assume le créateur ; elle est en même temps l'élément essentiel de la communication affective entre les hommes par son action directe sur leur sensibilité. Elle nous choque ou nous irrite, elle nous charme ou nous fascine, elle nous invite au rêve ou à la méditation. Véhicule sensoriel des énergies cosmiques en libre diffusion dans l'espace, elle nous conditionne ou – pour employer la terminologie d'Yves Klein – elle nous *imprègne*. Elle nous imprègne, comme nous imprègne le bonheur ou la fatalité.

Cette idée de l'imprégnation universelle par la couleur s'impose à lui dès 1946 à Nice alors qu'il n'a que 18 ans et ce sera le point de départ de la monochromie. Les *propositions monochromes*, panneaux uniformément recouverts d'une couche de couleur à base de pigment industriel pur, n'ont jamais été dans l'esprit de leur auteur des « tableaux » décoratifs ; elles ont un rôle fonctionnel tout à fait différent : elles fixent dans un certain espace et au moyen de la couleur cette énergie diffuse qui agit sur nos sens. Pour éviter toute confusion dans l'esprit du public, après avoir utilisé indifféremment plusieurs tons, Klein se fixe, vers la fin de 1956, sur une particulière variété de bleu outremer qui représente pour lui la révélation : c'est le support plastique des intuitions informulables. Le véhicule des grandes émotions. C'est aussi l'image captée du firmament et de l'infinité des mondes, le rappel de la dimension *immatérielle* de l'univers.

### **IV – Toute la couleur dans le bleu, tout le bleu dans le vide, tout le vide dans le feu**

L'époque « bleue », inaugurée officiellement en janvier 1957 par une exposition

milanaise (Galleria Apollinaire), contient en soi les germes de son propre dépassement. Dans la poursuite de l'absolu, le bleu apparaît à Klein comme une approche de la réalité immanente, qui est infinie ; cette énergie immatérielle se suffit à elle-même. Il s'agit d'en prendre et d'en assumer la conscience. Ce sera la fameuse exposition du Vide, en 1958 : 2 000 personnes viennent vernir les murs nus de la galerie Iris Clert à Paris. Ensuite ce seront les zones de sensibilité picturale immatérielle cédées contre un poids d'or fin (fin 1959).

Que faire, après être passé du bleu au vide ? Yves Klein réagit en force, répondant à l'appel d'une vocation prométhéenne qui correspond aussi à un retour à l'humanisme universel, dans la tradition cosmogonique des rose-croix : l'artiste retrouve dans la trilogie des couleurs de la flamme du feu, bleu, rose et or, l'expression alchimiste de la synthèse universelle. Il revient à la monochromie et au bleu, mais aussi au rose qu'il fixe dans un ton carminé et à l'or qu'il traite à la feuille. Sa vision cosmique s'exalte : il intègre bientôt à sa création toutes les manifestations des forces élémentaires. Il emploie les « pinceaux vivants » dans ses *Anthropométries*, qui sont des empreintes sur papier de modèles nus préalablement enduits de peinture bleue. Il annexe les intempéries de la nature : il peint la pluie en bleu, sortant sous l'orage et pulvérisant le pigment pur en très forte émulsion dans l'air : les gouttes d'eau ainsi « imprégnées » à hauteur d'homme inscrivent en arrivant au sol leur image colorée sur une toile posée à plat par terre (« Cosmogonie » de la pluie).

### **V – L'air, l'éther, l'espace et son théâtre**

Un long travail de décoration monumentale sur le chantier du théâtre de Gelsenkirchen (1957-1959) et une étroite collaboration avec le maître d'œuvre, Werner Ruhnau, l'ayant familiarisé avec les problèmes d'architecture, Yves Klein bâtit ses propres théories ; il construit sur l'air dans l'air avec l'air. Ses plans de climatisation de l'espace au moyen de nappes atmosphériques alimentées par des souffleries d'air comprimé, ses projets de retour à l'état de nature dans un éden technique débouchent sur le vieux rêve de lévitation universelle, l'harmonie paradisiaque par auto-sublimation dans l'éther. La dimension prométhéenne reflète le climat spirituel de l'artiste. S'il concurrence Moïse, Yves Klein n'offense pas Dieu le Père, il se comporte en Homme-Christ. L'état d'esprit vitaliste et la tendance à

l'effusion panthéiste traduisent le pressentiment d'un accord synchrétique entre le mysticisme occulte rosicrucien et le légitimisme dogmatique de la foi. L'Homme-Christ dans son aventure cosmogonique se conduit en preux chevalier de Saint-Sébastien, l'alchimiste de l'énergie est un bon chrétien. C'est en conformité avec l'ordre de Dieu qu'Yves Klein réalisera les rites d'imprégnation des Nouveaux Réalistes lors de la fondation du groupe (déclaration constitutive, suaire collectif).

C'est dans le même esprit d'effusion qu'il accomplira l'un des gestes les plus chargés de sens de son œuvre entière : l'appropriation d'un jour du monde. De 0 à 24 heures le dimanche 27 novembre 1960 la planète Terre est devenue le Théâtre du vide. L'appropriation se fait par voie de presse : dans le cadre du III<sup>e</sup> Festival d'avant-garde qui a lieu au Palais des expositions de la porte de Versailles à Paris, Yves Klein publie « le journal d'un seul jour », dans le format exact du *Journal du Dimanche* (édition dominicale du quotidien *France-Soir*). Tiré à plusieurs milliers d'exemplaires ce document rassemble toutes ses idées sur le Théâtre du vide, l'inversion du rapport acteur-spectateur, scène-salle, etc.

En première page, sous le titre « Un homme dans l'espace » et la légende « Le peintre de l'espace se jette dans le vide », un photo-montage nous montre Yves Klein se précipitant en vol plané depuis la mansarde d'un pavillon de banlieue. Ce saut dans l'espace symbolise l'accord synchrétique, l'accès à l'éther, la région éthérique du monde physique.

Contrairement au sculpteur Takis qui fut le premier à envoyer un homme – une sculpture vivante – dans l'espace par lancer magnétique, Yves Klein n'ironise pas sur l' aventure spatiale, elle le fascine, elle le passionne.

Il exécute, parallèlement aux vols intersidéraux des cosmonautes russes et américains, des « reliefs planétaires » qui sont des relevés topographiques anticipés de Mars, de Vénus ou encore de la Terre vue de la Lune, jetant les bases d'une cosmogonie à l'échelle de notre système solaire. Gagarine à son retour lui donne raison : du fond de l'espace, la Terre est bleue.

Dernière étape de cette symbolique de l'imprégnation universelle, il domestique le feu dont il s'empare pour faire des sculptures (jets de gaz incandescent sous pression, Krefeld, 1961) et des peintures (combustions de cartons suédois traités à l'amiante, au contact

de brûleurs industriels de gaz de coke). Ultime message humain, il entreprend au terme de son existence une hallucinante série de portraits-reliefs à base d'effigies de plâtre grandeur nature en prise directe. Seul le portrait d'Arman, bleu sur fond or, a pu être terminé (mars 1962).

## VI – L'harmonie du cœur et de la tête

L'évolution de Klein considérée dans la suite chronologique de ses développements est significative. En lui s'est fait jour une exigence totale : celle de donner à sa création les normes fondamentales d'une cosmogénèse. Non content de prévoir le monde futur, il a voulu nous en fixer l'image à travers un nouveau langage, une nouvelle méthode de perception des énergies cosmiques. Et c'est par là qu'il exerce sur nous, sursitaires d'un monde en pré-mutation, astreints à nous créer de toutes pièces un nouvel entendement et une psychologie nouvelle, un attrait puissant, une indéniable fascination. Nous avons avant tout besoin aujourd'hui de réapprendre à voir et à sentir. Yves Klein illustre l'avènement d'une sensibilité autre, à l'échelle du monde planétaire de demain. S'il accuse nos limites actuelles, il nous ouvre la voie des plus grands espoirs. Il recharge nos sentiments et aiguise nos perceptions ; avec Klein et à travers son message, nous avons l'impression de ne plus être les jouets passifs des événements, de sentir autrement les choses, de voir mieux et plus grand, de conjuguer la vie au futur.

Installé au cœur de son langage et ne faisant plus qu'un avec lui, Yves Klein était un croyant vivant de son propre sens du divin et un mutant responsable au plus haut degré de sa vision. L'énergie vitale, source de toutes les mutations, est l'ordre de Dieu. Comment y accéder, si ce n'est par la synthèse des synthèses, l'intuition sensible, le Vide ? D'où la fascination exercée sur le peintre monochrome par toutes les formules du christianisme ésotérique, l'occultisme rosicrucien, la Chevalerie (il était chevalier de l'ordre de Saint-Sébastien), les règles de compagnonnage, le mythe de l'Homme-Christ. Contre toutes les tentations de l'orgueil, il évoquait sainte Rita, la patronne des causes désespérées, son ultime recours lorsqu'il éprouvait, devant le Vide ineffable, la peur sacrée de l'ordre de Dieu. Pour Yves Klein, il n'y avait pas de problèmes mais des réponses. Sa mort soudaine en est une : dans la démesure vitaliste du mutant, elle apparaît comme une mesure, un rappel à l'ordre. Le



croquant qu'était Yves Klein a assumé l'aventure monochrome dans la parfaite harmonie du cœur et de la tête.

### **VII – Plus je pense à l'homme Klein...**

Plus je pense à l'homme Klein, et plus je me rends compte de la dimension spécifique de sa foi : elle est naturelle, aussi naturelle que l'est la respiration pour l'organisme ; elle est une forme de la sensibilité, une qualité de la vie : sa sensibilité et sa vie. Il est « élu », mais l'orgueil de l'élection est immédiatement tempéré par l'ordre de Dieu. Klein sait qu'il est détenteur d'une vérité fondamentale, mais qu'il en est détenteur à titre précaire, et non une fois pour toutes. Il n'est que le locataire de l'énergie qu'il vend en zones de sensibilité : il s'interdit d'en toucher l'intégralité du prix. C'est avec le bleu de la sensibilité qu'il s'approprie la mesure anthropométrique du corps humain, et non avec le rouge du sang qui en souillerait inmanquablement l'empreinte. Tout se passe comme s'il s'exposait volontairement à toutes les tentations prométhéennes en les assumant comme une épreuve, un test révélateur de l'ordre de Dieu. L'ordre de Dieu apparaît comme la plus ineffable des limites : tout ce qui ne nous appartient pas. En s'identifiant à l'Homme-Christ, Klein n'entend pas défier Dieu le Père, mais faire le plein des ressources de son humanité, les utiliser au maximum dans la voie de la connaissance. La connaissance idéale est l'éternel présent : nous n'y parviendrons qu'au terme d'une mutation, imminente dans son déclenchement. Tel est le sens du retour à l'état de nature dans un éden technique, et des deux corollaires de l'architecture de l'air, la disparition de l'intimité individuelle, c'est-à-dire le dépassement du moi et le pouvoir de lévitation. Yves Klein est le grand artiste de l'environnement, mais il entend agir sur la nature éthérique du monde. Son intervention sur la nature physique n'est qu'un préambule, la préfiguration d'un futur qui sera un éternel présent. « Le dépassement de la problématique de l'art » s'inscrit dans la logique de la foi. La période transitoire de mutation sera celle du dépassement de tous les problèmes techniques de réalisation.

En assumant la plénitude affective de sa foi, Yves Klein devient l'archétype de l'artiste contemporain. Il vit d'instinct un moment de la sensibilité qui privilégie le geste par où s'incarne l'idée. Il se situe là au carrefour de toutes les spiritualités agissantes ou créatrices. Il est évidemment l'homme du secret, car l'ordre de Dieu est ineffable. Mais il n'entend pas faire du secret le privilège d'une caste. Les individus perceptifs sont appelés à proliférer au rythme même de la mutation planétaire, et c'est pour hâter ce processus qu'il jette les bases d'un enseignement théorique et pratique, d'une école de la sensibilité. L'Homme-Christ est l'instrument conscient d'une mutation transitoire. Toutes les audaces sont permises, dès lors qu'il s'agit de sentir plus haut et de voir plus grand.

Quand je dis que la mort soudaine d'Yves Klein est une réponse, je ne fais pas seulement allusion à son « dépassement des

problèmes », je pense à la cohérence et à la cohésion de son système-message. L'essentiel a été assumé, le reste est du domaine de la preuve, une course contre la montre, contre le temps matériel de la mutation. Une prolongation de son existence « physique » n'aurait rien ajouté.

### **VIII – Yves Klein demeure une idée immensément présente**

Yves Klein demeure une idée immensément actuelle, présente dans l'absence, la monochromie et l'immatériel. Une idée qui correspond à un double profil, pratique et mental de la sensibilité d'une époque, notre époque, l'époque d'Yves Klein. Ce n'est pas par hasard qu'Yves Klein domine tout naturellement les secteurs les plus évolutifs de la recherche créatrice dans le domaine des arts visuels. Il incarne une dynamique poétique généralisée dont les facettes sont multiples : la monochromie de la peinture minimale, le body art et son transfert corporel de l'ego, les divers systèmes de l'appropriation de la réalité au moyen de l'anthropologie culturelle, les énoncés de l'art conceptuel, l'investigation élémentaire de l'écologie (les sculptures de feu ou les empreintes de la nature), les problèmes liés à la dématérialisation de l'œuvre-objet d'art, le vide, l'air, l'anti-gravitation, l'espace à tous les niveaux, la climatisation planétaire, l'architecture et l'urbanisme prospectifs...

Yves Klein est le contemporain du Newman cabaliste, du Reinhardt de la peinture noire, du Kelly presque monochrome ; l'initiateur d'un Manzoni ou d'un Piene, le catalyseur coloré du spatialisme de Fontana, le père spirituel de tous les Ryman du monde ; il est le prophétique révélateur de constats de base, d'évidences opérationnelles qui ont façonné le paysage culturel de notre temps : le corps comme médium, l'espace comme laboratoire structurel, la nature et les éléments comme matière première.

Enfin, ce mystique vitaliste inaugure mentalement et sentimentalement cette période syncopée faite d'alternances contradictoires d'espoir et de peur, de joie et d'angoisse et qui correspond à la fin du siècle et à la fin du millénaire, l'attente du nouvel an mil. La grande peur de l'an 1000 était la peste, celle de l'an 2000 est l'atome : le transfert de paranoïa est le même. Devant les limites du corps et les carences de l'esprit, il est heureux que la sensibilité ait pris le relais des émotions souveraines.

### **IX – Mais qui est donc Yves Klein ?**

Lawrence Weiner écrit à la façon de Klein, et Klein parle comme Malevitch ; Yona Friedman pense comme Klein, et Klein voit à la façon de Sant'Elia ; Vito Acconci dort comme Klein, et Klein rêve comme Bachelard. Klein n'a peur de rien, si ce n'est de Dieu et nul ne sait comment il prie quand il a peur. Personne, sauf sainte Rita de Cascia qui seule pourrait nous dire si la peur sacrée de Klein est celle de saint Jean de la Croix, de Gilles de Rais ou d'Antonio Gaudi. Et finalement cela a-t-il tant d'importance ?

# Mémoire d'Yves Klein

REMO GUIDIERI

6 août

J.-Y. m'écrit pour me demander de quelles images je voudrais faire accompagner le texte. J'ai tout de suite pensé aux photos qui, avec astuce ou innocence, retracent et fixent ce qui n'est en aucune œuvre de K., tout au plus dans les témoignages que lui-même ou d'autres ont donnés de son aventure. Ce qui, depuis toujours, et dans les meilleurs cas, fait de la photo une véritable énigme : le souvenir, même cruel, d'un instant – un « dépôt », dirait D.R. –, ou, pour reprendre ici une célèbre formulation de K., mais tronquée à dessein, « un transfert de zones immatérielles ».

Or, justement, la photo ne *dit*, pour K., que ceci : que la forme, *désormais*, « n'est plus une simple valeur linéaire mais une valeur d'imprégnation ». Je souligne ce « désormais » car il permet d'attribuer un sens à cette « valeur d'imprégnation » qu'est une présence, toute présence, *désormais*. De même que m'intéresse le lexique de K. : « reliefs » qui sont justement les photos ; « anthropométries » qui sont soit des moulages, soit des traces sur la toile, véritablement, des « imprégnations » au sens littéral du mot. Que la photo soit un relief, cela vient peut-être de ce que ce terme veut dire aussi « reste (après un repas) ». La photo, à l'évidence, est ce reste ; mais plus précisément elle appartient à cette « activité de surface » (D.R.) qu'est le faire humain dans son ensemble et interminablement.

Relief, par photo. Anthropométrie comme imprégnation. Parmi les œuvres de K. de nombreuses présences ne sont que des traces, à la lettre. Seuls les monochromes n'en sont pas, mais pour eux l'expression de « dépôts » demeure encore adéquate. Or, bleu, rouge. Dépôts de matières originellement fluides. Canevas aussi sur lesquels K. a *déposé* la couleur. Car ces monochromes exercent leur droit d'exister comme surfaces autrement encore : parties d'un tout, et inversement. Où les rapports entre tout, partie, fragment, totalité se renversent. Non pas dans le sens pictural d'un Rothko ou d'un Newman, pour lesquels ce qui se passe est encore dans la surface peinte, dans la peinture. Mais au sens « réaliste » d'une

volonté d'annuler la distinction entre copie et modèle. Voilà pourquoi, peut-être, K. est actuel : contemporain.

7 juillet

Je me souviens d'avoir lu dans le catalogue de Turin le texte d'une conférence (la dernière ?) où K. parle de tombeau, de vide, et ajoute : « Je voudrais maintenant, avec votre permission – et je vous demande la plus extrême attention – vous révéler la phase de mon art qui est peut-être la plus importante, certainement la plus secrète. Je ne sais pas si vous allez le croire ou non, mais c'est le cannibalisme. Après tout, être mangé n'est-il pas préférable à mourir sous les bombes ? Il m'est extrêmement difficile de développer cette idée, qui m'a hanté pendant des années. Donc, je vous la livre telle quelle... » La suite de la conférence ne mentionne plus cette détermination jusqu'alors cachée de l'œuvre. Comme si elle n'était dicible qu'à travers ce mot : cannibalisme. Il semble en effet éclairer l'effort de K. vers la limite, pendant les huit années intenses qui précèdent sa mort, la partie de sa vie consacrée à l'art, comme on dit. Qu'est le cannibalisme sinon une manière d'atteindre le vide par la transgression d'un tabou qui chez nous du moins est *très* fort ? Dépasser la limite (et le tabou est bien la forme archétypale de la limite), et ainsi s'abolir. « Le vide, ma préoccupation essentielle. »

« Je suis certain qu'au cœur du vide comme au cœur de l'homme il y a des feux qui brûlent. » (K.) Le vide s'atteint à travers le rien, en le dépassant, dit quelque part K. Mais c'est un vide qui n'est pas occidental. K. a toujours insisté sur cette source qu'est pour lui l'Orient. Instinctivement, comme pour toutes les choses qu'il faisait. Pense-t-il à ce que l'interlocuteur japonais de H. appelle le « rayonnement sensible » – le *iki* – qui est « bien davantage que du sensiblement perceptible, quel qu'il soit » ; ce rayonnement qui baigne dans la couleur (*iro*). « Nous disons *konon*, dit le Japonais, c'est-à-dire le vide, l'ouvert, le ciel, – et le supra-sensible... Nous disons : sans *iro* (couleur), nul *konon*... (Mais) nous nous éton-

nous aujourd'hui encore et nous nous demandons comment les Européens ont donné dans l'idée de prendre dans un sens nihiliste le rien... Pour nous (Orientaux) le vide est le nom le plus haut pour cela que vous aimeriez pouvoir dire avec le mot *être*... »

Là où le philosophe dit « être », K. après avoir noté qu'il a « repoussé le rien pour découvrir le vide », parle de la « profondeur bleue ».

## 25 mars

A Houston, traversant les salles blanches de l'expo. Les lieux, ce matin, sont déserts. Il me faut peu de temps – le temps que H. me laisse seul – pour penser que je me promène dans une caverne immaculée remplie de dépôts, ou dans un vaisseau spatial abandonné. Mélange de structures et de formes techniques – lignes droites, fenêtres-vitrines donnant sur le vide blanc – et les résidus humains, traces de la main. Impression que je ressens surtout en découvrant des niches carrées qui protègent, comme des fontaines gelées, des pluies bleues et rouges, bâtonnets qui figent un mouvement (mais au juste quel est le *mouvement* de la pluie ?), des cageots posés horizontalement contenant des reliefs géographiques lapis-lazuli.

Ce n'est ni une pinacothèque, ni même un musée. Ces lieux n'abritent ni des trésors ni une mémoire. Même les quelques portes, effacées par le blanc et le silence, donnent l'illusion que tout l'édifice ne repose plus sur terre.

Et la photo agrandie du saut de K. à Fontenay-aux-Roses, placée à l'entrée de l'expo, a ostensiblement quelque chose de funèbre. Avec les dates qui limitent sa vie, inscrites à côté : 1928-1962. Le plongeon, l'instantané, fixe K. « hors de la gravité ». Fronton d'un lieu en état d'apesanteur, où est illustrée la seule manière de l'habiter pendant la visite, de voir et de se voir en même temps. (Me suis demandé, plus tard, si K. avait pensé au miroir, quelles idées il pouvait avoir eues sur l'image spéculaire.)

## 25 mars : après-midi

Après tant de souvenirs muséographiques, de déambulations de mémoire en mémoire, surgissait tout à l'heure le souvenir de ces abris loin de l'Europe, au cœur des

forêts, où l'humidité s'arrête au seuil du trou qui descend dans la terre et où les cris des oiseaux sont soudainement lointains. Caves, cavernes – ou caveaux : demeures chtoniennes, enveloppées de terre sèche, compacte ; ou labyrinthes – et le labyrinthe n'est le plus souvent qu'un pressentiment de cave. Des abris : non seulement des masses servant à protéger le vide, mais des lieux où l'absence et la présence semblent se confondre (ainsi de ces maisons américaines où de grandes vitres protectrices filtrent les choses claires visibles de l'extérieur, cherchant un dosage entre le silence du caveau et le bruissement).

Jusqu'où l'expo que je viens de visiter a-t-elle été conçue pour abriter effectivement des objets-Klein (et dans quelle mesure cette manière de vouloir abriter devient-elle un mode d'être dans le présent, surtout en Amérique, où le poids des choses est écrasant, impérieux, inéliminable) ? Questions à écho, évoquées et répétées en pleine immobilité du corps, et qui me font peu à peu oublier les choses-Klein, au profit de ce que j'appelle maintenant la « chose-abri », ce lieu qui contient des objets rares, uniques, à l'identité indécise (« c'était peut-être un ostensor ; ceci est peut-être un paravent d'initié ; cela, peut-être, fut fait par X, ou son école, ou son atelier, etc. »), à jamais solitaires parce qu'ayant perdu à jamais leur support, ou origine ; destinés, ici, à être *sauvés*, dit-on, et se prêtant à une contemplation gratuite, fugitive, comme le souvenir pour une mémoire affaiblie. Les musées. Je me répète : « L'édifice, ce matin, est en moi comme la réplique contemporaine du refuge. Je l'ai pénétré – *l'ho varcato* – en passant sous une inscription et une image. » Image et inscription s'évanouissent et il ne reste que la phrase : « Ci-gît l'espace. » J'y suis entré et j'ai parcouru l'aventure du vide, par étapes : monochromes, éponges, reliefs, anthropométries, empreintes, où toujours le corps domine. Ainsi que dans l'image du corps de K. qui vole. Saut dans le vide. Victoire de l'espace sur la pesanteur.

## 26 mars

Je suis assailli par les monochromes-or. Aujourd'hui ils m'éblouissent, et brillent par-dessus tous les autres jusqu'à les écraser (à l'aéroport, la lumière du midi brillait sur les vitres de la tour de contrôle et se réverbérait jusqu'aux arbres alentour).

Je *pense* à l'or ; mais à un or sans forme définie : diadème, pendentif, monnaie,

etc. Ni, non plus, à un or naturel (pépite, poussière, etc.). Mais à quelque chose que je formule ainsi : à une pesanteur-lumière. Même naïvement, l'or est « alchimique ». Et plus encore que les autres matières qu'il emploie, l'or est la signature alchimique de K. Quelque chose comme un sceau, une trace individualisée, qui parachève jusqu'à l'éblouissement le succès d'une œuvre. Si je compare maintenant, peut-être pour atténuer en moi cet éblouissement qui, de la mémoire où il s'exerce, trouve un écho dans le soleil du matin, l'or et le bleu. Je m'aperçois que je pourrais aussi parler de K. dans son rapport aux traditions (et les rose-croix à Kassel syncrétisent plusieurs traditions, justement). En l'occurrence, s'agissant de matières archétypales, de ce qui *n'est pas, n'est plus* mouvement : pneuma, action ; n'est pas trace laissée ; n'est pas imprégnation, au sens de : relief, photo, anthropométrie, etc., mais, justement, monochromie.

La monochromie est une surface, dense et homogène, ou bosselée irrégulière, *chargée* – qui me semble, si je pense à l'or et au bleu, donner à la « matière » un mode d'apparaître qui fait vaciller la séparation radicale entre *esse* et *nihil*. Le type de présence qu'est la monochromie-K. dément ce hiatus. J'y retrouve cette plénitude du vide qui a toujours intuitivement hanté l'oriental Y.K. (Dans une note K. a écrit : « Malevitch, ou l'espace vu de loin » ; *a lato*, comme légende d'une toile qui est le modèle que le peintre peint, on lit : « monochrome servant de nature morte à Malevitch pour ses compositions ».)

Il y a aussi des monochromes rouges. A examiner la possible complémentarité des trois – or, bleu, rouge – on risque d'en venir à « symboliser » ces fondamentaux : par recours aux connotations alchimiques, aux figures et aux noms presque innombrables que les couleurs ont toujours eues dans les traditions qui précèdent ou suivent ou se fondent dans les écoles alchimistes. Or, avec les monochromes-K. c'en est fini de cette frénésie cryptologique, de ce sémiotisme répétitif qui veut toujours faire dire quelque chose à quelque chose, en quête du « sens partout ». Avec K. et les Américains, à commencer par les giclures de Pollock, s'annonce la nuit des littérateurs qui couvrent de leurs mots comme d'une glu les surfaces et les objets.

Par le bleu, c'est au ciel, « la plus grande et la plus belle de mes œuvres », que K. renvoie. Mais comme *une* couleur renvoie à *la* couleur ; non comme un signifiant à un signifié. Le bleu est, dirais-je, le fondamental-

comme-pur, ou encore : l'ob-stant (*Gegenstande*), ce « se-tenir en face, caractéristique de l'objet » (Heidegger). Fondamental, parce qu'inviolé, éloigné de la terre ; loin de tout ce qui s'y passe : mélanges, corruptions. Loin donc de cet espace de mouvement qui trompe et égare. Mais où on peut aussi se complaire, et jouir de la confusion des matières jusqu'à s'en intoxiquer. Tandis que l'air n'est violé que par tout ce qui n'est pas humain – ou à peu près et de moins en moins : le temps de K. est déjà loin.

Si je reviens à l'or, je me dis pour la première fois que l'or échappe, tout en restant aussi fondamental que les autres grands éléments que K. cite et travaille, à toute transformation, comme l'absolu indépassable de la matière. Sa lourdeur, et les délires qui l'ont fixé pendant les millénaires, tient, peut-être, à cette singulière irréductibilité. (Maintenant, dans la carlingue, il n'y a que du bleu.)

## 15 août

Ne plus avoir d'intermédiaire entre moi et la chose et être *dans* la chose sans m'abolir.

Si je veux être dans la chose c'est que je veux être *réellement* dans le réel. Ainsi l'artisan, le savant, *et l'artiste*, du moins pendant les siècles qui ont fait fructifier le penchant pour les images profondes. Et, sans doute, K. propagateur du « nouveau réalisme », et qui prétendait être « l'artiste le plus classique du siècle », justement pour cela. J'ajouterai que, de ce point de vue, K. participe de ce mouvement qui veut salutairement abolir l'écran instauré par la psychologie et tout le mauvais fatras où se rejoignent mysticisme, théosophie, « abstraction » en peinture, etc. Cela vaut aussi pour les grands, de Mondrian à Rothko.

Etre dans le réel, c'est donc s'objectiver, ou simplement objectiver ? Mais je peux faire l'un et l'autre en décrivant par exemple les choses qui m'entourent : les dire, les écrire, les reproduire. Devenir enregistreur. Répliquer comme un instrument, où résonnent en écho présences et bruits du réel qui est là. Mais « être instrument » c'est seulement exprimer par le geste qu'on reflète l'extérieur. Je peux aussi *m'approprier* un objet. Je tends la main, et je m'empare d'une chose. Geste banal. Cette appropriation peut effectivement n'être qu'une manière passive, indifférente, de consommer. Consommer, surtout dans notre monde, est la forme simple de l'appropriation,

justifiée par la nécessité (et on sait que le seuil de la nécessité est depuis longtemps en Occident surélevé, halluciné). Mais il existe aussi un autre sens, auquel K. fait probablement allusion dans sa conférence à la Sorbonne, sous forme d'une boutade-aphorisme difficile à expliciter – « ma plus profonde préoccupation a toujours été le cannibalisme ». Or le cannibalisme est consommation. C'est généralement ce qui a attiré et c'est aussi ce qu'on réprouve dans le cannibalisme. Ce qui l'a rendu célèbre ; ce qui pousse aujourd'hui les ethnologues, mus par un racisme à l'envers, à en nier l'existence. Toutes ces attitudes achoppent sur l'essentiel, à savoir que les raisons « simples » de nécessité de consommation ne valent pas pour l'acte de manger son semblable. Rejetée la simple raison physiologique – manger pour se nourrir –, le cannibalisme apparaît comme une « absurdité ». A quoi bon alors, demandent nos spécialistes de l'exotique (qui était, il y a encore peu de temps, merveilles et absurdités) ? Mais c'est une absurdité qui a sa propre nécessité, qui n'est ni alimentaire, ni vaguement supralimentaire – « religieuse ». Une nécessité obscure, comme on dit. Et impérative, sans aucun doute aussi. Nécessité où l'infra et le supra coïncident comme dans le sexe. Et comme dans le sexe, entourée le plus souvent d'interdits, parfois transgressés, naguère encore redoutables.

Ce que le cannibalisme a de commun avec d'autres formes d'appropriation plus banales, n'est certes pas la manducation, mais l'effet double qui en découle : destruction d'une chose, devenue chose consommée, et alimentation d'une autre, sans quoi l'être alimenté risquerait de disparaître. Or, à l'évidence, K. a un rapport singulier – et probablement central comme il l'affirmait lui-même – non pas avec la manducation mais avec la consommation et la destruction. S'il en fallait une preuve tangible, si jamais il en fallait dans ce genre de choses, je mentionnerais un objet élu chez K. qui emblématise remarquablement ce que je viens de dire : c'est l'éponge \*. Objet, matière, organisme – et outil ; qui s'approprie – avale les matières en s'en imprégnant. Qui assimile et, en assimilant, se change dans l'« essence » de la matière assimilée sans perdre la sienne (l'éponge bleue reste éponge). L'être même de l'imprégnation. Noter le déroulement du processus : avaler, imprégner, prendre une autre couleur, tout en restant soi-même. L'imprégnation, avec l'éponge, apparaît dès lors comme la plus parfaite manière d'illustrer ce qu'est pour K. assimiler.

## 19 juin

Ce n'est qu'après avoir touché une statuette Mawo (Nigeria) que je repense à l'un des thèmes les plus communs de ce siècle : celui de l'énergie, de son emploi, de sa consommation, etc. K. est une sorte de dynamo qui en produit et qui, ce faisant, relie couleurs et objets par des écoulements.

Mais cette production doit aussi *fixer* l'énergie, qui autrement resterait diffuse. « La peinture abstraite est abstraite. Elle vous fait face. Il y a quelque temps, un critique a écrit que mes tableaux n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'entendait pas comme un compliment, or c'en était un. C'était même un beau compliment. Seulement, il ne le savait pas (...) Quand je peins, c'est avec une idée d'ensemble de ce que je veux faire. Je peux contrôler la coulée de peinture... » (Pollock) Problème archaïque, en ce double sens : déjà présent, obsessionnellement, chez le *rain-maker* d'Australie, il le demeure jusqu'à nous. Je dirai même de plus en plus intensément, aussi bien dans la technologie que dans l'art. A l'aborder, on constate qu'il mène, obligatoirement, à celui du vide, ou *noyau* : où commencent le mouvement, l'énergie, etc. D'où aussi, ce qui, chez K., est une constante : la dimension pneumatique de l'œuvre, la mise en boîte de l'énergie. Paquet de sorcier ; churinga-rhombe ; réacteur nucléaire. Et « œuvre ».

## 4 juillet

Toujours à propos de l'appropriation. Toujours à propos de la « magie ». En recourant à ce mot, je me dis, comme chaque fois que je l'emploie, qu'il est trompeur à cause de l'ignorance qui, l'entoure.

L'appropriation serait quelque chose comme : « je fais mienne la chose à travers sa représentation ». Lieux communs utilisés pour décrire la pensée primitive. Pour formuler les choses autrement, en pensant justement à K. : ce faisant, je veux atteindre l'élémentaire. Ou, mieux, l'élément. Je peux, par exemple, réaliser une « icône » : une *description* de ce que je *veux* ; la chose, que ce soit le visage (du Dieu), ou son corps, ou sa présence (aura, halo, lumière), avec ou sans environnement : jardin, montagne, lac, ville, désert, etc.

Ou je veux atteindre hors de tout inventaire et description. Cette voie non descriptive, mais qui se maintient dans le cadre de

la représentation, doit réaliser ce que je pourrais provisoirement appeler une « essentialisation ». Une *reductio*, donc, en vue d'atteindre des « fondamentaux ». Lesquels ne peuvent être – ne seront – que des *éléments*.

Ainsi, l'élémentaire ne serait plus ce lisse, cette équivalence globale de tous les éléments dont parlait Matisse à propos du Cézanne tardif de sa collection – « où il n'y a aucun point qui s'enfoncé ou qui devance » –, mais un fragment *tiré* du réel : matière, couleur, calque.

## 14 juillet

« En art il n'y a pas de problèmes ; il n'existe que des solutions, c'est-à-dire des démonstrations nécessaires pour convaincre le public » (K.) Le côté facile de l'argument : que pour « convaincre » il n'y a pas besoin de problèmes. Le pertinent de l'argument c'est qu'il *faut* convaincre. Persuader un public par une « démonstration », concrétisée ou pas par un ou des objets. Souvent, la démonstration laisse des « dépôts ».

Je regarde deux « démonstrations » : la Madonna Rucellai (version miniature à Sienne), un monochrome-K. (quel qu'il soit). Du point de vue de la « démonstration », l'une est aussi opaque que l'autre. Ce que j'appelle opacité tient à ceci : que maintenant que je les regarde, l'une et l'autre me paraissent définitives, achevées. Toutefois ce sentiment, si la mémoire qu'on a est abolie, disparaît. Je peux les détruire : les scier, les recouvrir d'une autre couleur, etc.

Et si le Duccio est *pour tout le monde* plus précieux que le K. c'est en grande partie seulement parce qu'il est relique : reste de ce que fut l'homme, le monde, la technique, au XIII<sup>e</sup> siècle. Pour le dire avec le lexique de K. : Duccio est relique ; le monochrome, cendre de l'art de K. (Mais la cendre n'est-elle pas aussi un reste ?)

Et si convaincre était un *faire*, opposé à l'objet, un « rite » ? Mot redoutable, galvaudé, banalisé. Un « spectacle » plutôt, c'est-à-dire une récupération du rite : sa forme sécularisée. Mais la sécularisation du rite s'appelle aussi mondanité, forme mondaine de l'exhibition. K. nous invite à reconnaître ce qu'on n'a pas assez souligné, et qui vaut surtout pour notre modernité, à savoir les liens entre « art » et « mondanité ». Ces liens, bien sûr, ont toujours existé. L'« œuvre » est publique, etc.

Et le côté « mondain » se trouve aussi dans l'« art pour le peuple ». Être mondain, c'est exhiber et s'exhiber. Être sur scène et créer la scène. Créer un champ magnétique (« l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible », dit l'invitation au vernissage de K. chez Iris Clert en 1958). Des intensités qui attirent. L'intensité du superflu, du risible, de la beauté qu'ont l'un et l'autre. Une beauté dite facile. Celle du fard. L'aimant de l'inauthenticité, la positivité du faux-semblant. Sur le dépaysement et l'irréalité dans la mondanité, on peut toujours se référer à Baudelaire. On parle, pour elle, d'« ébriété ». Être adapté à cette ébriété, la rechercher, en ressentant toujours cette « morsure » qui au XIX<sup>e</sup> siècle s'appelle « spleen », c'est être dans le monde. Grands et anonymes vivent cette morsure. L'histoire se promène sur les Boulevards (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Benjamin). Les dandies et les artistes : les uns dans les autres. Rubempré devient Andy. C'est là la véritable épiphanie de mon temps. K. l'anticipe et la vit *prématurément*.

## 2 septembre

*Che nulla ormai possa avvenire nella pittura. Giacché ciò che doveva avvenirvi è già avvenuto. E' avvenuto questo : che il suo spazio si è esaurito, come altre cose, forse come l'idea di un Dio vero : unico in quanto direttamente legato a tutti gli uomini. Cioè un antenato. Resta ciò che non avviene mai. O che avviene epifanicamente, solo epifanicamente : quanto è detto il Bello.*

Houston – Moresco – Paris, 1982

\* Voir dans ce catalogue, les passages du texte de Thomas McEvilley consacrés aux éponges (« Yves Klein et les rose-croix »).

# La mémoire des témoins

*extraits d'un  
chapitre*

– *Quelles ont été vos relations avec la peinture d'Yves Klein ? Vous l'avez exposée très tôt, dans une exposition consacrée aux Nouveaux Réalistes.*

– Oui, et nous avons aussi fait, quelques années plus tard, un « one man show », en 1977. Très belle exposition qui malheureusement n'a pas fait sensation. En 1967, le Jewish Museum avait fait une exposition énorme, avec ces merveilleuses peintures bleues, de deux, trois mètres. Cela n'a pas marché ; ni avec le public ni avec les critiques new-yorkais. L'exposition était très bien installée, mais n'avait pas beaucoup impressionné. C'était la première fois que je voyais une grande quantité d'œuvres d'Yves Klein ; et c'était un vrai « coup » \*. J'avais été très touché. Et j'ai été un fervent d'Yves Klein depuis.

Soit dit en passant, il était très ami avec ma femme ; elle était un expert en jazz Nouvelle-Orléans, Dixieland, et il adorait ça ; elle faisait des disques et des éditions. Ils s'étaient rencontrés là-dessus et avaient un très intéressant « rapport » \* – qui n'avait rien à voir avec la peinture...

– *Cette exposition des Nouveaux Réalistes et des pop'artistes en 1962 ; quels étaient les rapports entre les artistes ?*

– Je ne me souviens pas à cette époque. Mais en revanche, un peu plus tard je me rappelle que dans une exposition que nous avons faite, « The Classic Spirit in XXth Century Art », il y avait des œuvres d'Yves Klein : un bleu, un rose, et même un vert, et un blanc. L'exposition commençait avec un Malevitch « blanc sur blanc », et allait jusqu'à ce que les jeunes artistes faisaient dans la direction d'Albers et de Kelly, vous voyez. Et les artistes américains ne firent aucune attention à Klein.

Il y a quelques enthousiastes – mais dans l'ensemble en Amérique son travail est très peu reconnu.

*Souvenirs, fusion cohérente de réel et d'imaginaire. Lorsque les faits s'éloignent, la vision supplée, colmate, révèle. L'émotion qui se glisse entraîne le vrai et le faux dans une seule perspective, l'ivraie et le grain.  
Jean-Yves Mock*

## Sidney Janis : « Yves Klein a l'art... »

– *Pour quelle raison ?*

– J'aimerais savoir ; mais je ne sais pas. Les artistes, et c'est ce qui m'intéresse, n'étaient pas... n'accrochaient pas à Yves Klein. Soit parce que c'était trop sévère, soit par chauvinisme. Des artistes de leur âge, qui venaient de France... Il y a beaucoup de ça.

– *Il y avait une controverse entre Rauschenberg et Yves Klein. Au sujet de la peinture monochrome, et de qui avait commencé le premier.*

– Il y a probablement eu des gens qui ont écouté Rauschenberg. Mais vous ne pouvez pas comparer les deux artistes. Yves Klein est un géant en comparaison. Rauschenberg a une bonne réputation – Yves Klein a l'Art...

*Paris, le 22 octobre 1982.*

# Iris Clert : Yves Klein poète de l'irrationnel

Ma galerie était minuscule. A peine ouverte, elle est devenue célèbre. C'était un climat, un lieu – de tentatives, de provocations, de rencontres, de réussites.

Un jour, pendant l'exposition de Tsingos, en octobre 1956, je vis entrer un jeune homme à l'allure sportive, avec un beau sourire franc et de grands yeux noirs qui vous regardaient droit dans les prunelles.

– Je suis Yves Klein, dit-il. Je viens de la part de Claude Rivière, je vous ai apporté un tableau.

Il tenait à la main un petit tableau orange tout uni, tout lisse comme un pan de mur.

– Ce n'est pas un tableau !

– Si, c'est une proposition monochrome. Je vous le laisse quelques jours, vous me direz ce que vous en pensez.

C'est ainsi que tout a commencé.

Yves Klein, à partir de ce moment, ne cessa de me harceler pour m'entraîner dans son univers.

Je finis par me rendre à son atelier, c'était son atelier de judo boulevard de Clichy. Ses tableaux étaient accrochés sur les murs. J'ai pensé : il a peint des ceintures de judo. Les tableaux, monochromes, étaient noirs, jaunes, verts, blancs, etc. Dans cette pièce, on sentait que l'inspiration venait de l'unité, de la simplicité, de la maîtrise du judo.

Yves Klein avait de toute évidence une concentration sur lui-même extraordinaire et un magnétisme puissant. Il était dévoré d'une seule ambition, le désir fulgurant de transmettre son message : l'*absolu*. Attirée par l'ésotérisme dès l'adolescence, je ne pus qu'adhérer à cette espèce de folie mystique et d'émblée je le baptisai Yves le Monochrome.

Toutes les manifestations les plus percutantes furent le fruit de notre complicité, à laquelle vinrent se joindre Jean Tinguely et Norbert Kricke, le sculpteur allemand grâce auquel Yves Klein réalisa la décoration de l'opéra de Gelsenkirchen, son œuvre maîtresse. Yves Klein avait un charisme certain. Malgré l'apparence absurde de sa démarche, il trouvait de farouches supporters : Claude Pascal, Arman, Bernadette Allain, Robert Godet,

Raymond Hains, Pierre Henry, Soto, Werner Ruhnau, tant d'autres et la radieuse Rotraut qui devait, par la suite, devenir son épouse. Il projetait la foi, la certitude qu'il avait en lui-même. Il nous fallait aussi la présence d'un critique d'art pour cautionner son œuvre. Yves jeta son dévolu sur Pierre Restany qui le séduisait par sa faconde, son habileté littéraire et son imagination débridée qui allait bien avec la sienne.

Si l'œuvre de Klein est aujourd'hui reconnue, admirée, quasi déifiée, si elle inspire toujours les nouveaux venus dans l'art, il n'en était pas de même lorsque je l'exposais à Paris et de par le monde. Je devais subir les quolibets, affronter les médisances de l'intelligentsia artistique de l'époque.

Yves avait lu Bachelard, Tintin, les rose-croix, *Mein Kampf* (« Mon combat ») – à mon avis rien que pour le titre. Il ne voyait, dans les livres qu'il feuilletait, que ses envies, ses désirs, ses espoirs, ce qui le confirmait dans sa démarche. Il y puisait sa force et ses intuitions. Il en devenait despotique, l'univers tout entier devait ployer sous son joug, le bleu.

Dans son thème astral que j'avais fait faire pour savoir, pour nous guider, Yves avait toutes les caractéristiques d'un être *habité*. Il brûlait, et s'il brûlait d'un feu tellement intense, s'il était animé d'une telle frénésie, d'une telle impatience de s'imposer, d'un tel désir d'être reconnu dans l'immédiat, n'était-ce pas aussi par une sorte de prescience de sa fin prématurée ?

Durant sa vie si brève Yves Klein a parcouru le cycle complet des réalisations uniques, il a atteint l'universalité.



# Jean Tinguely : Un superbon camarade

*Jean Tinguely* : En 1955, au Salon des réalités nouvelles, j'avais exposé un *Relief sonore*. Il n'y avait que de l'art abstrait, rien que de l'art abstrait. On se présentait devant une table, avec ses œuvres. Il y a un jeune homme qui est arrivé avec un tableau orange – uniquement orange, sous le bras.

Moi, j'ai vu qu'il y avait des difficultés à la table. Il y avait là un peintre qui s'appelait Valensi, un musicaliste, Herbin, Magnelli je crois, et deux ou trois autres. Ils formaient le comité qui réceptionnait les œuvres. Le jeune homme, c'était Yves Klein. Il était connu par cette équipe parce que c'était le fils de Marie Raymond. Marie Raymond était un peintre abstrait de bonne réputation. Elle avait exposé au Stedelijk, chez Denise René, elle était amie de Hartung, Nicolas de Staël, bref ils étaient gênés à la table parce qu'ils trouvaient que ce n'était pas de l'art abstrait. Évidemment, un tableau monochrome ce n'était pas de l'art abstrait.

Il y avait deux points de vue. Quelqu'un a dit : « Mais il faut que tu ajoutes un point ». Ça, c'était Valensi. « Que tu mettes un point comme ça, mets donc un petit point. pour que ça fasse abstrait, il faut deux choses. » Et un autre a dit : « Mais tu peux faire deux couleurs. »

César, il peut faire rigoler les gens, mais c'est un personnage extraordinairement angoissé, et c'est ce que j'ai dû souvent constater, disons un peu moins que Martial Raysse, mais aussi angoissé qu'Arman, très angoissé, c'est un homme du Midi, comme Ben. Les hommes les plus inquiets que j'aie connus parmi les jeunes artistes, d'une drôle de façon ne sont pas du nord de l'Europe ou du centre, ils viennent tous de la Côte d'Azur. Ben, c'est un type d'une réelle inquiétude qui l'exprime par des questions, sans arrêt. Ben doute de tout ! etc. C'est très étonnant à voir – quand il commence à écrire, il met ses inquiétudes au mur. C'est assez étonnant, dans l'ambiance niçoise – soleil, olives, bon petit pinard, vie agréable, qu'ils finissent par être si angoissés ! Mais le champion toute catégorie, c'était Yves Klein. Absolument. C'est le plus angoissé que j'aie jamais connu. Il était inquiet à un point qu'il

ne pouvait même plus dormir. La nuit, il devait écrire pour n'être pas déchiré par son désespoir, et se stabiliser. Ainsi il écrivait, il inventait des trucs pour ne pas sombrer dans le cauchemar. Et, disons, l'ancêtre, c'était Nicolas de Staël qui était l'homme inquiet numéro un, super-inquiet. Tous des inquiets, c'est drôle de voir la Côte d'Azur si inquiète.

*Dominique de Ménil* : Quand il faisait son judo, l'exercice physique que cela supposait lui donnait un certain équilibre.

*J.T.* : Il ne le faisait pas comme un athlète. Comme il ne faisait pas la monochromie comme un « espace ». Il n'avait pas la contemplation, le calme, l'équilibre, en lui. Il faisait de la monochromie en s'affolant. Il était inquiet, pour savoir s'il réussirait à mélanger les trois matières différentes qu'il lui fallait pour faire du monochrome. Il n'avait aucun calme. Il n'avait rien de ce qu'il aurait été normal d'avoir si on fait de la monochromie. Une espèce de quiétude, une espèce de capacité de se contempler soi-même, un équilibre. Il était l'homme le plus déséquilibré – totalement déséquilibré. Il faisait de la monochromie en iconoclaste anti-peinture.

Il combattait sa mère, il combattait son père qui étaient des peintres. Fred Klein était peintre, sa mère était peintre. Il a connu Hartung quand il était gosse, Nicolas de Staël quand il avait douze ans. Nicolas de Staël, il faisait de la peinture et il empilait ses tableaux. Il les enlevait du châssis et il mettait les toiles les unes sur les autres. Il y avait une vingtaine de tableaux de lui qui traînaient dans son atelier. Nicolas de Staël avait un enfant qui avait le même âge que Klein, et les deux ensemble, avec ces tableaux qui étaient d'une certaine rigidité, ils se faisaient des armures.

*D.d.M.* : Des boucliers ?

*J.T.* : Des boucliers ! Ils se sont fait en tout cas une fois, des boucliers avec le consentement de Nicolas de Staël, parce que c'est très pratique : bonne toile, bien peinte, une peinture qui a séché. Après une deuxième couche, une troisième couche, comme Nicolas de Staël ne savait pas à quelle couche s'arrêter il y en avait beaucoup parfois les unes sur les autres... Ils prenaient plusieurs toiles de Staël

pour se faire des boucliers et ils faisaient des batailles de chevaliers. Vous voyez un peu le tableau, le petit Yves Klein qui grandit dans un milieu de peinture – de peinture totale. Il sort de là et quand il va au Japon, il fait du judo. Il avait une technique très rapide, qui tombait ses adversaires.

*D.d.M.* : Je vous arrête, je crois qu'en effet il était très bon en judo, mais Werner Spies m'a raconté l'histoire suivante qu'il tient du sculpteur allemand Kricke. Quand Yves est allé en Allemagne, on lui a dit : personne ne vous égale. On a un type formidable, mais enfin, ça l'intéresserait de faire du judo avec vous. Ils se rencontrent, ils se mettent tous les deux en position, et le type en un mouvement du poignet, une chiquenaude, fiche Yves Klein par terre. Alors Yves recule, recommence, s'avance, à terre, à nouveau, une troisième fois. Ces choses peuvent arriver... Je pense que Kricke en remet, et que cela l'amuse de raconter cette histoire...

*J.T.* : Moi, je crois pas que c'est vrai... je me méfierais de Kricke. C'est un drôle de coquin. C'est lui qui a amené Yves en Allemagne. C'est lui qui a convaincu Ruhnau de faire ces reliefs.

*D.d.M.* : Mais c'est très réussi ces reliefs de Gelsenkirchen.

*J.T.* : Ah ! c'est parfait, mais ça n'a pas été tellement réussi pour Yves, il a travaillé ces éponges avec de la résine synthétique, ça l'a tué. A l'époque on ne connaissait pas le danger des résines synthétiques. On ne savait pas que c'était à ce point-là criminel. Il travaillait sans masque. Il ne travaillait pas avec une protection valable et la petite Rotraut qui avait juste vingt ans, même pas, dix-neuf ans, la sœur de Uecker, l'aidait. Mais c'est quand même Klein qui faisait tout le boulot. Il trempait les éponges dans le polyester et il vivait dans des bidons...

*D.d.M.* : Je ne crois pas que ce soit seulement cela qui l'a tué.

*J.T.* : Si, c'est cela.

*D.d.M.* : C'était dans son tempérament d'étouffer de...

*J.T.* : Non, il ne faut pas chercher des choses trop mythologiques.

*D.d.M.* : Ce n'est pas de la mythologie. La contradiction le rendait fou, et ça, sa mère me l'a dit. [...]

*J.T.* : Il parlait toujours des cendres à propos de tout ce qu'il faisait. Il disait toujours « ce qui m'intéresse, c'est les cendres ». Il avait le sens profond de l'éphémère. On avait cela en commun. On a tous les deux le sens de l'éphémère. Moi, avec le mouvement, j'étais très proche de l'éphémère, on faisait à la même époque, en soixante, cet *Hommage à New York* qui était une machine qui se suicide. C'était vraiment une « exemplification » qui n'avait pas encore été faite sur l'idée de l'éphémère, sur les transformations de notre stabilité sur terre. Nous n'avions plus la possibilité de croire qu'on pouvait faire des choses qui restent, qui sont comme des rocs. On n'avait plus ces illusions-là. Il y avait quand même eu cette date fatidique, extraordinaire, qui est 1945. A partir du moment où les bombes atomiques commencent à tomber sur ce monde, ça change le monde. Avant ou après la bombe atomique, ça change. Parce que c'est la première fois que

l'être humain a la possibilité de se suicider en tant que corps collectif. Cette fois l'humanité peut se supprimer si elle veut. Elle a les moyens techniques. Elle le peut, en tout cas. A partir de ce moment, on change la mentalité. Et Yves Klein aussi bien que moi ou que Jackson Pollock avec son bidon insensé, son numéro, quand il fait son « dripping », ou Mathieu quand il fait ses tableaux rapides en 1945-1950 – quand il a commencé ses tableaux hallucinants : ce sont les artistes qui ont compris cela, et Yves Klein en fait partie. Il travaille avec une matière qui n'est pas importante. La matière est un médium fixatif, comme il le disait lui-même. C'est un mot que j'ai toujours entendu. Pour lui, tout n'était que médium fixatif. C'était seulement un moyen pour obtenir autre chose. Quand il exposait en 1956, une année après que je l'ai rencontré, chez Le Noci, à la galerie Apollinaire à Milan, onze tableaux du même format et du même bleu à des prix différents, tout le monde croyait que c'était du Dada, de la farce. Parce que Dada à l'époque était un mot d'insulte. On insultait les gens avec « Dada ». Alors qu'avec Yves Klein, c'était très différent. Mais en même temps il disait : « Un type achète un tableau qui vaut 45 000 lire, c'est pas cher. » Ce type reconnaissait la qualité de ce tableau et Yves avait réussi à lui faire comprendre que ce tableau était le sien. Un tableau monochrome, toujours du même bleu, même format, pouvait aussi coûter 60 000 lire à l'époque. Il y en avait un qui était traité verticalement, ou horizontalement, mais le bleu était toujours le même, les structures étaient peu différentes. Klein avait un tel charisme qu'il réussissait à leur faire croire que leur tableau avait pour de justes raisons un prix de 60 000 lire, ou seulement de 45 000 lire.

J'ai toujours vu cependant un côté Dada, pour reparler de Dada, dans Yves. Parce que Yves savait aussi, de temps en temps, rire. Il rigolait. Il se roulait par terre de rire. En même temps, il savait se prendre au sérieux, à un point qu'il pouvait passer un soir entier à essayer de convaincre quelqu'un que la Terre était plate et carrée. C'était dur à l'époque, surtout quand il y avait déjà des satellites qui tournaient autour de la Terre. C'était pas tellement facile de prouver aux gens que la Terre était plate et carrée. Il y arrivait. J'ai assisté une fois à une séance, à La Coupole, où Yves aimait aller manger – parce qu'il aimait le luxe... C'était un homme qui était très terre à terre, un Taureau ascendant Gémeaux. Il existe un horoscope qu'Iris Clert a fait faire de lui. Yves aimait bien manger. Il aimait les biens, les choses de la vie, de la terre. En même temps, il était porté vers l'aérien – le contraire. Il était très contradictoire, en lui-même, comme personnage. Je crois, à partir d'un certain âge surtout, cette contradiction a commencé à fonctionner à fond. Yves pouvait dépenser une énergie folle à convaincre un garçon, n'importe qui, à La Coupole, assis par hasard, en face, à la table, que la Terre était plate et carrée. Il se trouvait des victimes pour leur prouver cela. Et les gars, ils y croyaient. Yves donnait un tel feu, une telle force dans la conversation, il amenait tellement de preuves, métaphysiques, non identifiables, que les gars s'en allaient sûrs d'eux, en ce qui concerne la Terre.

# Virginia Dwan : Impressions californiennes d'Yves Klein

C'est il y a vingt et un ans que j'ai rencontré Yves Klein pour la première fois. Il était venu avec Rotraut, sa fiancée, à Malibu, en Californie, préparer une exposition pour la Dwan Gallery qui devait circonscrire toutes les directions de ce qu'il avait fait à cette date. L'année : 1961.

L'année précédente, au cours de l'été 1960, je m'étais trouvée à passer devant la vitrine, Faubourg Saint-Honoré, de la galerie Rive droite. Ce que je vis là, était un relief d'une telle intensité de bleu et d'énergie que je fus happée par lui. Toute idée de l'histoire de l'art, ou toute signification, s'oubliait. Le choc fut immédiat, véritable.

Qui allais-je découvrir derrière ces paysages muets, ces bleus insondables ?

Klein avait une intensité dans sa façon d'être qui allait parfaitement avec l'image de l'œuvre. Les yeux – c'étaient ses yeux principalement – brûlants, grands ouverts, le regard fixe et alors curieusement détaché. L'orbite, sombre et profonde, les supportait dans leurs transports. Cela donnait l'impression d'un visionnaire ou d'un fou.

Les conversations avec lui étaient violentes et décousues, et semblaient enflammées par l'urgence d'exprimer de toutes les manières possibles sa vision très personnelle du monde et du futur. L'excitation était une constante. J'ai perdu avec le temps les points précis de ses conversations mais ce qui demeure en moi, c'est le sentiment de quelqu'un qui se consumait de l'intérieur.

Ses réactions à la Californie, à l'océan et au ciel furent enthousiastes et il voulait que toute l'École de Nice vienne y vivre et y travailler. Certes, la baie de Santa Monica-Malibu devait ressembler à celle de Nice, mais au-delà de cela elle semblait se déployer et s'étendre en un lieu où l'histoire et les idées pouvaient être déplacées à volonté – comme autant de bouts de films. Son intention, plus particulièrement avec les monochromes, sem-

blait être d'exprimer l'essence plutôt que la forme. Je crois que le souci de Ad Reinhardt, bien que le spectateur soit aussi entraîné dans un état de concentration profonde, était d'une nature infiniment plus formelle comme en témoigne le titre générique de « Ultimate Painting ». Rauschenberg a dit que c'était une frustration vis-à-vis de la couleur qui le poussa à en examiner toute la pureté et la simplicité. Les couleurs de Klein étaient comme une empreinte directe de sa propre essence sans qu'interfèrent des idées sur l'art.

Le milieu artistique californien resta perplexe devant Klein et son œuvre. Quelques collectionneurs répondirent à son enthousiasme. D'autres eurent des mouvements d'humeur, furent outragés ou désorientés. Confrontés à son entière conviction, certains se sentirent mal à l'aise. Là était devant eux quelqu'un qui plongeait, se pinçait le nez, et replongeait sans cesse, et avec personne pour plonger avec lui.

Ma propre réaction à l'exposition dans ma galerie fut curieuse en un sens. D'extraordinaires formes bleues habitaient l'espace dans sa totalité. Il y avait les monochromes bleus, plats, les reliefs bleus, un obélisque bleu, les sculptures éponges, bleues elles aussi, les « pluies » bleues, les empreintes bleues des corps des *Anthropométries*, et un bac de pigment bleu. Le tout ponctué, ici et là, d'une pièce rouge ou or. Ce bleu, superbe, même pour des yeux de Californien du Sud, semblait m'envahir. Ce n'était pas une œuvre que je pouvais assimiler – c'était moi qui étais absorbée.

Maintenant si je repense à ma carrière, à mon métier, je vois que ce qui m'a toujours impressionnée et continue de m'influencer le plus chez un artiste est une qualité d'intégrité ; une unité dans la vision et la nécessité. Une espèce d'obsession qui dirige l'action. Là se trouve un engagement de l'être même de l'individu. La photographie du saut de Klein maintenant célèbre, dans le vide, résume tout cela.

Cet artiste dont les couleurs mêmes étaient inspirées par la flamme brûlait lui-même de sa propre vision. Il était une espèce de comète dont la trace se mesure à l'espace vide qu'il a laissé derrière lui.

New York, 22 octobre 1982.

Traduit par Jean-Yves Mock

# Gottfried Honegger : ... le plus français des Français

Matisse, Mallarmé... Klein, le plus français des Français. Le Français ne veut pas s'engager dans la morale ou la politique. Il veut bien en parler, faire des poèmes. Boris Vian était *politique* quand il faisait des romans ou des chansons, mais lui demander d'être réaliste, rien. En mai 68, on était à la porte d'un monde qui allait être changé, mais il aurait fallu se salir les mains, se mettre d'accord, prendre des responsabilités réalistes. Le communisme a été écrit en France. En France part le principe d'une découverte, on l'exploite ailleurs – des sciences à l'art. La formule, les mots sont des possessions françaises. Le Français sait à l'avance que la forme totale ne sera pas atteinte. L'idée compte, la matière est presque souillure. Giacometti est lié à la terre, seulement Sartre, nordiste, l'a compris. Giacometti touche, tient, détruit plus qu'il ne contemple. A la Biennale de Venise, il était nerveux, insatisfait, il s'est mis à peindre ses bronzes. C'est l'amour de la matière – l'humain, accepté comme tel, et ce avec quoi l'on fait : la chose, l'œuvre d'art. Le Français a sa propre construction du monde. Zola n'a aucun rapport réel avec les ouvriers. L'Italien fait corps avec la pauvreté, nul *romantisme*. Le Français ne peut en aucune façon s'intégrer ou se mêler à une idéologie, comme les Russes. L'Allemand est d'abord moral, coupable. Le Français aérien, c'est pourquoi il fait ce qui lui passe par la tête, grâce à ce sens inné, exclusif de la liberté. Le Français vole, c'est l'albatros, avec des majuscules, à cause de Baudelaire.

C'est cela Yves Klein, le jour, la nuit, sa présence à La Coupole, son œuvre. Tout le monde pouvait l'approcher, lui parler. Il était là, chaleureux – et pour convaincre ou convertir. Il est allé plus loin que tout autre dans son obsession de la liberté.

Tous les peuples se heurtent à une limitation de la liberté, sauf le Français. Pour un Allemand, être privé d'une démarche physique ou morale est impensable. L'Allemand, c'est physiquement qu'il s'impose, veut s'imposer. Aucune construction intellectuelle, il dit : le pouvoir de l'art. Il fait un mur, à Berlin, par

exemple, au siècle de l'art abstrait. Le Français conçoit. Yves Klein conçoit son architecture de l'air, un autre invente le Concorde. On a construit cet avion avant de faire les comptes. Mais le Concorde vole – symbole, idée – le plus beau, le plus sophistiqué, un oiseau de l'esprit humain. Au niveau de la vie la plus immédiate, c'est la même chose. A la gare de Lyon, tout est automatique, même changer l'argent, on n'a simplement pas pensé que les billets avaient changé. Dans sa conception, le Centre Pompidou était superbe – pas de murs, un sol unique à chaque étage et pas de murs. Il ne faut pas tomber dans la vulgarité ; conclusion, aujourd'hui, on en met. En Suisse, les syndicats discutent avec le patronat, il n'y a pas de grèves, ici ce serait une atteinte à la liberté.

Pour le Français arrivent en tête : la liberté, la légende. Il la crée, et la veut. Aucun autre pays ne parle de *la grande armée*. Et pourtant, tant de défaites, les Suisses sont allés jusqu'en Bourgogne. Klein n'a pas fait un tableau. Il a lié la légende de la liberté au non-faire du tableau. La conférence en Sorbonne, ses déclarations, le journal *Dimanche*, un autre mythe typiquement français lié à la langue, la parole est la patrie du Français. Pour l'Italien la culture est certes liée à la langue mais plus encore au sol... que dire de Manzoni qui met la merde en boîte ? L'Allemand est coupé de sa culture, l'important est l'engagement moral. Willy Brandt, chef d'État, s'agenouille en Pologne, devant les tombes. Mitterrand, le jour du défilé, s'assoit sur une chaise dorée un peu plus haute que celle du Premier ministre. L'Allemand est coupable. Le Français ne l'est jamais, *puisqu'il ne fait pas*. Il peut crier, à la limite, un jour vive Pétain, le lendemain vive de Gaulle. La réalité passe *entre*. Car la France est entre, entre l'Allemagne et l'Italie, entre la Suisse et l'Espagne, l'Atlantique et la Méditerranée. Avec Klein, il y a un léger déplacement, il est méditerranéen d'abord.

Ambigu, en France a un sens différent. En allemand, c'est presque uniquement emmerdeur. Ici, ce serait plutôt : d'une grande richesse. La liberté, encore, qui pointe,

et un mouvement vers l'absolu. D'où la poésie française, Baudelaire, Mallarmé, Valéry. Mallarmé se heurte et se résigne mais *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*. Il déteste son lycée, sa femme, les cris de sa fille, mais quelle poésie. Il y a les éclatants qui estiment avoir trouvé la solution : en tête, Yves Klein. Il est solaire, généreux. Il n'a signé qu'un tableau, par rage. Il a signé l'envers du ciel, c'est autre chose, regardez les autres peintres. Mais l'angoisse pointe, sur le plan individuel, avec Klein, devant l'incompréhension, mais il fonce, jusqu'au découragement, pour convaincre. Le Français ne réalise pas sa situation anachronique dans le monde, mais une certaine angoisse commence à naître. Tant de choses deviennent anti-liberté. Du supermarché à McDonald. Il y a un danger devant le culte de soi, l'idée, la suprématie individuelle, tout ce que Klein avait au plus haut niveau.

Face à l'engagement politique, physique ou religieux, même état d'esprit, la liberté doit dominer. La liberté du culte et la notion de secret sont à préserver. Sartre aussi l'avait bien senti, avec la notion de regard. Si tu me regardes, je perds ma liberté. L'Allemand espérera peut-être gagner un peu d'amour. Yves Klein, à chaque moment de son œuvre, a mis en évidence la qualité fondamentale du Français. Ce que tout le monde voit, et dit, en France. C'est pourquoi les Français sont passés à côté.

Il avait un problème, le pigment, le fixer, en garder la fraîcheur de poussière, de légèreté. Mais il a cherché, et trouvé la solution. Quand il a vu l'Atlantique, pour la première fois, je crois, il a jeté une bouteille de bleu, et il a dit : l'Atlantique est un peu plus beau, maintenant.

La beauté de ce geste, sa gratuité, son éclat, n'importe quel étranger y verra un manque d'engagement. Mais comme il n'a pu le concevoir, il admirera, et en effet quel sens du geste ! Avec aussi quelque part, et très présent, le souci, la crainte des traces, des cendres.

Beuys pour une somme d'un million a fait reconstruire la couronne du tsar et l'a mise au four. Or massif, pierres précieuses. Il a versé l'or fondu dans la forme d'un lapin. Tout le monde a été stupéfait, et réprobatif. Pour Beuys, il s'agissait d'un acte moral. Ce n'est pas un acte gratuit. Beuys n'est pas libre de faire un acte gratuit. Klein est incapable d'être coupable, il est né innocent. Beuys est coupable. Klein n'est pas pour autant infantile,

les Américains le sont. Beuys à la Documenta plante 7 000 arbres et à côté 7 000 pierres. C'est massif, c'est moral. Nous sommes à un niveau où l'art c'est le pouvoir, ici une forêt minérale. L'utilisation du feu dans l'œuvre de Klein vient d'un regard innocent. Quand il travaille à Gelsenkirchen, quand il fait les *Anthropométries*, il n'est pas en salopette comme Tinguely, il s'habille. C'est l'innocent qui veut, qui fait, qui découvre. L'œuvre est entre la toile et le cerveau. Si le spectateur a une antenne, il reçoit le message, autrement l'IKB n'est qu'un carré bleu.

Jean Tinguely critique le monde, il le ridiculise, il n'échappe pas à un côté esthétique. Dès que l'esthétique apparaît un peu de liberté est perdue. Chez Klein, l'esthétique est toujours secondaire. Il ne connaît pas l'histoire de l'art. Il ne voulait pas faire de la peinture, il ne pouvait pas faire de la peinture. Mais il était au cœur de toutes les contradictions. Il veut se libérer de ses parents, pour cela il ne peut faire de la peinture, donc il ne fait pas de la peinture, il ne veut pas être peintre, mais finalement... c'est pourtant et d'abord une pensée gratuite. Klein est le Gilles de Watteau, tragique, et beau, en même temps. Il est équilibriste jusque et au-delà de la mort. Il est la fleur dans un dernier grand feu d'artifice, où Matisse a sa place, qui posait au bout d'une baguette des bouts de papiers découpés au ciseau, des détails, et l'ensemble est d'un grand lyrisme magique. A la grande veille de l'industrialisation, Poussin fait de la mythologie. Que fait Klein, dans les années des grands troubles politiques des années 50 ? Il rend le bleu impeccable, il invente des zones de sensibilité immatérielle et jette l'or dans la Seine. Marcel Duchamp aussi avait vu la fin de l'art, Klein et lui partageaient ce même dédain de faire des choses, de peindre. Mais concevoir. Dans presque tous les pays, l'art est un outil, chacun l'utilise à sa façon. Pour le Français, pour Klein, réponse à quelle angoisse, domine le concept, l'idée, l'innocence. C'est ainsi qu'Yves Klein est le plus moderne de ses contemporains – il a quitté les valeurs conventionnelles.

Paris, 31 octobre 1982

*Propos recueillis par Jean-Yves Mock*

# Vivre un rituel

JEAN-YVES MOCK

Vivre un rituel, avec le temps, avec l'espace – la conscience de soi et la sensation. Etre présent, et un jour, l'être sans l'être. Pour Yves Klein, quelle continuité, quelle mobilité et quelle constance, inflexible, comme l'horizon de la mer.

Dans son œuvre et dans sa vie, une seule perfection, de l'absolu aux enfantillages, qui écarte tout et ne se refuse à rien. *Everything in a nutshell*, faire fuser les contradictions, convaincre n'importe qui, et de n'importe quoi, quelle élégance, et un jour sublime échapper à la seule dernière, la plus haute de toutes, quand la mort et la vie se réunissent.

Il y a aussi l'extrême de tout exercice, physique et mental, une adoration sans objet, sillage et mouvement – *mouvement vers* – qui assume tout à la fois les habitudes, le quotidien, le dépassement de soi et l'accepté, tous les refus, sans pour autant perdre l'essence de la fraîcheur. Comme Diaghilev l'aurait aimé. Il vivait l'angoisse dans le seul souci de la beauté, le regard noir et mobile fixé sur ce qu'il était seul à voir et allait donner, son travail, l'éphémère devenant par lui couleur irradiante qui envahit, sans partage. Vie et santé, l'irrationnel a le sang bleu.

Il n'est d'art sans désir, sans force convaincante, conscience et vouloir. Les différents moments de l'œuvre de Klein ont la même vigueur soutenue, dépouillée, régulière. Le même mépris de l'inutile, la même joie d'une seule lumière. Une couleur saisie et trouvée, qui a disloqué le reste, son époque, son temps. La vision qu'il portait aurait pu être fugace, elle ne s'est pas flétrie. Par elle, l'homme qui la portait, cette lumière, cette couleur, est vivant, dans son essence.

La force de l'œuvre de Klein, c'est aussi la brièveté de sa vie, dramatisation épurée de ce qui semble une genèse infinie. Elan, arrêt, trajectoire. Il s'en dégage une prophétie qui suit un cheminement exemplaire. Les grands moments de l'œuvre portent les stigmates d'une prise de conscience ultérieure, presque collective, en Europe comme en Amérique, une

quête, celle de la génération qui a suivi. La quête de l'esprit, en question, en marche – devant le mouvement, la concentration, le sacré – vers l'absolu.

L'œuvre et la vie de Klein nous invitent à ne pas dissocier le destin de l'accident, la vie journalière du signe et de l'imaginaire, l'homme de tous les jours du saint et du héros. Elles rendent à l'esprit sa nourriture perdue, multiple, faite de tout et de rien, selon la conscience que l'on a de soi et des autres, et la réalité de l'inspiration au corps profond de toute chose : jamais trivial, mais lumineux, et aérien.

Vivre un rituel et vivre le vent. Dans l'œuvre de Klein, les éléments de l'univers, la vie, sont saisis dans leur essence, à la source : l'air, le feu, l'eau, les pigments – la terre. Leur métamorphose informe une œuvre unique, capitale même, qui dépasse les normes habituelles du prévisible et de l'esthétique. La vie et l'œuvre de Klein, sa recherche visionnaire, sont une sorte de mise à l'épreuve de la loi du maintien réciproque du réel et du divin, de l'homme et de l'univers telle qu'elle a été transmise par la plus lointaine tradition ésotérique. L'œuvre de Klein peut apparaître fragmentaire à certains. Elle l'est, mais à la manière des fragments retrouvés, des textes majeurs qui sont à l'octave l'indication d'une recherche, d'une conscience, d'une pensée. Son œuvre se situe dans la perspective de la réconciliation sémantique de l'apparence et du réel, de l'essence et de la personnalité, d'autant plus importante qu'elle est une brèche dans la matérialité historique du vingtième siècle, loin de Freud et de Marx, annonce, peut-être, d'une spiritualité nouvelle, à venir. On peut, en tout cas, regarder ainsi l'œuvre de Klein : esprit d'un artiste, en question avec lui-même ; certitude orientée par le sacré, vers la musique, niveau ultime et premier où tout est vibration.

Klein a vécu de près un moment de l'abstraction géométrique et de l'abstraction lyrique, c'était ce qu'il côtoyait, chaque jour, à Paris. En fait, il portait même en lui leurs formes divisées : la peinture abstraite de Marie Raymond, sa mère, attentive au ton, à la couleur, à l'équilibre des formes et la peinture

de Fred Klein où la spiritualité indonésienne se perdait dans un lyrisme de figuration, paysage et chevaux. Si Yves Klein était occidental, par sa culture et ses goûts, européen, un appel passait par lui, d'autres nécessités, d'autres intuitions le guidaient, éloignant une peinture uniquement formelle, révolutionnaire à tout prix ou simplement *écrite* ou voulue.

Comme Mondrian dépassa très vite le canevas du cubisme ou Mark Tobey nourri du Livre des Certitudes de Baha U'llah se détourna d'une tradition académique, quelques phrases de Gaston Bachelard, le livre des Rose-Croix orientèrent l'évolution de Klein et l'aidèrent à définir son œuvre, l'idée qu'il avait d'elle, hors de la simplicité formelle, étroite pour lui, des années cinquante.

Son désir était celui d'une œuvre faite de *propositions* ouvertes, sur le monde, sur l'avenir. La peinture est une pensée visuelle. Il voulait que la sienne soit aussi langage, car la peinture est langage comme l'architecture est langage, la poésie. Il cherchait là où l'espace et le temps se rejoignent dans la liberté. Il a vécu d'une manière totale, plus profonde que la plupart de ses contemporains, la nécessité d'être et de peindre. Son œuvre ne s'est pas contentée d'un rapport de surface avec le monde. Il voulait capter le réel, le sacré. En faire une certitude visuelle, sans bavure, parfaite, désinvolte. Ce côté du ciel et l'autre marqué sur le châssis du tableau, à l'envers, d'une espèce d'étoile. Aspiration au signe, tableau et marque, *passion* avec tous ses arrêts convenus.

Ce qui frappe, c'est la conscience de Klein envers toute chose : dépassée, à faire, à ne pas faire. Analyse instinctive et sans rémission. Son manque de goût pour la peinture au pinceau, Duchamp aussi l'avait connu ; il inventa les ready-made. La certitude que l'un et l'autre avaient du vieillissement du regard et de toute chose, de la peinture, dans ses formes et ses matériaux, plus le goût noble du rite et le dédain de peindre, poussa Klein aux *Anthropométries*. Et craindre la fraîcheur perdue de toute peinture, de sa peinture, lui fit rechercher une autre manière de fixer un pigment sans qu'il perde son pur éclat – hantise encore de ce ciel, parfaitement bleu, réel et imaginaire, mais capté. D'où cette envie sans fin, irrépressible, de franchir, d'aller plus avant, encore et toujours, franchir : léviter. Klein donne et fixe la réponse, à jamais. Elle est visible à tous, en noir et blanc, photographie d'un saut, du toit d'une maison – solitude au voile de Véronique.

Car il n'est d'art sans contrainte, d'art sans sublimation – sans gomme, sans correction, et une photographie peut être un montage. Les historiens se sont penchés sur la photographie de ce fameux saut : témoignage des uns, silence des autres – main courante des polices. Cette image d'un saut dans la banlieue de Paris est riche à plus d'un point. Qu'en est-il de la lumière de Vermeer, de l'érotisme de Sade, nul réalisme physique ou mortel. La solution, dans quelque domaine que ce soit, Klein la voulait toujours parfaite et définitive. Il s'est envolé en lui-même, il le sentait, il fallait que d'autres le voient. Le champ de ses tableaux était peint avec la même minutie que le tableau lui-même, pour qu'il se dégage du mur, comme lui de la bordure d'un toit. Ses IKB et son œuvre conceptuelle, encore mieux peut-être, disent tout cela, et son unique démarche. Si Marcel Duchamp dans les années vingt songea à faire un badge, amulette de quatre lettres D A D A qui *sacrerait* son acheteur, comme il l'écrivit à Tristan Tzara, le projet ne fut jamais réalisé et ce fut Yves Klein, l'artiste le moins dadaïste du vingtième siècle, qui imagina et concocta avec Iris Clert les zones de sensibilité immatérielle.

En Orient, au Japon, le vide n'est pas le néant, il est créatif. Il produit. Il fait naître toute chose, il est origine, il est fin. En Occident, il est perte, non-être, absence, et négatif. En Orient, il est sacré. Et dans l'œuvre de Klein, si merveilleusement *moderne*, tout est lié à cette notion originelle. Son bleu n'est pas absence d'autres couleurs, ou seulement le bleu, mais la couleur élue, la notion, qui les dit toutes, irradiante. Il est, en quelque sorte, le plein visible d'un vide, énergie qui emplit l'espace. La route du judo mène au bouddhisme et le vide, dans l'œuvre de Klein, est présence apophasique.

Avec les *Feux*, les *Feux couleurs*, c'est un autre moment de l'œuvre qui n'est pas moins important. Le feu est mutation, foudre et soleil, absorption et destruction – intermédiaire entre le monde terrestre et les forces célestes. En découvrant le feu et l'intégrant à son œuvre, Klein domine une fascination, l'appivoise, et va plus avant. Tout se précipite. Quelque chose, là, l'entraîne, entraîne l'œuvre et la vie, toutes traces conquises, vers un autre néant – la mort, peut-être.

Les peintres abstraits de la génération de Klein composaient avec des normes qui n'étaient pas à eux, avec ce qui était déjà fait et continuaient logiquement une histoire de la peinture. Et si Mathieu a dit que le geste est le noyau de la création, il n'échappe pas

cependant pour autant à une composition continue du tableau qui s'inscrit, quelles qu'en soient la nature et l'échelle, dans une histoire prévisible de la peinture contemporaine, américaine et européenne. La logique intérieure de Klein n'était pas de cette famille. Sans être tout à fait celle d'un Oriental véritable, son œuvre nous rapproche d'autres notions où le temps par exemple a un sens et tous les sens, comme dans les longues peintures chinoises en rouleau, où le temps, l'œuvre d'art, appartiennent à la liberté et à une symbolique – ni abstraction, ni réalisme. Ainsi un monde sépare Klein des peintres abstraits ou non figuratifs de sa génération, et même à mon avis des minimalistes. Seul Reinhardt partage avec lui, dans ses peintures ultimes, la réussite d'une sorte de stèle peinte pour la contemplation.

C'est sans doute pourquoi les Japonais qui ont tant de mal à saisir la peinture abstraite du vingtième siècle abordent plus facilement celle d'Yves Klein. Car ils dominent le vide, vivent et font un avec, alors que les peintres occidentaux ne réussissent qu'à allier une incompréhension spirituelle à une décoration rigoureuse. Klein malaxant son *International Klein Blue*, ou dirigeant en gants blancs les femmes pinceaux, est beaucoup plus proche du bonze qui se recueille et médite avant la mort et laisse, dans un dernier geste mesuré, la trace ultime de la conscience, calligraphiée.

Certes, on aurait pu imaginer une exposition rétrospective de l'œuvre de Klein plus vaste, ou différente. Celle-ci propose le parcours logique de l'œuvre entière, du nucleus des premières années jusqu'à cette page d'agenda où Yves n'est plus au rendez-vous.

Que dire qui ne soit : instance, refus, rituel – naissance au bord de la mer, écriture du corps, couleur – quand on parle d'Yves Klein. Il convenait que cette exposition soit d'abord annonce, célébration, ouverture : *paysage de la liberté*, l'expression est de Klein, pour ceux qui la verront et ceux à qui elle donnera l'idée d'en concevoir d'autres. Il fallait prendre date, avec l'avenir, au moment de cette majorité posthume.

Une chose, cependant, semble acquise. Chaque œuvre de Klein est fragment et ensemble. Dans *How to Write*, Gertrude Stein a précisé que *les phrases ne sont pas facteur d'émotion les paragraphes si*. Un tableau de Klein est un paragraphe. Il exige, ponctuation, une immense surface de mur, pour porter à l'espace sa prise de possession. Celle que Klein voulait, espérait, voyait en lui pour celui qui passe, regarde, afin qu'il l'emporte – à jamais.



# Los Angeles, 1<sup>er</sup> octobre 1982

PONTUS HULTEN

Au moment où ce livre va sous presse, quelques mots encore. Il fallait qu'Yves Klein soit mort pour que la postérité le place là où lui-même de son propre vivant avait conçu et placé sa

vie et son œuvre. Et si nous avons voulu que cette exposition rétrospective soit une grande aventure transatlantique, commencée à Houston et terminée au Guggenheim avant d'être vue à Paris, c'était aussi pour saluer et reconnaître le fait que Klein a été plus intimement apprécié, et plus largement, hors de France, d'abord. En Italie, au Japon, en Allemagne et aux Etats-Unis. Lorsque Virginia Dwan par exemple a vu les œuvres de Klein pour la première fois à Paris, chez Jean Larcade à la galerie Rive droite, elle décida immédiatement de montrer Klein à Los Angeles où je suis aujourd'hui et se mit aussitôt d'accord avec Larcade pour recevoir dans sa galerie non seulement les monochromes présentés par Leo Castelli à New York, mais un ensemble parfait de toutes les époques qui montrait Klein dans sa totalité expressive et des œuvres inédites conçues à cette occasion. C'est ainsi que L.A. reçut grâce à elle de plein fouet la présence de Klein et son œuvre le 29 mai 1961.

Certains artistes, les seuls qui importent, sont ceux qui par leur œuvre prouvent qu'ils ne pouvaient faire autre chose. Là est la réalité de Klein, cette nécessité quasi religieuse qui concentre tout. Elle tient ensemble les œuvres, la vie de l'artiste et scinde ce qui est fait par les autres, tout ce qui existe déjà, de leur singularité créatrice. Klein est cela, et rien d'autre. Cette évidence chez Klein a rejoint le tragique. A la fin de sa vie le succès et les déceptions ont fait tout basculer. Les extrêmes annulent la vie, physique et éthique indissociés. Dans l'œuvre et la vie de Klein, chaque façon de faire était liée à cette nécessité intérieure et condamnée par elle. Les IKB et les premiers monochromes expriment le désir de pureté, le désir d'être juste, par rapport aux autres, par rapport aux souches familiales qu'il respecte, accepte, et ne veut surtout pas juger, mais dépasse, et veut dépasser encore. C'est la réaction de nécessité vis-à-vis d'une situation obligée. Ensuite est libre et présente à son œuvre cette espèce d'intuition totalisante, omniprésente qui l'amène à trouver la chose qui exprime tout ce qu'il veut : la domination de l'esprit pur. Intuition initiale qui ne l'a jamais quitté et rend tout légitime y compris les moqueries qu'il a sans cesse rencontrées de son vivant, le nihilisme injustifié dont il fut taxé, et qui l'exaspérait.

La mort de l'homme a placé Yves Klein là où il se voyait lui-même, poussé par un étrange désir d'éternité sur une espèce de nuage amiral, comme aurait dit Jacques Prévert: Et ce qui peut paraître un heureux concours de circonstances, si l'on contemple l'extraordinaire richesse de ce qu'il a laissé, n'est que la cohérence dans l'absolu d'une petite pépite insécable qui était *Yves Klein*.

# Biographie

**1928**

**Naissance d'Yves Klein le 28 avril à Nice. Ses parents Fred Klein et Marie Raymond sont peintres tous les deux.**

**1944-1946**

**Pratique le judo. Se lie d'amitié avec Claude Pascal et Armand Fernandez (plus tard Arman). Découvre « La cosmogonie des Rose-Croix ». Premières tentatives monochromes. Pose les bases de ses théories sur la monochromie.**

**1949**

**Conçoit la « Symphonie monoton » qui sera interprétée pour la première fois en 1959 à Paris à la galerie Iris Clert lors de l'exposition Mack.**

**1950**

**Présente en privé à Londres ses peintures monochromes signées « Yves ».**

**Voyage en Italie.**

**S'inscrit comme auditeur à l'École des Langues orientales à Paris.**

**1952-1953**

**Vit au Japon. Obtient le grade de « Ceinture noire », 4<sup>e</sup> dan de judo, à l'Institut Kôdôkan de Tokyo. Exposition privée de ses peintures monochromes à Tokyo.**

**1954**

**Retour en Europe. Part à Madrid où il est directeur technique de la Fédération de Judo d'Espagne. Exposition à Madrid. Publie « Yves peintures » : recueil d'œuvres monochromes.**

**1955**

**Retour en France.**

**Première exposition à Paris : « Yves : peinture » au Club des Solitaires dans les salons des Éditions Lacoste. Première rencontre avec Pierre Restany.**

**1956**

**Exposition Galerie Colette Allendy : « Yves : propositions monochromes ». Pierre Restany écrit la préface du catalogue intitulée « La Minute de vérité ».**

**Est adoubé Chevalier de l'Ordre de Saint Sébastien.**

**1957**

**Première exposition de l'« Époque bleue » à la Galerie Apollinaire à Milan. Onze propositions monochromes toutes d'un bleu outremer profond appelé plus tard IKB (International Klein Blue). A Paris deux expositions : « Yves le monochrome » Galerie Iris Clert : peintures monochromes et la première sculpture aérostatique composée de 1001 ballons flottant dans le ciel de Saint-Germain-des-Prés. « Pigments purs » Galerie Colette Allendy : sculptures, paravents, tapisserie, la première peinture de feu, le premier « immatériel ».**

**Expositions particulières et collectives à Düsseldorf, Londres, Milan.**

1958

Premières expériences du « pinceau vivant » chez Robert Godet.

Exposition du « Vide » à la Galerie Iris Clert : la façade de la galerie est peinte en bleu, à l'intérieur les murs sont nus et blancs. A cette occasion Yves Klein et Iris Clert avaient envisagé d'éclairer l'Obélisque de la place de la Concorde en bleu. Un essai a lieu le 26 avril à 11 heures le soir en présence du Chef d'éclairage de l'E.D.F., mais le jour du vernissage le Préfet de la Seine refusera son autorisation à cette « manifestation conceptuelle ». Présente en collaboration avec Tinguely chez Iris Clert « Vitesse pure et stabilité monochrome ».

1957-1959

Décore de façon monumentale le hall d'entrée du nouvel Opéra de Gelsenkirchen dans la Rhür : réalise ses premiers reliefs éponges. Développe en collaboration avec Werner Ruhnau sa théorie de « l'Architecture de l'Air ». Projets de sculptures de feu et de fontaines de feu et d'eau.

3 et 5 juin 1959 : deux conférences à la Sorbonne : « L'Évolution de l'Art vers l'immatériel » et l'« Architecture de l'air ».

Exposition « Bas-reliefs dans une forêt d'éponges » Galerie Iris Clert.

1960

Participe à la 1<sup>re</sup> Biennale de Paris avec Jean Tinguely et Raymond Hains.

Présente le premier monogold ainsi qu'une zone de sensibilité picturale immatérielle lors de l'exposition de groupe « Antagonismes » au Musée des Arts décoratifs.

« Anthropométries de l'Époque bleue » à la Galerie internationale d'Art contemporain à Paris : première démonstration publique d'empreintes de corps sur le papier avec des femmes-pinceaux au son de la Symphonie monotone.

Exposition « Yves Klein le monochrome » à la Galerie Rive Droite à Paris.

Entreprind ses premières « cosmogonies » : réalisation de peintures à l'aide de manifestations atmosphériques : pluie, vent, orage...

Fondation, au domicile d'Yves Klein, le 27 octobre, du groupe des « Nouveaux Réalistes » sous l'égide de Pierre Restany.

1961

Grande exposition « Yves Klein : Monochrome und Feuer » au Musée Haus Lange à Krefeld. Au Centre d'essai du Gaz de France à Paris réalise ses premières peintures de feu. Voyage aux États-Unis : première exposition à New York à la galerie Leo Castelli « Yves Klein le monochrome », puis à Los Angeles à la Dwan Gallery qui présente pour la première fois aux États-Unis un ensemble cohérent de la totalité de son travail.

Participe à l'exposition des Nouveaux Réalistes « A 40° au-dessus de Dada » à la Galerie J à Paris.

Réalise ses premiers reliefs planétaires.

Exposition « Yves Klein le monochrome : Il Nuovo Realismo del Colore » à la Galerie Apollinaire à Milan.

1962

Le 21 janvier épouse Rotraut Uecker : à cette occasion est jouée la deuxième version de la « Symphonie monoton-silence » réalisée par Pierre Henry.

Commence les moulages en plâtre d'Arman, Martial Raysse, Claude Pascal dans l'idée de réaliser un grand portrait collectif relief des Nouveaux Réalistes où lui-même devait apparaître, au contraire des autres, le corps or sur fond bleu.

Participe à l'exposition « Antagonismes 2, l'Objet » au Musée des Arts décoratifs : présente les maquettes de l'architecture de l'air.

Meurt le 6 juin à Paris d'une crise cardiaque.

Son fils, Yves, naît quelques mois plus tard.



Le catalogue "Yves Klein" qui accompagne la grande exposition rétrospective organisée par le Musée national d'art moderne à l'occasion du 21ème anniversaire de la mort de l'artiste, est la première mise au point internationale sur une oeuvre capitale de l'art contemporain.

Il réunit les textes importants de deux historiens d'art américains, Nan Rosenthal et Thomas Mc Evilly ; de l'anthropologue Remo Guidieri, du critique d'art japonais Shinichi Segi qui fut de 1953 à 1962 l'un des grands amis de Klein, ceux du critique Pierre Restany qui fut le grand supporter de Klein. Le chapitre la "Mémoire des témoins" rassemble des interviews inédits de critiques d'art, de directeurs de galeries, d'amis de Klein, etc... comme : Iris Clert, Claude Parent, Arman, Pierre Henry, Christo, Jean Tinguely, Larry Rivers, Virginia Dwan, Sydney Janis et d'autres.

Ce grand ouvrage présente l'oeuvre de Klein dans sa continuité logique et chronologique et donne la première monographie compréhensive d'une oeuvre essentielle. Catherine Millet la replace dans la perspective conceptuelle de la génération qui la découvre aujourd'hui dans sa nouveauté et ses ouvertures sur les deux décennies qui l'ont suivies ; et Pierre Restany dans deux textes inédits la définit, historiquement d'abord, en témoin qui l'a vue se faire, et en critique qui l'analyse vingt ans après.

Ce catalogue contient des textes inédits essentiels de Klein sur son oeuvre, une chronologie et une biographie complètes situées par rapport aux grands événements politiques et artistiques de notre temps - arts, littérature, musique, théâtre -.

Près de cent chefs-d'oeuvre sont reproduits en couleur et en noir et blanc, une iconographie inédite importante donne de la vie de Klein et de son temps, une image neuve, capitale et émouvante.

Cette monographie consacrée à l'oeuvre et à la vie de "Yves Klein" est le deuxième volume de la série "Classiques du XXème siècle", publiée par le Musée national d'art moderne. Cette collection a été inaugurée l'an dernier par le grand ouvrage de référence sur "Jackson Pollock" à l'occasion de son exposition rétrospective au Musée national d'art moderne, et sera suivie par la publication d'autres monographies de même importance, éditées au même format, sur Balthus, Bonnard, etc.. et conçues dans le même esprit.

Format : 28 x 28, couvertures en quadrichromie. 420 pages  
348 pages noir et blanc, 72 pages couleurs

Les textes de ce dossier de presse sont extraits du "Petit journal" et du catalogue Yves Klein, collage des premières épreuves. Certaines erreurs typographiques n'ont pu être corrigées et nous nous en excusons.

## Illumination en Bleu de l'Obélisque

Le 1er mars 1983, à 20 heures, à la suite du vernissage de l'Exposition rétrospective d'Yves Klein, organisée par le Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou, aura lieu une Illumination exceptionnelle en Bleu de l'Obélisque de la Place de la Concorde.

Yves Klein voulait réaliser ce projet de sculpture lumineuse, cette imprégnation en bleu de l'espace à l'issue de son exposition "Yves le Monochrome" à la Galerie Iris Clert, le soir du vernissage et avait assisté avec elle à la répétition le 26 avril 1957. Mais le Préfet en interdit la réalisation le lendemain. Cette illumination posthume, selon les vœux de Yves Klein, a pu être réalisée grâce au concours de la Ville de Paris et des Services techniques de l'Eclairage municipal. Ils ont mis au point un vernis spécial qui, appliqué aux caches lumineux, donne à l'Obélisque l'apparence parfaite de pigment bleu qui valut à Yves Klein d'être surnommé "Yves le Monochrome". Cette oeuvre conceptuelle, imaginée par Klein il y a 25 ans, annonçait celles des artistes français et américains qui s'illustrèrent au cours des décennies suivantes par des happenings qui n'eurent pas toujours cet éclat lumineux. Obsession d'Yves Klein de réunir, sans les dissocier, au coeur de l'éphémère : le désir d'éternité, la lumière, et l'instant.

DP-1995013/2

Un catalogue est édité à l'occasion de cette exposition.

(c)

- . format 28 x 28 cm
- . 420 pages, comprenant 100 illustrations couleur et plus de 150 illustrations noir et blanc.

Cet ouvrage est la première mise au point internationale sur cette oeuvre capitale de l'art contemporain.

Il présente le travail de Klein dans sa continuité logique et chronologique, par thèmes, et donne la première monographie compréhensive d'une oeuvre essentielle pour la génération qui la découvre aujourd'hui. Il comprend des textes d'historiens, de critiques d'art, de peintres, de directeurs de galeries, d'amis de KLEIN ; des textes inédits majeurs de Klein sur son oeuvre ; une biographie complète située par rapport aux grands événements politiques et artistiques de notre temps : cent chefs d'oeuvre en couleurs ; une iconographie complète.

Il a été prévu un prix spécial pour les membres de la Presse. Ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 80 francs, à la Librairie du Centre.

Pour les représentants de la Presse non parisiens, ce catalogue pourra être envoyé franco, contre paiement de la somme de 103 francs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 95 francs.

Prix publics : 145,00 francs.

---

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue Klein, est à retourner, accompagné du règlement à : Centre Georges Pompidou  
Service Commercial  
75191 PARIS CEDEX 04

NOM :

ADRESSE :

VILLE :

PAYS :

JOURNAL :

MONTANT :

Chèque libellé à l'ordre de : Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.

Jean-Claude Greshens  
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Dominique Bozo  
Directeur du Musée national d'art moderne

vous prient de leur faire l'honneur d'assister  
à l'inauguration de l'exposition rétrospective

# Yves Klein

le mardi 1<sup>er</sup> mars 1983 de 15 h à 17 h  
au Centre Georges Pompidou

**Grande Galerie**

Exposition ouverte au public du 3 mars au 23 mai 1983.

*Invitation valable pour deux personnes*



Jean Maheu  
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

vous prie d'assister à la projection de la vidéo-cassette

« LES ANNEES KLEIN »

produite par Art Production avec le concours  
du Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne

à l'occasion de la rétrospective «Yves Klein» présentée dans la Grande Galerie  
du 3 mars au 23 mai 1983

le mardi 10 mai 1983 à 11 heures

Petite salle, 1er sous-sol

Entrée rue Beaubourg  
Cocktail

Invitation valable pour deux personnes