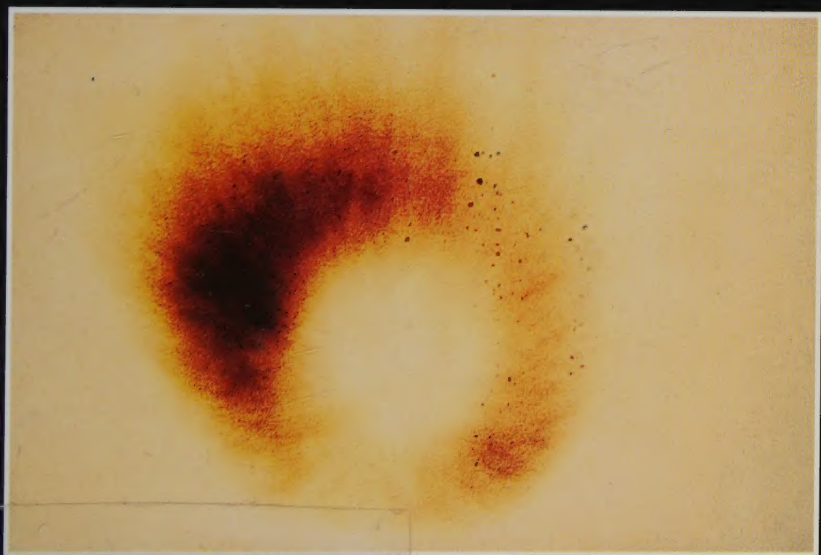


Pierre Restany

Yves Klein

LE FEU AU CŒUR DU VIDE



Les Essais

MAISON DESCARTES - AMSTERDAM



00021165

Éditions de la Différence

DANS LA MÊME COLLECTION

Georges Bataille, *L'Apprenti Sorcier (Du Cercle communiste démocratique à Acéphale)*.

Michel Butor, *Le Marchand et le génie (Improvisations sur Balzac I)*.

Michel Butor, *Paris à vol d'archange (Improvisations sur Balzac II)*.

Michel Butor, *Scènes de la vie féminine (Improvisations sur Balzac III)*.

Michel Butor, *Le Sismographe aventureux (Improvisations sur Henri Michaux)*.

Claude Michel Cluny, avec Júlio Pomar, *Le Livre des Quatre Corbeaux (Poe-Baudelaire-Mallarmé-Pessoa)*.

Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France (XIX^e et XX^e siècles)*.

Marcel Paquet, *Le Fascisme blanc (Méaventures de la Belgique)*.

Júlio Pomar, – *Et la peinture ?*

Jean-Paul Savignac, « *Merde à César* » (*Les Gaulois – Leurs écrits retrouvés*).

François Sentein, *L'Assassin et son bourreau (Jean Genet et l'affaire Pilorge)*.

Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité*.

Patrick Waldberg, *Dada (La fonction de refus)*.

Patrick Waldberg, *Le Surréalisme (La recherche du point suprême)*.

Yves Klein

DE L'AUTEUR AUX ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

César, album, 1988.

Alain Jacquet, Le Déjeuner sur l'herbe 1964-1989 – 25^e anniversaire, album, 1989.

Dimension jouet (ouvrage collectif), album, 1989.

Les Objets-plus et leurs images informationnelles par Bernard Demiaux, essai, 1989.

60/90 - Trente ans de nouveau réalisme, essai, 1990.

Sosno (avec Michel Thévoz), monographie, 1992.

Farhi, monographie, 1995.

Pierre Restany

Yves Klein

LE FEU AU CŒUR DU VIDE

DEUXIÈME ÉDITION REVUE

Les Essais

Éditions de la Différence

« En somme mon propos est double : tout d'abord enregistrer l'empreinte de la sentimentalité de l'homme dans la civilisation actuelle ; et ensuite, enregistrer la trace de ce qui précisément avait engendré cette même civilisation, c'est-à-dire celle du feu. Et tout cela parce que le vide a toujours été ma préoccupation essentielle et je tiens pour assuré que dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent. »

YVES KLEIN

Manifeste du Chelsea Hotel, N. Y., 1961.



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

QUELQUES MOTS EN GUISE DE PRÉAMBULE À UNE RÉÉDITION

Ce livre est réédité dix ans après sa publication en 1990. Le contexte dans lequel il paraît est différent. La légende multiréférentielle d'Yves Klein domine l'époque : la seconde moitié du XX^e siècle et l'entrée dans le troisième millénaire. Et cela à cause d'une évolution radicale de la conscience planétaire à l'égard de la notion d'immatériel, ressort fondamental de l'aventure alchimique de la révolution bleue. Le fil conducteur de cette aventure, que je m'étais efforcé de situer dans la voie ignée, sur le triple plan de la projection mythique, de la symbolologie rituelle et de la pratique artistique, apparaît désormais avec plus d'évidence dans le contexte de la culture globale et des capacités d'amalgame de sa technosphère entre le réel et le virtuel. L'exposition du Vide apparaît aux yeux de Nicolas Bourriaud, le brillant théoricien de l'esthétique relationnelle, comme l'objet social par excellence, l'anticipation des très actuels dispositifs conviviaux d'un Rirkrit Tiravanija ou d'un Pierre Joseph. Nicolas Bourriaud a bien compris que la culture spiritualiste d'Yves Klein lui servait à rejoindre une vision de la matière dans laquelle le visible et l'invisible sont perçus de façon non contradictoire mais « globale », comme au sein d'une réalité

virtuelle généralisée. Nicolas Charlet (voir notes 15 b et 28 b), le jeune historien qui, depuis 1996, analyse les écrits d'Yves Klein et qui vient de publier une série d'ouvrages retentissants, parle de « matérialisme mystique » : la philosophie d'Yves Klein s'enracine dans le réel. Dieu est partout, ajoute Charlet, il habite le pigment IKB (auquel il assigne une dimension archétypale), il habite le corps de l'homme comme le frémissement de l'or ou la respiration d'une éponge. Mon interprétation alchimique de la trajectoire du feu dans l'œuvre d'Yves Klein a porté ses fruits. Elle a été reprise par la jeune critique de pointe qui la projettera dans l'univers de la culture globale et de l'information télématique. En Yves Klein coexistaient le croyant et le mutant. Il avait anticipé notre règne actuel de la communication électronique planétaire car il en détenait la clé : la sensibilité à l'état de matière première. Et il en pressentait l'éventail infini des possibilités dans la cybernétique, l'informatique ou la biogénétique. Comme il serait heureux en l'an 2000 de traiter son architecture de l'air au computer, d'employer le rayon laser pour léviter dans les hologrammes, de diffuser par l'Internet les cours de son école de la sensibilité ! Je suis heureux de lui dire aujourd'hui : Yves, tu m'avais transmis le message de la voie ignée. Je l'ai fait mien et je l'ai fait passer, et je puis t'assurer que pour un nombre sans cesse croissant de nos consciences perceptives en mutation, le feu au cœur du vide ne s'éteindra jamais.

Paris, 16 octobre 2000

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

1. Citations.

Les citations d'Yves Klein qui émaillent cet ouvrage sont extraites des textes qui ont fait l'objet d'une publication durant la vie de l'artiste ou d'une édition posthume, ainsi que de ma correspondance, de mes notes personnelles et des archives Y. K. (Voir note 2.)

2. Abréviations.

Parmi les textes les plus cités d'Y. K. figure *Le Dépassement de la problématique de l'art*, Éditions de Montbliard, la Louvière. Il est mentionné dans les notes par *Dépassement*.

CHENE = Pierre Restany, *Yves Klein*, Chêne/Hachette, Paris, 1982.

CGP 83 = Catalogue Y. K., Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.

RICE = Catalogue de l'exposition itinérante américaine Y. K., 1982 (Houston/New York, 1982).

SEIBU = Catalogue de l'exposition itinérante japonaise Y. K., 1985/86.

3. Numérotation des œuvres.

J'utilise pour la numérotation les sigles correspondants aux différents types d'œuvres d'Yves Klein que j'ai fixés lors du premier inventaire provisoire de juin 1962 et qui ont été repris dans le catalogue Wember, Dumont Schauberg, Cologne, 1969. Cette numérotation fait autorité et est utilisée dans le catalogue raisonné définitif en préparation aux archives Yves Klein (P. R. oct. 2000).

4. Publications sur Yves Klein parues au début des années 80.

Pierre Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Domus, Milan, 1981.

Pierre Restany, *Yves Klein*, Chêne/Hachette, Paris, 1982 (CHENE) ; Abrams Inc, New York, 1982 ; Schirmer-Mosel, Munich, 1982.

Yves Klein, a retrospective, catalogue de l'exposition itinérante aux États-Unis en 1982 (Houston, Chicago, New York) (RICE).

Yves Klein, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 1983 (CGP 83).

Catherine Millet, *Yves Klein*, Art Press/Flammarion, Paris, 1983.

Yves Klein, catalogue de l'exposition itinérante au Japon en 1985-86 (Takanawa, Shiga, Fukushima, Tokyo). The Seibu Museum of Art, Tokyo, 1985 (SEIBU). Textes français de Pierre Restany et anglais de Yoshiaki Tono.

5. Bibliographie Yves Klein 1990-2000.

a) La poussée d'accélération qu'a connue la carrière posthume d'Yves Klein durant ces dernières années s'est traduite par une recrudescence des catalogues d'expositions personnelles et des publications spécialisées (monographies, biographies, essais).

b) Catalogues d'expositions personnelles

Yves Klein : Éditions, écrits et documents, [conférence de la Sorbonne, 3 juin 1959], Paris, galerie Montaigne, 1992.

Yves Klein : Monochrome und Feuer, Krefeld 1961. Ein Dokument der Avantgarde, Krefeld, 1994.

Yves Klein, Le Dépassement de la problématique de l'art, Köln, galerie Gmurzynska, 1994.

Yves Klein, comme s'il n'était pas mort, Paris, galerie 1900-2000, 1995. Texte de Pierre Descargues.

Yves Klein now, London, Hayward Gallery, 1995.

Yves Klein, the Anthropometries, New York, Gallery Danese, 1997.

Yves Klein, Oslo, The National Museum of Contemporary Art ; Tampere, Sara Hildén Art Museum ; Sydney, Museum of Contemporary Art, catalogue édité par Timo Vuorikoski (Finlande) et Karin Hellandsjo (Norvège), 1997.

Tinguely's Favorites : Yves Klein, Basel, Museum Jean Tinguely Basel, 1999.

Yves Klein, la vie, la vie elle-même qui est l'art absolu, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain ; Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci ; Paris, T.A.T., 2000. (À lire tout particulièrement l'essai de Nicolas Bourriaud, « L'entreprise

bleue ou Yves Klein considéré comme une économie-monde ».)

c) Monographies, biographies, essais

La légende d'Yves Klein a suscité à l'orée du III^e millénaire un foisonnement de publications d'un intérêt inégal. Ma bibliographie sera sélective.

Pierre Restany, *Yves Klein, Fire at the Heart of the Void* (version anglaise de la première édition de cet ouvrage, *Yves Klein, le feu au cœur du vide*, La Différence, 1990), Journal of Contemporary Art Editions, New York, 1992 ; *Yves Klein, il fuoco nel cuore del vuoto*, Salerno, Ed. Sottotraccia, 1998.

Sidra Stich, *Yves Klein*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1995. Ce livre, qui a été publié à l'occasion des expositions Klein au Museum Ludwig à Cologne et à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, constitue un inventaire minutieux de l'homme Y. K. et de sa production.

Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962, International Klein Blue*, Cologne, Taschen Verlag, 1995. Un ouvrage de vulgarisation, sympathique et sans prétention.

Jean-Paul Ledeur, *Yves Klein*, préface de Pierre Restany, catalogue raisonné des éditions et des sculptures, Sint-Martens-Latem, Belgique, Éditions Guy Pieters, 2000. Ouvrage technique de référence, qui sera un complément utile du catalogue raisonné (version définitive) en préparation aux archives Yves Klein.

Nicolas Charlet, *Yves Klein*, préface de Pierre Restany, version française : Paris, Adam Biro, 2000 ; version anglaise : Paris, Adam Biro / Vilo, 2000 ; version allemande : Munich, Prestel, 2000.

Nicolas Charlet, *Yves Klein sculpteur*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, coll. « Regards sur l'art », 2000.

Nicolas Charlet, *Inventaire du fonds des archives Yves Klein*, 1998-2000, inédit.

Nicolas Charlet, *Les Écrits d'Yves Klein*, thèse de doctorat Paris I, sous la direction de Françoise Levaillant, à soutenir en 2001.

LE FEU AU CŒUR DU VIDE

Ce livre a pour objet de situer le Feu dans l'œuvre d'Yves Klein sur le triple plan de la projection mythique, de la symbologie rituelle et de la pratique artistique. Trois plans que je distingue en les énonçant séparément pour les besoins de l'analyse mais qui en fait sont soudés entre eux par la trame extrêmement dense du réseau des interférences existentielles et mystiques sur la portée du champ créateur et son rythme.

La spécificité de mon discours pourra surprendre. J'entreprends cet essai, forcément riche en connotations d'ordre spirituel et religieux à un moment où la critique française situe le problème de l'ontologie monochrome à la charnière de Kant et de Hegel et où, pour un nombre croissant d'artistes et de chercheurs, le « cas » Yves Klein est devenu un modèle de la présence existentielle, l'illustration exemplaire de la vertu dynamisante du non-être hégélien¹. Ce texte paraîtra en outre à la suite d'une abondante série de publications sur Yves Klein qui ont vu le jour au début des années 80, à commencer par ma propre monographie, aux prétentions passablement exhaustives².

1. *Vingt ans après*, p. 69-72 in CGP 83.

2. Voir dans l'Avertissement au lecteur la liste mise à jour des plus récentes publications sur Yves Klein, qui ont paru entre 1980

L'envergure vitaliste de l'œuvre de Klein est toutefois d'une telle densité dans son infinitude, qu'elle se prête aisément à la révision périodique des interprétations suscitées par le chevauchement complexe des codes de langage et de comportement sur lequel se fonde le dynamisme interne de l'aventure monochrome.

Le *Mur* et la *Sculpture* de Krefeld, et surtout les peintures de feu réalisées en 1961 et 1962 sont considérées à juste titre comme l'épanouissement synthétique de la cosmogonie d'Yves Klein. La trilogie des couleurs fondamentales bleu, or, rose trouve sa synthèse logique dans la flamme du feu.

Il est aussi évident que le mythe du feu domine l'ensemble de la démarche d'Yves, à la limite extrême de la transmutation des couleurs ; au-delà du feu, l'immatériel. De cette présence du feu au cœur du vide, on en repère les preuves tangibles tout au long de l'aventure monochrome, et à commencer par le point de culminance de *l'époque bleue*, l'exposition chez Colette Allendy à Paris en 1957, où l'on trouve un tableau de feu et une salle vide.

C'est précisément cette date charnière de 1957 qui retient mon attention aujourd'hui dans la mesure où la première affirmation de la sensibilité ignée de Klein est strictement liée à sa première définition d'une zone de sensibilité picturale immatérielle. Il s'agit là de bien autre chose que d'une coïncidence, mais d'une révélation, et Yves Klein ne s'y est pas trompé : il

et 2000, et dans ces dernières les références directes aux écrits du peintre monochrome. L'inventaire du fonds des archives Yves Klein et l'anthologie des textes principaux feront, lors de leur publication, la lumière définitive sur l'engagement alchimique du personnage et de son œuvre.

parle « d'initiation » à propos de cet événement³.

Replaçons l'événement dans son contexte historique. *L'époque bleue* a débuté le 2 janvier 1957 à Milan par l'exposition à la Galleria Apollinaire. Le calendrier est chargé et prévoit pour la suite une double manifestation chez Iris Clert (vernissage, 10 mai) et Colette Allendy (vernissage, 14 mai) à laquelle succéderont deux autres étapes à Düsseldorf (Galerie Schmela, 31 mai) et à Londres (Gallery One, 24 juin). La manifestation parisienne est conçue comme l'apothéose de *l'époque bleue*. Le programme parle de soi. Chez Iris Clert : peintures monochromes ; sculpture aérostatique (lâcher de 1001 ballons bleus dans le ciel de Saint-Germain-des-Prés ; audition de la Symphonie Monoton (première version mise au point par Pierre Henry). Chez Colette Allendy : sculptures, environnements, bacs de pigment peint, tapisserie, paravents, etc. Un véritable échantillonnage panoramique du « monde bleu » au sein duquel figurent les deux anticipations de la topologie (apparemment bipolaire, mais à propension globalisante) feu/ vide : un tableau de feu et une salle vide.

Le premier tableau de feu d'Yves avait pour titre *Feu de Bengale-Tableau de Feu d'une minute*. En plus de la référence à la durée réelle de la combustion des fusées, le titre faisait allusion à *La Minute de vérité*, texte de ma préface à l'exposition des propositions monochromes de différentes couleurs qui avait eu lieu l'année précédente dans la même galerie. Le *Tableau de Feu d'une minute*⁴ consistait en un panneau de

3. *Dépassement*, p. 3.

4. Qui figure sous le n° M 41 dans le catalogue Wember, c'est-à-dire dans la section Monochromes divers et non dans la section IKB ou dans la section des feux (F).

contre-plaqué de 112 x 75 cm, peint en bleu (au pinceau et à l'huile), sur lequel avaient été disposés seize feux de Bengale en rang de quatre, orientés en oblique vers le ciel. Le panneau, placé sur un chevalet, fut installé dans le jardin de Colette Allendy et Yves y mit le feu le jour du vernissage. Les fusées donnèrent un effet bleu intense, l'image même du feu bleu, d'après la définition chromatique de Gaston Bachelard que Klein reprend bien évidemment à son compte. Selon le premier récit qu'il fait de l'événement, il va jusqu'à dire que l'effet bleu du feu produisit chez les spectateurs la sensation d'une persistance rétinienne après la combustion du tableau, une projection agrandie dans la mémoire visuelle. « Le ciel bleu se creuse sous le rêve » écrit Bachelard dans *L'Air et les songes...* Dans une description plus tardive, Klein, lui, creuse l'effet du feu dans le bleu : « Tout de suite j'ai pu constater les immenses possibilités de cet élément ultra-vivant. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. » Là, l'emprunt à Bachelard est direct. Il s'agit de la transcription pure et simple d'un extrait du premier paragraphe de la *Psychanalyse du feu*, qui dit textuellement : « Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant⁵. » Enfin, Yves conclut son analyse des effets du *Tableau de Feu d'une minute* en déclarant : « Autant dire que la durée d'une minute plus la sensation de la vitesse immobile du feu supprimaient la phénoménologie du temps. »

5. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Folio-Essais, Gallimard, Paris, réédition 1985, p. 19.

Autre notion bachelardienne de base que le philosophe développe dans les premières pages de la *Dialectique de la durée*. « Un livre dur et dense, le plus dur des livres de Bachelard, et dont je n'ai pu lire que le début », me confiera Klein plus tard⁶.

6. a) Les cinq livres célèbres de la pensée « rêveuse » de Bachelard sont *La Psychanalyse du Feu*, *L'Eau et les rêves*, *L'Air et les songes*, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *La Terre et les rêveries du repos*. Ils constituent un corpus parallèle à l'œuvre scientifique et philosophique de Gaston Bachelard, dont le livre majeur est le *Nouvel Esprit Scientifique* de 1934. *La Dialectique de la durée* (1936) fait suite à cet ouvrage capital.

b) Voir à ce sujet CGP 83, Nan Rosenthal, p. 218 : La note 91 (*ibid.*, p. 232) correspondant à ce passage est toutefois dénuée de tout fondement.

I

QUE S'EST-IL PASSÉ LE 14 MAI 1957 ?

Yves Klein a changé de code interprétatif et référentiel. Il adopte la terminologie de Bachelard dont il découvre avec ravissement la sensualité, les approches anthropologiques de la symbologie universelle, le savoir occultiste et l'usage décodant qu'il entend faire de la psychanalyse jungienne, son exploration sereine et lumineuse de « l'inconscient de l'esprit scientifique ». Il s'agit bien sûr d'un changement d'appareil linguistique, d'un système au départ aussi superficiel que le précédent, mais qui s'enrichit d'une greffe immédiate sur le lexique déjà emprunté au journal de Delacroix. La mutation référentielle effective a lieu entre avril 1957 et avril 1958 comme l'attestent les deux versions qu'Yves a faites du récit de l'événement, toutes deux antérieures au printemps 1958. L'affirmation selon laquelle l'œuvre de Bachelard ne lui fut connue qu'à partir d'avril 1958 correspond aux propos qu'Yves a tenus lors de sa conférence à la Sorbonne en juin 1959. Il faut y voir, plus qu'un *lapsus linguae*, une erreur volontaire de date, destinée à masquer le changement de tactique existentielle. Dans un moment aussi capital, Yves cherche à brouiller les cartes et à maintenir après coup un

secret qui n'en est pas un. Ce cas de brouillage, qui est loin d'être unique, montre bien avec quel cynisme opportuniste dans la liberté d'interprétation Yves savait, le moment venu, manipuler les codes de références spirituelles empruntées en dehors du dogme catholique.

N'oublions pas l'autre terme de la mutation explicité dans l'exposition de Colette Allendy. La présentation du premier « immatériel » : une salle de la galerie du premier étage est laissée entièrement vide, et Yves m'invite à y demeurer seul et en silence, avec lui, de façon à témoigner de la « présence de la sensibilité picturale à l'état de matière première ».

Ainsi le feu rejoignait le vide dans une synthèse éthérée et tangible, matérielle/immatérielle, où le bleu aérien de Bachelard venait se fondre dans l'« indéfinissable » de Delacroix.

En tant que témoin de la manifestation, je dois dire que j'ai été avant tout frappé par l'attitude d'Yves et le reflet extérieur de son état d'âme du moment. Un état de jubilation à deux stades. Après la mise à feu du *Tableau d'une minute*, Yves, qui a dû s'y prendre à deux fois, semble transfiguré, comme s'il était brusquement devenu un autre homme. « On dirait qu'il vient de voir la colombe du Saint-Esprit s'échapper du feu », me dit Colette Allendy qui se trouvait auprès de moi. Cet effet de grande sérénité ne devait durer qu'un instant. En revanche lorsqu'Yves me demanda de venir avec lui se recueillir dans le vide, c'est-à-dire dans la pièce du premier étage de la galerie qu'il avait réservée à cette fin, le ton changea. Après avoir surmonté un moment d'irritation dû à la présence d'un radiateur encombrant qui troublait l'harmonie volumétrique de la petite salle, les traits de son visage se durcirent : il était pâle et tendu, et trahissait une émo-

tion profonde faite de joie grave et d'une sorte d'appréhension diffuse. Un mélange de joie et de crainte, analogue à la « terreur de Dieu » des mystiques chrétiens. Après un long silence qui m'a semblé interminable, nous sommes partis ensemble de la pièce et une fois la porte refermée, Yves qui apparaissait désormais soulagé, se confia à moi en me répétant presque mot pour mot ce qu'il m'avait écrit dans une lettre datant de l'été précédent : « Mais enfin, je ne sais pas si tu vois ce que je veux dire, nous sommes dans une période où tout va nous réussir, après nous devrons sans doute payer notre chance et notre audace⁷... »

Si l'on pense que cette lettre date du moment précis où la pensée monochrome se fixe sur le bleu (été 1956) et qu'Yves éprouve l'instinctif besoin de me confier la même impression un an plus tard (mai 1957), lorsqu'en plein apogée de la période bleue il assume son premier « immatériel », on peut se rendre compte du bouillonnement affectif et mental qui l'agite durant cette période. Au moment même où il opte pour la Grande Couleur, le Bleu, il en pressent le fatal dépassement, et tout son être profond se prépare déjà à la grande sublimation. Sera-t-elle une sublimation éthérique dans l'esprit de *La Cosmogonie des Rose-Croix* de Max Heindel, qui fut l'inspirateur de son code référentiel depuis qu'il en fit la découverte à Nice au début 1948 ? Non, précisément. À la sublimation éthérique, il a préféré la voie dialectique et alchimique de la sublimation ignée, le signe du feu de Dieu.

7. Lettre d'Yves Klein à Pierre Restany datée de Saint-Aygulf, 7 août 1956 ; extrait publié en fac-similé dans *Yves Klein le Monochrome*, Pierre Restany, Hachette, Paris, 1974, p. 32 et 33.

Le message heindelien avait été perçu par Yves comme une clé de sensibilité et de comportement, comme une pratique d'autothérapie psychanalytique, un remède à ses refoulements, une justification de ses répressions : en un mot comme un transfert plus flexible, au niveau du cœur et de la tête, de la rigide morale catholique qui a été le cadre constant de sa vie affective, et sans doute la seule structure permanente de sa sensibilité. Il était extrêmement sensible à l'ordre de Dieu, qu'il invoquait à travers sainte Rita, patronne des causes désespérées, ou qu'il théâtralisait à travers la pompe des rituels chevaleresques. Voilà pour la ligne *dure* de sa foi. Mais son dualisme fondamental lui faisait rechercher, en opposition dialectique, une ligne *souple* capable d'assumer la logique de ses contradictions. Il alla ainsi de découverte en découverte, au fur et à mesure de la révélation de sa propre vérité et de la croissante exigence de convaincre les autres de l'absolue nécessité de sa démarche, de son caractère exemplaire et messianique.

Chez Yves l'écrit est aussi important que le geste. D'où la recherche systématique, et parfois cynique, des codes référentiels les mieux adaptés à la situation du moment. En dehors du dogme catholique intangible, toutes les théosophies se valent. Le message heindelien a constitué pour Yves la première découverte d'un code de sensibilité suffisamment flexible pour s'adapter à la ligne souple de son éthique spirituelle et donner une finalité cosmogonique à ses rêves messianiques. En fait, tant que sa vocation appropriative du monde ne s'incarne pas dans des faits précis qui amorcent la structure d'une carrière, tant qu'il n'a pas donné aux autres et à lui-même les preuves tangibles de la présence d'une œuvre, c'est-à-dire jusqu'en 1956, date de sa première exposition chez

Colette Allendy, sa « vraie » vie n'a pas commencé.

Dans la période de sa vie précédente, celle que Bernadette Allain, sa compagne d'alors, qualifie de sereine et de pure, il n'a fait que se préparer au Grand Œuvre, accumuler des pièces à conviction susceptibles d'être reprises *a posteriori* en tant que prémonitions anticipatrices. Tous les rêves lui étaient ainsi permis. Il a joué à travers Heindel au messie qu'il se voulait être jusqu'au moment où la force de l'autorévélation l'a emporté en lui : l'engagement total de son être s'est opéré dans son propre messianisme, dans la double certitude de son message et de sa mission. L'idée rosicrucienne de priorité absolue de l'essence immuable, qui l'avait tant séduit lors de son adolescence niçoise, lui est apparue de plus en plus anachronique et pesante. Entre 1957 et 1958, au terme d'un cheminement secret pressenti dès 1956, Yves Klein abandonne le code heindelien au profit d'un système qui lui paraît plus efficient et plus compatible avec la ligne dure de l'ordre de Dieu : la complémentarité référentielle Delacroix/Bachelard.

Le nouveau système est basé sur deux typologies complémentaires. Delacroix représente le Grand Artiste, un maître de la couleur, l'homme du métier qui se livre dans son journal à un voyage complaisant à travers sa pensée intime, à la recherche de l'âme, « l'indéfinissable » sur lequel se fonde le mystère de la qualité dans l'art. Bachelard apporte toute la garantie du savoir rationnel dans son entreprise de psychanalyse de la connaissance objective : « Il nous faut montrer la manière réciproque qui va sans cesse des connaissances objectives et sociales aux connaissances subjectives et personnelles, et vice-versa⁸. »

8. Gaston Bachelard, *op. cit.* (voir note 5), p. 23.

Yves Klein réalise qu'il tient là la clé interprétative et justificatrice de l'essence dualiste de son être. Le croyant et le mutant trouvent alternativement leur compte dans le vitalisme du lyrisme pictural romantique et dans la psychanalyse de l'inconscient de l'esprit scientifique. Et en fait, dans cet été 1957, Yves le Monochrome est en pleine jubilation. Les notes de son journal l'attestent. À la date du vendredi 23 août 1957 (Chamonix) il écrit : « Mes propositions monochromes sont des paysages de la liberté : je suis un impressionniste et un disciple de Delacroix. » Samedi 31 août 1957 (Venise) : « Ce qui m'a inspiré dans mes dernières œuvres, c'est le thème "dissolution de la forme par ou dans la couleur". Le résultat apparent est pour moi... le lyrisme du déplacement. C'est le retour au romantisme du mouvement. Alors que la monochromie pure est vraiment actuelle, elle montre la liberté statique. Le mouvement ne signifie plus du tout "vie" aujourd'hui pour quiconque sait, mais "mort", alors que la véritable efficacité hors de l'agitation pittoresque est le statique. » Ces dernières considérations peuvent apparaître comme du Delacroix compensé par Bachelard, elles anticipent de façon saisissante sur l'état d'esprit qui présidera à la fameuse collaboration Tinguely-Klein lors de l'exposition *Vitesse Pure et Stabilité Monochrome* (Iris Clert, novembre 1958).

À la date du 7 septembre, Yves va plus loin encore dans l'analyse subliminale (immatérielle) du « moment » pictural : « La peinture ne sert qu'à prolonger pour les autres le "moment" pictural abstrait d'une manière tangible et visible. Pour chaque peintre le "moment" est en général toujours le même, ou ne change que très rarement. C'est la qualité du moment

qui détermine la manière du peintre. » Et Klein poursuit en citant explicitement Delacroix : « L'homme heureux est celui qui a conquis son bonheur ou le moment de bonheur qu'il ressent actuellement⁹. » Ce moment de bonheur chez Klein se réfère à la fois à l'indéfinissable de Delacroix (l'au-delà du fini, « ce que l'âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l'âme ») et à la dimension spécifique du rêve chez Bachelard (« le rêve aérien n'a plus que la dimension profonde »).

Dans son premier projet de livre qui date de 1958 et qui sera repris dans *L'Aventure monochrome*¹⁰, Yves Klein se livre à des considérations sur le bleu antérieures à l'exposition du Vide (avril 1958). Ces considérations mêlent à la fois de longs extraits de

9. Delacroix, *Journal*, 8 avril 1854.

10. a) *L'Aventure monochrome* consiste en un recueil d'écrits de différentes dates rassemblés à partir de 1958 par Yves Klein en vue d'une publication qui n'eut jamais lieu de son vivant. Certains extraits ont paru dans diverses publications : *Art et Création*, Paris, n° 1, 1968 ; *Yves Klein*, Martano/Due (Catalogue de l'exposition Y. K., Torino, nov/déc. 1969). Une première anthologie en langue anglaise figure dans le catalogue de la rétrospective Y. K. au Jewish Museum de New York (janvier 1967). Ce texte dont l'original dactylographié est conservé dans les archives Yves Klein a fait l'objet de nombreuses citations de la part des rédacteurs de RICE. On peut le considérer avec toutes les précautions d'usage et en l'état actuel des choses, comme le texte de référence n°1 sur la pensée théorique de Klein, au même titre que *Le Dépassement de la problématique de l'art*.

b) Depuis le travail opéré à partir de 1996 par Nicolas Charlet aux archives Yves Klein, la situation a évolué. Charlet a reconstitué le profil du projet d'Yves Klein, qui n'a toujours pas abouti à une publication intégrale, et dont *L'Aventure monochrome* ne constitue que la première partie. Charlet donne le titre référentiel de « mon livre » (comme le faisait d'ailleurs volontiers Yves de son vivant) aux citations qu'il emprunte directement aux écrits d'Yves Klein dans ses ouvrages, et notamment dans *Yves Klein sculpteur*, Paris, 2000 (voir plus haut l'Avertissement au lecteur).

L'Air et les songes de Bachelard, et notamment la phrase célèbre qu'Yves prononcera à Anvers en juin 1959 pour inaugurer à l'Essenhuis sa présence immatérielle : « D'abord il n'y a rien, puis un rien profond, ensuite il y a une profondeur bleue », à des réflexions personnelles dont je citerai un passage particulièrement significatif : « Les couleurs, *l'époque bleue* étaient pour moi le comble de la liberté, l'art de peindre et maintenant je me rends compte que cette liberté n'est qu'un intervalle, une frontière. Je rentre à présent dans un autre pays, un autre royaume qui m'est encore complètement inconnu mais qui existe bien. » Un pressentiment qui est à rapprocher de sa réaction à la sortie de la salle vide chez Colette Allendy et de la lettre qu'il m'adressa de Saint-Aygulf¹¹.

Il n'y a aucun doute pour moi : le 14 mai 1957, au moment de la mise à feu du *Tableau*, Yves vit totalement sa minute de vérité. Il opte résolument pour la voie de la sublimation ignée. Quelques jours après le vernissage chez Colette Allendy, il passe à la flamme du feu un petit monochrome bleu sur papier, de 18 x 23,5 cm. C'est l'*IKB 22*, qui comporte deux perforations dues à la combustion, l'une, la plus grande, dans la partie supérieure et l'autre plus petite (un trou rond plus régulier) vers le bas. Au moyen du feu, Yves opère la transcendance du bleu par le vide. Il accomplit le rite de passage qui s'inscrit non plus dans la vision cosmo-conceptuelle rosicrucienne mais dans le schéma beaucoup plus général de la mort suivie de résurrection, où à la mort fictive succède la résurrection symbolique de l'Élu. Il reçoit son second bap-

11. Cf. note 7.

tême, celui du Feu, avec sa double valeur spirituelle et alchimique. Il peut désormais s'identifier à l'Homme-Christ sans défier Dieu le Père¹², dans la ligne dure de l'ordre de Dieu, jalonnée par les figures archétypales du prophète Élie et de saint Jean, patron du Feu. Le feu qui est la vie purifiée, qui sépare et compose les éléments, lui permet d'affronter la mort matérielle. Ce feu est le feu secret et pur des alchimistes qui opère la transmutation des métaux, l'or dont la couleur figure le soleil ; la teinte écarlate des lueurs de la flamme rappelle le sang divin ; le feu s'associe à l'eau pour sanctifier le corps. Cette équation du feu va dominer toute l'œuvre de Klein à venir et transcender l'aventure monochrome en la rattachant à la grande tradition ignée de la mythologie universelle. Le feu de Klein symbolise le feu de Prométhée, d'Ormuzd, de Delphes, le feu juif de la Fête des Tabernacles, le feu romain des vestales, le feu des forêts celtiques, le feu du cierge pascal. Le feu pur représente la vie, la manifestation suprême de l'ordre de Dieu, par opposition aux feux de l'enfer, le feu destiné à la torture des impurs¹³.

12. Cf. Pierre Restany, CGP 83, « Qui est Yves Klein », p. 15, VIII, « Plus je pense à l'homme Klein... »

13. *La Symbolique du feu* de Jean-Pierre Bayard (Guy Trédaniel Éditeur, Paris, 1986) constitue à ce sujet un ouvrage panoramique capital.

II

L'ACTE MAJEUR DU 28 AVRIL 1958

Yves Klein a vécu l'expérience de la galerie Colette Allendy comme une véritable initiation, préalable à l'accomplissement de son Acte Majeur, la conquête de la sensibilité picturale immatérielle, le Vide. Et il le déclare ouvertement : « Présentée en 1957 à Paris à la galerie Clert et à la galerie Colette Allendy, l'Époque bleue fait *mon initiation*. Je m'aperçois que les tableaux ne sont que les "cendres" de mon art. L'authentique qualité du tableau, son "être même", une fois créé, se trouve au-delà du visible, dans la sensibilité picturale à l'état de matière première. C'est alors que je décide de présenter chez Iris Clert le *Bleu immatériel*¹⁴. »

Et c'est en effet ce qu'il fera quelques mois plus tard, non sans avoir accompli au préalable son premier pèlerinage à Cascia, en Ombrie, au sanctuaire de sainte Rita. Le culte de sainte Rita, particulièrement vivace à Nice, faisait partie intégrante de l'éducation catholique d'Yves. Il vénérât la sainte, tout comme la vénéraient sa mère et sa tante, ce qui

14. Voir note 3. Il s'agit ici de la citation intégrale du passage d'Yves Klein consacré à la double exposition parisienne de mai 1957.

correspondait aux pratiques routinières de sa religion, aux témoignages de respects formels et extérieurs de l'ordre de Dieu. Le premier geste du nouvel initié au baptême du Feu est de donner à cette pratique superstitieuse la valeur d'une symbolique divine : en priant sainte Rita d'intercéder en sa faveur pour la réussite de l'Acte capital de son Œuvre et de sa Vie, Yves entend se créer une voie directe mais privilégiée de relation avec Dieu. Sainte Rita symbolise désormais le pouvoir de contrôle de l'ordre de Dieu sur la sensibilité picturale immatérielle.

L'exposition du Vide est devenue un épisode de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Elle a fait l'objet d'une description précise par son auteur dans *Le Dépassement de la problématique de l'art*, et suscité une légion de jugements critiques, de gloses et de commentaires.

Le cérémonial de présentation de la galerie Iris Clert vide avait été mis au point dans ses moindres détails. La date du vernissage avait été fixée au lundi 28 avril 1958 à 21 heures et l'exposition de l'immatériel (espace et murs vides) dura une semaine, jusqu'au 5 mai. Trois mille personnes se pressèrent en foule dans la rue des Beaux-Arts à Saint-Germain-des-Prés le soir du vernissage et la manifestation battit par la suite tous les records d'affluence.

Le titre de l'exposition était très technique : *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, tout autant que le texte de ma préface à l'invitation : « Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale

d'une émotion extatique et immédiatement communicable. » Le synchronisme affectif et mental entre Yves et moi aura rarement joué de façon aussi intense. Le moment était unique et l'enjeu capital : selon Yves, 40 % des personnes présentes en ont perçu l'ampleur. Dans le discours qu'il tient à *La Coupole* à Montparnasse après le vernissage, Yves déclare : « La justification de mon œuvre réside dans la projection universelle et motivée de son essence picturale. » Dans la ligne directe de la pensée alchimiste, c'est sur le pouvoir de sensibilité que lui confère l'Acte Majeur que Klein fonde son entreprise de guérison universelle. La première étape est la France : « Le gouvernement provisoire de réhabilitation sera un ordre de chevalerie où artistes, religieux et scientifiques rendront à la France une couleur convenable, bleue ou blanche voire amarante... » Et Yves dénonce publiquement ceux qui, à ses yeux, constituent les obstacles majeurs au salut de la France et de l'humanité, tous ceux qui désobéissent à l'ordre de Dieu, les tricheurs de la morale sociale et chrétienne (Françoise Sagan, Genet, Duhamel), les faussaires de l'éthique politique (Roosevelt, Nehru) et par-dessus tout l'anti-Bachelard par excellence, le génial inventeur de la théorie de la relativité : Einstein, parfaite incarnation du rejet rationnel de l'approche psychanalytique de l'esprit scientifique. L'Acte Majeur du 28 avril 1958 débouche sur un Acte de Foi et de Feu : la rédemption du monde passe par l'autodafé des impurs.

Une fois l'Acte Majeur accompli, Yves s'empresse de retourner, dès septembre 1958, à Cascia et d'offrir un tableau *IKB* en geste de reconnaissance et d'action de grâces. Le symbole est évident. L'offrande du

bleu est un hommage à la sainte, certes, mais elle marque aussi au même titre que la combustion de l'*IKB 22* en mai 1957, le dépassement effectif des limites matérielles du tableau. Le Vide a transcendé la monochromie. L'immatériel a imprégné la totalité de la sensibilité picturale. Dorénavant, rien ne sera plus pareil. Yves Klein pourra, en apparence, retourner à la peinture, faire des empreintes anthropométriques ou naturelles, construire dans l'air ou avec l'air. La trilogie bleu-or-rose illustrera la synthèse purifiante et vitale de la flamme du feu. La marque de l'immatériel sera omniprésente dans la création de Klein. Le feu continuera à se consumer dans le vide, et ce feu sera toujours le feu de Dieu.

De nombreux facteurs entrent en ligne de compte dans la désaffection d'Yves Klein à l'égard de la transfiguration radicale que promettait la cosmogonie heindelienne, et Thomas Mc Evilly les a sous-estimés, en commettant à mon sens le tort de croire à l'enracinement profond du schéma rosicrucien dans la structure affective et mentale d'Yves Klein¹⁵. L'ana-

15. a) Les deux études de Thomas Mc Evilly sur Yves Klein parues initialement dans *RICE* et reprises dans *CGP 83* sous les titres *Yves Klein conquistador du Vide* et *Yves Klein et les Rose-Croix* témoignent de cette vision systématique. En dépit des abus du parti pris, elles constituent une contribution utile à l'étude et à la connaissance d'Yves Klein. Il suffit au lecteur de décoder l'heidelianisme viscéral du propos en se référant directement à l'ouvrage de base de Max Heindel, *La Cosmogonie des Rose-Croix*, Paris, 1947, l'édition française de la *Cosmo-Conception* (Oceanside, Calif., 1937), qu'Yves Klein a eue précisément entre les mains.

b) Le concept de matérialisme mystique que Nicolas Charlet développe dans ses ouvrages sur Yves Klein publiés en 2000, me semble rendre bien compte de la démarche du peintre monochrome et de sa nature alchimique, en l'éloignant une fois pour toutes des références idéalistes éthérées d'une certaine spiritualité sublimante,

lyse linguistique de la terminologie employée par Yves après la révélation du 14 mai 1957, et qui tend à prouver la persistance de l'influence heindelienne à travers la phraséologie de plus en plus bachelardienne du style, ne prouve pas grand-chose, si ce n'est que le cliché heindelien est devenu très vite le signe de l'erreur et de l'impasse, le repoussoir mental de la vraie voie. Yves se servait des mots comme des concepts ou des symboles : j'en sais quelque chose. Ce qui importait c'était le contenu qu'il y attachait, selon les besoins de la cause et du moment, de façon à motiver ou à justifier tel ou tel fait. Le terme, cher à Bachelard, de sublimation qui revient de plus en plus dans les écrits d'Yves Klein, traduit la profondeur croissante de l'attachement du Monochrome à la tradition ignée, telle qu'elle se dégage de la symbolique et surtout de la psychanalyse du feu. À travers Bachelard, c'est toute la psychanalyse de Jung qui se profilait à l'horizon de la sensibilité picturale immatérielle, jusqu'à en grignoter les contours de l'aura. Et il est bien évident que comme pour Heindel, Yves Klein n'a pris dans Bachelard que ce qu'il a pu ou voulu comprendre. Mais il en va ainsi de tous les porteurs de messages spirituels, théosophes, poètes ou rêveurs. Une fois tombés dans le domaine public, les livres inspirés inspirent à leur tour leurs lecteurs. Et là aussi un code d'interprétation en vaut un autre. C'est en tout cas le droit élémentaire que s'est arrogé

et en l'enracinant dans l'épaisseur matérielle du monde visible. En bon alchimiste Yves Klein ne croit à l'invisible que dans sa relation avec le visible, et comme le dit fort bien Charlet, sans le vide la matière perd toute consistance. Dans la sensibilité perçue à l'état de matière première, Dieu est omniprésent. Mais cette matière sensible parle de Dieu sans s'idéaliser. (Voir *Yves Klein sculpteur*, p. 83.) Voir également ici même la note 28 b, et Quelques mots en guise de préambule à une réédition.

Yves Klein dans toutes ses lectures. Il commit le tort en 1961 de vouloir rencontrer le vieux philosophe, célèbre pour son anticonformisme. Le courant ne passa pas et l'expérience fut pitoyable. Yves Klein, qui se voulait poète de l'espace et maître du feu, eut tort de se présenter en disciple inconditionnel : Bachelard le prit pour un apprenti-sorcier de la plus basse espèce. C'est parfois le prix qu'il faut payer pour la liberté d'interprétation de tel ou tel élément du savoir.

Du savoir de Bachelard sur le feu, Klein s'est approprié les notions les plus simples, c'est-à-dire les concepts fondamentaux. Et d'abord la dimension sociale du feu, qui se manifeste par un interdit généralisé, un respect enseigné, qui engendre au niveau de la connaissance personnelle un réflexe tactique de désobéissance adroite.

Prométhée a volé le feu sans se brûler les doigts, légitimant ainsi la mise en œuvre de n'importe quel moyen pour accéder au savoir et à la création, quitte à en payer ensuite le prix, sur le rocher ou sur le bûcher. Fait à la fois d'audace et d'humilité, le complexe de Prométhée que Bachelard définit plaisamment comme « le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle¹⁶ » répond parfaitement aux aspirations d'Yves Klein, tant sur le plan du « vol » du savoir qu'au niveau de l'intervention sur la nature des choses. Ce type de savoir, lié au faire, socialise la sensibilité immatérielle et lui donne les pleins pouvoirs de son expansion. Plus de refoulement, plus de report de ce savoir dans « la mémoire de la nature » du monde éthéré heindelien et de gel des moyens dans l'attente de leur déchiffrement, une fois advenue la trans-

16. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

figuration de la nouvelle époque.

Yves a le sentiment très net d'avoir tourné la page : « Je rentre à présent dans un autre pays, un autre royaume qui m'est encore complètement inconnu, mais qui existe bien » et avant d'en entreprendre le déchiffrement, il se rappelle lui-même à l'ordre en couvrant une feuille de papier quadrillé du mot *humilité* vingt fois répété, un peu comme les écoliers fautifs « font leurs lignes ».

III

LE FEU, LE VIDE ET LES CENDRES

La présence du feu dans le vide structure puissamment le concept d'espace qui perd d'un seul coup sa plénitude éthérée non caractérisée. Le chaos rosicrucien s'organise, se socialise et enfin se sexualise. Autre concept fondamental de Bachelard, la sexualisation du feu : le feu qui brûle au cœur du vide est symbole fondamental de la sexualité. Un concept qui s'adapte comme un gant à l'être Klein et qui sensualise à la fois sa mystique et sa méthode. Bachelard s'est attaché à montrer que toute l'alchimie était traversée par une immense rêverie sexuelle, rêverie de rajeunissement et de puissance. La thèse développée dans *La Formation de l'esprit scientifique*¹⁷ est reprise sur un mode subjectif et intimiste dans *La Psychanalyse du feu*, où l'alchimie est décrite comme « une tentative d'inscription de l'amour humain au cœur des choses¹⁸ ». Cette réflexion lumineuse clarifie la vision cosmogonique d'Yves Klein : elle en chasse les brumes heindelienues et la lave comme le ciel après l'orage. La répression sexuelle prend la

17. Voir note 6.

18. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 87.

dimension d'une stratégie joyeuse, d'une dialectique où l'agréable l'emporte sur l'utile. À qui se spiritualise par la voie ignée, la purification est d'une douceur qui crée une sensualité spécifique. C'est à travers la pratique de cette sublimation dialectique que l'Homme-Christ peut prétendre atteindre à l'absolu. Nous sommes déjà loin du credo rosicrucien qui préconise le stockage pur et simple des énergies sexuelles dans l'attente de l'explosion générale, se rapprochant par là même du rigorisme excessif des théories freudiennes de l'abstinence utilitaire. Bien sûr, Éros appelle Thanatos, Prométhée appelle Empédocle, le vol du feu et l'appel du volcan. Tel est l'enjeu de la sublimation dialectique. Dès 1957, après la Mise à Feu du *Tableau* chez Colette Allendy, Yves Klein pressent cette fatalité, lorsqu'il dit : « Je m'aperçois que les tableaux *ne sont que* les cendres de mon art¹⁹. »

Impossible d'échapper à cette dialectique. La tradition ignée associe dans la même ambiguïté névrose et poésie, l'activité de la flamme et l'immanence de la cendre. « Prendre le feu ou se donner au feu, anéantir ou s'anéantir, suivre le complexe de Prométhée ou le complexe d'Empédocle, tel est le virement psychologique qui convertit toutes les valeurs, qui montre aussi la discorde des valeurs²⁰. »

Certes, la cendre est signe de pénitence et de deuil dans l'Apocalypse et dans la Bible. Tamar, outragée par son frère Ammon, se couvre la tête de cendre ; David dit qu'il mangera de la cendre. Job dit que l'homme est cendre et retournera en cendre. Yves

19. Cf. note 14. Dans *L'Aventure monochrome*, Y. K. reprend la même métaphore mais sans restriction. Le constat devient proclamation : « Mes tableaux sont les cendres de mon art. »

20. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 183.

Klein prend en compte tous ces témoignages d'humilité mais il assume, en même temps, le côté fécondant de la cendre. En Inde, où l'on pratique à la fois l'incinération des défunts et la mort volontaire par le feu, il existe aussi la coutume paysanne du *jooming* : la cendre éparpillée sur la terre favorise les récoltes. Et la cendre en fait contient ce qu'il y a de plus précieux, de plus mystérieux dans la Vie. Elle est le réceptacle du Principe. Yves Klein était un lecteur assidu de *Tintin*, certes, ce qui ne l'empêchait pas d'aimer les *Contes* de Perrault, et avant tout le plus symbolique de tous, *Cendrillon*, l'amie des cendres, qui reflète le rayon du Feu de Dieu sur sa pantoufle de verre²¹. En déclarant que les tableaux sont les cendres de son art, Yves Klein tente le grand pari alchimique sur le feu. Le feu qui brûle est celui qui engendre. Les cendres du Bleu dispersées dans le Vide seront fécondées par le Feu qui y brûle. Elles renaîtront en pluie de feuilles d'or, immortelles filles du Soleil.

En mars 1960, Yves part à Nice. Il met à profit ce déplacement en voiture pour faire un enregistrement du « vent du voyage ». Il enduit de peinture bleue un papier marouflé sur toile, qu'il pose sur le toit de sa Citroën : lorsqu'il arrive à destination, la chaleur, le froid, le vent et la pluie ont fait que sa proposition monochrome a vieilli de « trente ou quarante ans au moins en une seule journée ». Telle est *COS 10*, la *Cosmogonie du Temps* entre Paris et Nice. Il prend goût au procédé et le répète plusieurs fois au cours de

21. Sur l'interprétation alchimique de *Cendrillon*, voir Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, p. 136, ainsi que le *Manuel de Folklore*, Paris, Nourry, 1936.

ses va-et-vient ultérieurs entre la capitale et la Côte d'Azur. À l'arrivée du second voyage « cosmogonique », Éliane Radigue, la femme d'Arman chez qui Yves et Rotraut descendent à Nice, n'y tient plus : elle veut absolument avoir pour elle cette nouvelle cosmogonie du temps. Yves, à la fois touché et irrité par tant d'insistance, décide de la mettre à l'épreuve : il prend le papier délavé par les intempéries du voyage, le brûle et en dispose les cendres dans une boîte en plexiglas qu'il remet à Éliane. Prise au mot, cette dernière a le bon goût de jouer le jeu et d'accepter la boîte de cendres comme le réceptacle du Principe de l'Œuvre originale. Yves avait gagné ce jour-là son pari sur l'alchimie du feu, mais le risque était tout de même minime, Éliane étant parfaitement au courant de la symbolique de la cendre. Les cessions d'immatériel placent la barre du pari à une autre hauteur.

Les cessions d'immatériel qu'Yves Klein entreprend à partir de novembre 1959 témoignent de la mise en œuvre de la pratique de sublimation dialectique²². Le mécanisme de l'opération rituelle est aussi précis que clair.

Yves Klein vend une zone de sensibilité picturale immatérielle au prix de l'or. Il s'agit de l'espace à l'état pur imprégné de sa présence, dans la suite logique de l'Acte Majeur de 1958, l'exposition du Vide. La transaction se fait au moyen d'un chèque. Si l'acquéreur est disposé à brûler intégralement le chèque, c'est-à-dire son titre de propriété, la totalité de l'or est restitué au cosmos. Dans le cas contraire, seule une partie de l'or est jetée à la Seine. L'autre partie

22. Cf. Pierre Restany, CHENE, p. 57.

revient momentanément à Yves Klein, qui n'en est dépositaire qu'à titre provisoire et précaire.

Cet or, produit du feu de Dieu, appartient à Dieu et doit être remis à sainte Rita, symbole du contrôle de l'ordre de Dieu sur la sensibilité picturale immatérielle. Yves Klein sera fidèle au rite. En février 1961, quelques jours avant la fin de l'exposition rétrospective du Musée de Krefeld, il se rend à Cascia et remet, sans se faire connaître, à la sœur tourière de service à la porte du couvent des sœurs augustines qui ont la charge de l'entretien du sanctuaire, un ex-voto dédié à sainte Rita.

L'ex-voto consiste en un coffret de plastique de 21 x 14 x 3,2 cm, divisé en plusieurs compartiments. La partie supérieure se compose de trois bacs remplis de pigment bleu outremer (IKB), rose (monopink) et de feuilles d'or (monogold). La partie inférieure sur toute sa longueur contient trois lingots d'or de poids différents reposant sur un lit de pigment bleu. Dans la partie centrale du coffret une large fente a été aménagée de façon à recevoir un texte manuscrit sur papier plié en accordéon. Le texte d'Yves Klein constitue un véritable hymne d'action de grâces à sainte Rita : après l'avoir remerciée de ses précédentes faveurs, Yves Klein se place sous la protection de la sainte et invoque son aide pour assurer succès, beauté et survie éternelle à son œuvre. Le texte mentionne également que les trois lingots d'or fin contenus dans la partie inférieure sont le produit de la vente des quatre premières zones de sensibilité picturale immatérielle... Les quatre premières cessions d'immatériel ont eu lieu à Paris entre le 18 novembre et le 8 décembre 1959. Dans son ex-voto de février 1961, Yves Klein restitue à sainte Rita l'or dont il était demeuré dépositaire à la suite de ces premières cessions, trois des acqué-

reurs ayant conservé le chèque-témoin et le quatrième l'ayant brûlé plus tardivement, un certain temps après la vente.

L'ex-voto, déposé anonymement, avait été conservé par les sœurs dans le dépôt des offrandes au sanctuaire et perdu dans la masse des dons.

Il fut retrouvé dans des circonstances que je relate dans un essai *ad hoc*²³ et que je me contenterai de résumer ici, en rendant compte des faits essentiels. Un tremblement de terre survenu à Cascia en 1979 endommage la coupole de la Basilique de Sainte-Rita ; il s'accompagne d'effets électriques extrêmement violents. La foudre s'abat sur le presbytère et brise les vitraux. Une réfection s'impose. Armando Marrocco, l'artiste chargé des vitraux, a besoin, au cours de son travail, d'or à la feuille et en réclame au personnel du monastère. Les sœurs apportèrent l'ex-voto. Marrocco réalise que le *Récipient* est une œuvre de Klein et il me contacte à Milan pour m'aviser de l'événement. La « découverte » eut lieu le 21 décembre 1979 et mon rendez-vous avec les autorités ecclésiastiques pour l'authentification fut fixé au 18

23. a) Pierre Restany, *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Domus, Milan, 1981, extraits in CGP 83, p. 245-246.

b) Lors de ma visite du 18 juin 1980, j'avais mentionné à la mère abbesse l'existence du Monochrome IKB de 1958. Après maintes recherches, il fut retrouvé en 1984. Je suis allé l'examiner dans le parloir du monastère des sœurs augustines de Cascia le 3 juin 1986, en présence de la mère abbesse, de Rosario Scrimieri, architecte responsable des travaux de restauration et d'extension du Sanctuaire, et d'Armando Marrocco. L'IKB dédié à sainte Rita (55 x 46 cm) porte au verso à gauche la date « 15 septembre 1958 » suivie des initiales Y. K. et au-dessous de la mention : « de Paris – merci à sainte Rita. Rose Marie Raymond ». On peut lire sur la partie droite : « En reconnaissance à sainte Rita – Yves Klein dit le Monochrome. »

juin 1980. La foudre, feu de Dieu, avait ainsi fait réapparaître l'or de l'immatériel.

Yves rentre de Cascia à Paris en février 1961 pour se rendre au Musée de Krefeld où il vient de faire sa grande rétrospective, présenter le *Mur* et la *Sculpture de feu*, et réaliser les premières peintures ignées, marques des états-moments du feu, le 26 février, date de la fermeture de l'exposition. Deux jours plus tard, à Paris, le 28, il procède à une cession d'immatériel hors série, destinée au Musée de Krefeld. La sculpture du feu, dont la haute flamme bleu-or-rose a brûlé en permanence dans le parc du musée durant toute l'exposition, est la garantie symbolique de la pureté de l'opération, qui est en même temps un hommage personnel à Paul Wember. Le feu sort du vide pour se changer en or. Cet aspect alchimique de la sublimation dialectique ignée chez Klein se traduira dans son œuvre par la pratique artistique des monogolds. La voie ignée de la sensibilité immatérielle s'enrichira ainsi de la symbolique du soleil.

IV

FEU ET SOLEIL : L'OR

En février 1960, Yves Klein participe de façon mixte, à la fois matérielle et immatérielle, au vaste panorama de l'art contemporain organisé par Julien Alvard et François Mathey au Musée des Arts décoratifs à Paris : *Antagonismes*. Le peintre monochrome présente pour la première fois en public un monogold frémissant (panneau doré à la feuille et recouvert de feuilles d'or à demi collées sur la surface et donc palpitantes au moindre souffle d'air) à côté d'une zone de sensibilité picturale immatérielle. L'or en face du Vide : Yves marque ainsi la voie de la sensibilité ignée et l'approche alchimique de l'or.

Cette première présentation publique du monogold a été précédée, à la fin 1959, de toute une série de peintures monochromes à la feuille d'or, fort significativement intitulée *L'Âge d'Or* : la dernière œuvre de la série, réalisée au début de 1960, est dédiée à Lucio Fontana²⁴. Yves avait connu la technique de la dorure lors de son apprentissage à Londres, en

24. La série *L'Âge d'Or* est constituée des *MG 35, 38, 39, 41* qui datent tous de 1959 et le *MG 42*, dédié à Fontana, qui date du début 60. À cette série il convient de rapprocher le *MG 45*, réalisé spécialement par Yves en 1959 pour sa tante, Madame Rose Gaspérini.

1950, chez l'encadreur Robert Savage, et il avait profité de son séjour dans la capitale anglaise, en 1957, lors de l'exposition de la période bleue à la Gallery One pour aller voir son ancien patron et se remettre dans le bain. Il avait gardé en effet de cette expérience du traitement de l'or un souvenir extrêmement vivace : « l'illumination de la matière dans sa qualité physique profonde, je l'ai reçue là, pendant cette année chez Savage », nous dit-il dans *L'Aventure monochrome*. La visite de mise au point chez Savage à la fin juin 1957 intervient après le geste initiatique du 14 mai chez Colette Allendy et la combustion de l'*IKB 22* quelques jours plus tard : elle constitue la troisième phase du rite de passage du Monochrome vers la voie dialectique de la sublimation ignée.

Le recours à la dorure après l'Acte Majeur du Vide témoigne chez Yves de l'importance qu'il attache à l'époque à la réflexion alchimique, et plus précisément à l'analyse des rapports de concordance entre l'alchimie et la tradition chrétienne. La couleur de l'or figure le Soleil.

Jésus a mesuré la Jérusalem éternelle, la ville « toute d'or pur » avec une règle d'or, lui, le Christ, « ordonnateur du cosmos, inspirateur de la lumière²⁵ ». La représentation dorée du feu de Dieu figure sous bien des formes : l'auréole des saints, l'anneau d'or égyptien symbolisant la course du soleil, la roue solaire des hindous, des bouddhistes ou des Celtes.

L'or signifie aussi l'immortalité, et dans l'alchimie chinoise, ce métal pur, parfait, « impérial », participe au principe cosmologique Yang et préserve les corps de la corruption²⁶. La période de *L'Âge d'Or*,

25. Voir M.-M. Davy, *Essai sur la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1957, p. 160.

26. Ko-Hung (alias Pao Pu'tzu, 254-334) cité par Mircea Eliade

entre 1959 et 1960, marque de son empreinte spirituelle toute la production ultérieure des monogolds. Cette opération alchimique poursuit implicitement la perfection de la nature, c'est-à-dire, en dernière instance, son absolution et sa liberté, sa « rédemption », selon le dogme catholique.

En février 1960, quelques jours avant la première présentation publique d'un monogold aux Arts décoratifs, Yves Klein décide de vérifier l'état de perfection de sa technique de la dorure : il passe un monogold de 14 x 12 cm à l'épreuve du feu. C'est le *MG 3*, qui porte encore aujourd'hui d'évidentes traces de brûlures. Après le *M 41* (le *Tableau de Feu d'une minute*), l'*IKB 33*, le *MG 3* constitue un autre jalon rituel et initiatique sur la voie de la sublimation ignée.

Les écrits d'Yves de cette époque fourmillent de réflexions sur l'alchimie qui reprennent les thèses fameuses de C.G. Jung²⁷. La quête des alchimistes de l'immortalité correspond, selon Jung, au processus de l'individuation, à l'intégration du soi. Quant à la pierre philosophale, sa recherche représente la projection d'un drame cosmique et spirituel en termes de laboratoire.

L'*Opus Magnum* a pour but aussi bien la délivrance de l'âme humaine que la guérison du cosmos. Dans ce sens, l'alchimie reprend et prolonge le christianisme. D'après les alchimistes, dit Jung, le christia-

in *Forgerons et Alchimistes*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Paris, Flammarion, 1977, p. 96. Cette assertion sur l'effet yang de l'or provient d'un texte original de Ko-Hung reproduit en anglais dans la traduction de A. Waley, « Notes on Chinese Alchemy » (Bulletin of Oriental School of London, VI-1930, p. 4).

27. C.G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zurich, Rascher, 2^e éd. revue, 1952. C.G. Jung, *Die Psychologie der Vererbung*.

nisme a sauvé l'homme, mais non la nature. Or l'alchimiste rêve de guérir le monde dans sa totalité : la pierre philosophale est conçue comme un apanage supplémentaire du Christ-Roi, le Fils du Macrocosme, qui guérit le monde, tandis que le Christ-Homme est le Sauveur du Microcosme, c'est-à-dire de l'homme seulement. Le but ultime de l'*Opus* est l'apocatastase, le salut cosmique. D'après Jung, la « matière » des alchimistes est en réalité le Soi-même. L'âme du monde est enfermée dans la matière. L'alchimiste croit à la vérité de la matière, car elle est en fait sa propre vie psychique : sauver cette matière, c'est obtenir la pierre philosophale, accéder au corps glorieux.

Voilà ce qu'écrit Yves dans ses notes sur l'alchimie²⁸ : « L'or des alchimistes anciens peut s'extraire effectivement de tout. Mais ce qui est difficile c'est de découvrir le don qu'est la pierre philosophale et qui existe en chacun de nous. Cette pierre philosophale, ce don personnel est ce qui nous permettrait de convertir ou de transmuter en or un quelconque état des choses de la nature bien défini, extérieur à soi mais bien exactement fait pour soi. La découverte en soi de la pierre philosophale est une seconde naissance dans la vie d'un homme, c'est un sens réaliste des états de choses, un choix, un accord harmonieux entre la nature, l'univers et tout son être. »

On voit ainsi de quelles colorations jungiennes se

28. a) *L'Aventure monochrome*, première partie, note sur l'Alchimie.

b) Les propres paroles de Yves Klein, qui assimilent la découverte de la pierre philosophale à celle d'un sens réaliste des choses, seconde naissance dans la vie d'un homme, s'inscrivent explicitement dans la perspective du « matérialisme mystique » cher à Nicolas Charlet. Voir la note 15 b.

teinte la pensée intuitive de Klein et ses concepts fondamentaux de sensibilité, d'imprégnation, d'états-moments de la matière. L'initiation de 1957 correspond à une véritable réintégration spirituelle à l'individuation de l'inconscient dans le transconscient, de l'intuition sensible dans l'expérience mystique et alchimique.

Cette approche du Soi à travers la pierre philosophale est la marque même de l'Homme-Christ : la sublimation dialectique ne contrevient d'aucune façon à l'ordre de Dieu. En accomplissant son Acte Majeur du 28 avril 1958, Yves Klein a bel et bien assumé le Vide en tant que sensibilité picturale immatérielle à *l'état de matière première*, libérant ainsi en lui l'âme du monde, dans l'espace-temps du rite et de son déroulement. Dans le cadre de l'analyse jungienne, Klein apparaît comme un cas de figure type, illustration exceptionnelle d'un fait capital : l'inconscient poursuit des processus qui s'expriment par un symbolisme alchimique et qui tendent à des résultats psychiques homologables aux résultats des opérations hermétiques. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Une telle interprétation est un constat qui n'a rien de réductif. Yves n'a pas lu Jung, il l'a rencontré ou plutôt senti, à travers Bachelard, et au moment précis où il réalise que la voie alchimique de la sublimation ignée qu'il a choisie s'identifie au processus de son auto-individuation. L'étape de *L'Âge d'Or* a prouvé à Yves que son *Opus Magnum* était une longue patience et que pour goûter au fruit de l'arbre de vie par la voie du feu il fallait en assumer le prix du sang. Pour goûter et faire goûter aux autres le feu de la vie éternelle, il devait connaître la valeur initiatique du feu et du sang, symbole de l'amour divin. L'or solaire débou-

che sur la symbolique de la vie et du sang. Son inconscient devait en exprimer la prescience quand il lui dictait, huit ans plus tôt, à quelques mois de son départ pour le Japon, le mercredi 12 mars 1952, le court poème que voici :

*« Le soleil est sorti,
mais...
De moi, car hélas,
Quand il me réchauffe,
et que je le vois,
C'est qu'il n'est plus
Au dedans de moi ! »*

V

FEU ET SANG : LA COULEUR ROSE ET SA PLACE DANS LA TRINITÉ CHROMATIQUE

En 1960, l'*Opus Magnum* d'Yves Klein entre dans sa phase cosmologique et se rapproche de plus en plus du corps glorieux. En décembre 1959, le théâtre de Gelsenkirchen, dont il a fait un véritable « musée du bleu », a été inauguré officiellement. Il va pouvoir désormais se consacrer entièrement à l'individuation du Soi par la sublimation dialectique. Les étapes et les gestes initiatiques, en liaison directe avec l'Acte Majeur, vont se succéder en 1960 à un rythme de croissante accélération qui ne cessera que dix-huit mois plus tard, le jour de la mort terrestre du peintre monochrome. La cadence glorieuse a été précédée en novembre-décembre 1959 par les premières cessions d'immatériel et par *L'Âge d'Or* des monogolds.

Le 12 janvier 1959, j'ai rendez-vous avec Yves pour assister à son premier saut dans l'espace. Retenu par d'autres engagements, je le retrouve après l'acte, boitant, la cheville démise. Nous nous rendons ensemble chez notre ami Robert Godert, expert judoka et maître en sciences occultes tibétaines qui s'apprête à partir dans son avion personnel pour ravitailler

en armes les maquis du Tibet en révolte contre l'envahisseur chinois – voyage dont il ne reviendra pas, son avion ayant explosé au décollage de l'aéroport de Bénarès. Yves, furieux de ne pas avoir eu de témoin pour un tel événement, nous expose longuement ses vues sur la « poétique de l'espace », la lévitation, la transcendance et la liberté qu'on obtient par le « vol ». En fait, il ressort de cette longue discussion qu'Yves considérerait ce saut non pas comme une prouesse physique mais comme un geste d'exorcisme par rapport à l'espace éthéré, dont le but était de créer un effet suspensif entre l'Acte Majeur, le Vide, et le Grand Œuvre, la maîtrise du feu : une sorte de pause, de réincarnation vitale entre le vide et le feu, de location temporaire du vide par le Soi. Il conclut en affirmant sa décision de renouveler le geste.

C'est ce qu'il fera le 19 octobre 1960, avec un filet tendu au sol pour le cueillir à l'arrivée : ce saut assisté est à l'origine du fameux photo-montage de Shunk et Kender, publié en première page du *Journal d'un Seul Jour* – dimanche 27 novembre 1960.

Le 23 février 1960, vers huit heures du soir, je reçois un coup de fil mystérieux et excité d'Yves Klein me priant instamment de venir le rejoindre chez lui, 14 rue Campagne-Première. Il a trouvé un nouveau médium pictural, tout est au point et il a besoin de moi pour donner un titre générique à ses nouvelles œuvres. J'assiste ainsi à la première démonstration des *pinceaux vivants* (Rotraut, sa femme, et Jacqueline, un modèle) qui apposent une empreinte bleue sur une large feuille de papier fixée au mur. Je signe l'empreinte en saluant la « célébration d'une nouvelle ère anthropométrique ». Udo Kultermann, présent, contresigne l'œuvre-document monumentale de 155,5 x 352,5 cm, qui porte aujourd'hui le numéro d'in-

ventaire ANT 85. Quelques jours plus tard, le 9 mars, à la Galerie internationale d'Art contemporain, Yves Klein exécutera le grand spectacle public des *Anthropométries de l'époque bleue* : trois modèles nus enduits de peinture bleue apposent les empreintes de leurs corps sur les papiers disposés à cet effet, sous la direction du peintre monochrome et au son de la *Symphonie Monoton* jouée par un orchestre de vingt musiciens.

Les anthropométries occupent une place importante dans l'œuvre de Klein (162 empreintes répertoriées et 26 suaires), ce qui prouve le plaisir sensuel qu'a éprouvé Yves dans la fixation des états-moments de la chair. Un plaisir que le Monochrome déclare « salubre » : cette santé qui nous fait être, « cette santé qui est l'art²⁹ » et qu'il nous présente comme le pendant dialectique de la sublimation par le vide et le vol. La trace essentielle de la vie est fixée par la vie elle-même. Présence de l'absence !

Dans la mémoire d'Yves, ce ne sont pas les précédents qui manquent, depuis les traces sur le sable de l'enfance niçoise, ou la marque du corps du judoka tombant sur le tatami. Lors de son séjour au Japon, les ombres soufflées d'Hiroshima l'ont bouleversé : « Dans le désert de la catastrophe atomique elles ont été un terrible témoignage de la permanence immatérielle de la chair. » Seul le souffle du feu peut assurer cette présence immatérielle. Yves en est parfaitement

29. Cf. Pierre Restany, CHENE, p. 87 et suivantes. Lors du débat qui s'instaura à la suite de l'action-spectacle du 9 mars 1960, à Georges Mathieu qui lui demandait sa définition de l'art, Klein répondit : « l'art c'est la santé ».

conscient : en mars 1961, il exposera à la flamme purifiante et sublimante plusieurs anthropométries marouflées sur papier, en même temps qu'il exécute sa première série de peintures de feu³⁰. L'*ANT 101* est sans doute la plus complexe des empreintes parcourues par la ligne du feu bien qu'elle n'ait pas, à proprement parler, été passée à la flamme. Cette œuvre verticale, de larges proportions (420 x 200 cm) est une synthèse de divers états-moments de la sensibilité et de la chair : l'espace de fond figure une cosmogonie de la nature où abondent les traces de feuilles et de branchages. Sur ce champ végétal, s'inscrivent les traînées de deux empreintes *IKB* dynamiques en chute libre. Dans le bas de la composition, trois empreintes dorées semblent danser autour des corps bleus aériens. Le tout est saupoudré de poudre d'or imitant la trace du feu. L'ambiance à la fois bachique et solaire fait penser à un feu de la Saint-Jean, un feu de joie dans le solstice d'été : la voie de la sublimation dialectique sait composer avec le vieux culte païen et la Fête de l'Église. C'est le seul moyen d'espérer vivre quelques instants de paradis sur terre.

Si le ton outremer foncé du bleu *IKB* est fixé depuis 1956, si la dorure à la feuille des monogolds titre 999,9 depuis 1959, la couleur des monopinks en revanche demeure instable. L'élément rouge est très présent parmi les propositions monochromes du début : la gamme en est large, elle va de l'orange et de l'écarlate à l'amarante et au violet pourpre. Allant du

30. Les *ANT 2, 4, 6* et *7* comportent des traces de feu et ont été exécutées en 1961 durant la première série de peintures au Centre d'essais du Gaz de France, à la Plaine-St-Denis. L'*ANT 5*, et vraisemblablement l'*ANT 8*, datent de la seconde série des peintures de feu, en 1962.

jaune au rouge, le feu rappelle la couleur du sang : le symbole de l'amour divin se caractérise par sa fluidité instable. Le sang frais est rouge écarlate, le sang sec vire au bleu-noir. Dans l'Eucharistie, le vin (sang) est mêlé à l'eau pour la fonction sacrée de la purification. Devant l'impossibilité matérielle d'unir l'eau et le feu, le feu est symbolisé par le sang ou par le vin. La teinte rouge, à travers ses infinies nuances incarne ainsi la toute-puissance du feu. Le pourpre, signe de la vertu militaire à Sparte, est la couleur de la toge sénatoriale à Rome ou du manteau des rois. C'est la couleur portée par les prêtres d'Éleusis, les cardinaux de l'Église catholique et les enfants de chœur. Tant qu'il n'a pas subi l'initiation de la voie ignée et son second baptême du feu, Yves s'accommode de l'instabilité de la teinte rouge, symbole fluctuant de l'amour et du pouvoir. Mais en 1960 l'initié de la voie du feu éprouve le besoin d'en fixer la nuance qui lui soit personnelle. Que va-t-il choisir ? Le pourpre royal, qui s'obtient par un rouge nuancé avec du bleu ? L'écarlate, qui mêle le rouge au jaune pour symboliser l'amour spirituel ? L'incarnat, le rouge clair et vif des martyrs de la foi ? L'hyacinthe de Moïse, le ton violet de la couverture du Tabernacle dans l'Exode³¹ ou encore l'amarante dont les reflets pourpres carminés fascinaient le peintre monochrome à ses débuts et dont il songea un temps à attribuer la couleur au symbole de la France réhabilitée³² ?

31. Exode, XXVI, 14, 36 ; XXVIII, 15, 28, 32, 33. L'Éternel commande à Moïse de placer sur le Tabernacle une couverture de peaux de couleur hyacinthe qui recouvrira le tout.

32. a) Y. K. a réalisé plusieurs monochromes amarantes en 1955 (*M 20, M 37*). *M 85*, qui tire un peu plus sur le violet, date de 1955 également et fait partie de la collection de Pierre Restany.

b) À propos de la France amarante, voir *Dépassement*, p. 15.

Le choix d'Yves va se porter définitivement sur la laque de garance rose carminé dont le spécimen le plus représentatif est le relief-éponge *RE 22, le Rose du Bleu*. À l'incarnat du sang vient s'ajouter le blanc purifié de la neige. Le troisième élément étant acquis, Yves Klein peut désormais présenter la trilogie cosmologique de sa transmutation personnelle des couleurs bleu outremer IKB, or et rose et non bleu, jaune et rouge. Les trois couleurs primaires n'incarnent pas les vraies composantes de la flamme du feu.

La trilogie monochrome, elle, incarne la Vérité Principielle dans toute son irremplaçable splendeur. Elle figure aussi un autre aspect trinitaire de la Création dont la voie de la sublimation dialectique s'accommode fort bien, celui du dogme catholique.

L'abbé Auber remarque³³ que le feu, attribut des trinités païennes, devient l'attribut du Saint-Esprit ; l'amour qui unit le Père au Fils se désigne par la couleur écarlate dans la liturgie catholique. Le transfert au monopink dans la trilogie monochrome est révélateur. Le rose de garance figure le Saint-Esprit face à l'or du Père et au bleu du Fils : or de l'immortalité, bleu de la sensibilité. Opéré sous le signe du feu, le syncrétisme cosmologique entre le dogme et l'alchimie apparaît sans failles. La transmutation s'est réalisée. Le mardi 11 octobre 1960, Yves Klein présente son exposition bleu-or-rose à la galerie Rive Droite chez Jean Larcade. Bien entendu, dans la logique de la voie sublimante, l'exposition comporte une zone de sensibilité picturale immatérielle hors série. Pas

33. Auber (abbé), *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, 1, 309. L'ouvrage monumental de l'abbé Auber comporte 4 tomes et a été publié à Paris (Féchoz et Letouzey) en 1884.

plus que celle de l'*Essenhuis* en 1959 ou celle d'*Antagonismes* aux Arts décoratifs en février 1960, la zone de l'exposition à la galerie Rive Droite ne sera répertoriée dans la liste des immatériels. D'abord parce qu'il n'y a pas eu de cession et ensuite parce que ces présences immatérielles, inaugurées avec la Salle Vide chez Colette Allendy en 1957, constituent une part intégrante du rituel dialectiqué de la sublimation et se suffisent à elles-mêmes.

L'exposition *Yves Klein le Monochrome* à la galerie Rive Droite constitue l'avant-première de la grande rétrospective du Musée de Krefeld qui aura lieu en janvier 1961 et dont le protagoniste sera le Feu, agent physique de la synthèse immatérielle des couleurs. Le texte de ma préface intitulé *Monochromie et vitalisme* insiste à dessein sur l'aspect panthéiste et prométhéen de la démarche.

Et en fait, l'introduction de l'élément monopink dans la pratique artistique du peintre monochrome souligne un regain de sensualité dans les anthropométries et les suaires : effets rose et noir, allusions au penchant réprimé d'Yves pour le vampirisme (l'*ANT SU 20*, une empreinte positive/négative de femmes aux bras levés porte le titre *Vampire*). À son retour des États-Unis, en juin 1961, reprenant le symbolisme du sang, Yves réalise avec *Rotraut* un vieux rêve qui le tourmentait depuis longtemps : des empreintes de sang (de bœuf), au nombre de dix. Il apprend alors une nouvelle bouleversante, qu'il interprète comme un signal d'alarme, un rappel à l'ordre de Dieu : un jeune artiste japonais venait de se tuer en se jetant du haut d'un gratte-ciel sur une toile posée sur la chausée. Dans une note rédigée avant le saut, l'artiste candidat au suicide anthropométrique annonçait sa volonté de léguer la toile au Musée d'art moderne de

Tokyo. Yves, troublé par cette nouvelle, y vit la preuve d'un manquement à l'ordre de Dieu : le sang employé comme fixateur des états-moments de la chair était détourné de sa vraie signification symbolique, l'incarnation de l'amour divin. Sang contre sang : il signa chacune des anthropométries avec une empreinte digitale faite avec son propre sang et me demanda de venir chez lui à minuit pour être le témoin de la destruction par le feu de cette série d'empreintes. Le feu seul pouvait effacer le présage.

Le 27 octobre 1960, je fonde au domicile d'Yves Klein le groupe des Nouveaux Réalistes et rédige la déclaration constitutive en présence d'Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely et Villeglé. La déclaration est rédigée de ma main en neuf exemplaires : sept sur papier bleu IKB, un sur papier doré et un sur papier rose. La constitution du groupe des Nouveaux Réalistes s'opère sous le signe de la trilogie monochrome et la participation de Klein prend son vrai sens.

Il s'agit pour lui d'une première étape vers la réalisation de son École de la Sensibilité. Les Nouveaux Réalistes sont des individus perceptifs, capables de mener à bien avec Yves la mutation de la sensibilité planétaire qui est l'indispensable prélude à la Révolution Bleue. Le suaire collectif qu'il entreprend le lendemain, 28 octobre, avec les empreintes de Tinguely, de Hains, d'Arman et de moi-même, s'inscrit dans la même perspective d'action³⁴. Il n'est pas dou-

34. Voir Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Édition Plannète, Paris, 1968 ; édition italienne : *Nuovo Realismo*, Giampaolo Prearo Editore, Milan, 1973 ; édition brésilienne : *Os Novos Realistas*, Ed. Perspectiva (Coll. Dehates), São Paulo, 1979. Seconde édition française revue et corrigée : Christian Bourgois Éd. 10/18, Paris, 1978.

teux qu'au départ Yves Klein ait eu l'intention de proposer aux Nouveaux Réalistes le principe d'une collaboration sur la base de la Révolution Bleue. D'une manière générale, l'accès à la trilogie des couleurs cosmologiques stimule en lui la volonté appropriative universelle. Il retrouve le même état d'échauffement mental et de rayonnement spirituel qui l'animait après l'Acte Majeur du Vide et qu'il exprima dans le discours de *La Coupole* après le vernissage de *l'époque pneumatique*³⁵. En avril 1958, sa vision de la trilogie monochrome était encore floue, puisqu'il envisageait une France réhabilitée bleue, blanche et amarante, en prenant déjà ses distances par rapport aux couleurs primaires. Au cours des étapes successives de son auto-initiation, de sa progressive individuation sur la voie de la sublimation ignée, la sensibilité de Klein a découvert l'immense domaine occulte de la symbologie du feu, ses rapports avec la lumière, le soleil, le sang, l'eau. Après la rupture avec la vision heindelienne de la monochromie, la ligne du feu ordonne et éclaire toute l'œuvre de Klein. C'est sur elle que se fonde l'organicité cosmologique de la trilogie bleu-or-rose, l'indispensable catalyseur de la Grande Beauté Rédemptrice de l'Univers. Cette recherche alchimiste de la pierre picto-philosophale, Yves a tenu à la mener en accord étroit avec l'ordre de Dieu et sous le signe de sainte Rita, élément clé du système, détentrice du pouvoir de contrôle et d'intercession. Il en réitère le vœu lors de son second pèlerinage à Cascia en septembre 1958.

Dans son texte d'action de grâces contenu dans l'ex-voto de février 1961, la première faveur dont

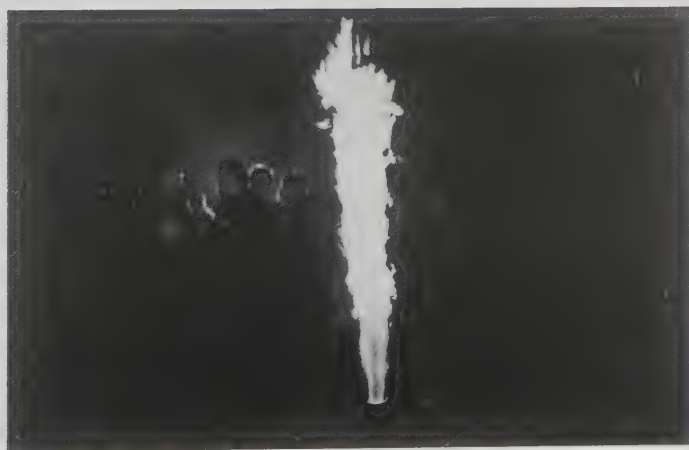
35. *Dépassement*, p. 14 et 15.

Yves se sent redevable vis-à-vis de la sainte est le don opérationnel de la trilogie bleu-or-rose. Les couleurs sont mentionnées dans l'ordre correspondant à la ligne du feu, mais dans le coffret de plastique, le bleu occupe la place centrale entre le rose et l'or. Référence personnelle et acte de piété. Par le bleu de la sensibilité picturale immatérielle, Klein s'identifie au Fils de la trinité liturgique. Il prend place à la droite du Père, l'or absolu de l'immortalité et à la gauche du Saint-Esprit, le sang de l'amour divin³⁶.

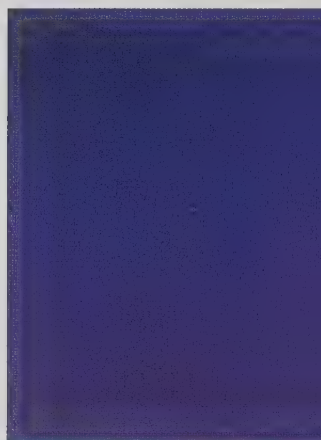
36. Voir note 23 a et b. Dans sa préface à l'exposition de Krefeld, dont il sera abondamment question dans le chapitre suivant, Paul Wember donne une autre explication théologique de la trilogie monochrome : pour lui le bleu est Dieu le Père (permanence de l'immatériel), l'or est le Saint-Esprit (la loi de l'ancienne alliance), le rose est Dieu le Fils (le sang et la chair). Cette glose, si elle a le mérite de souligner l'attachement d'Y. K. à l'ordre de Dieu, ne tient pas compte de la symbolique du feu, absolument déterminante dans la voie de la sublimation dialectique. L'abbé Auber (voir note 33) et J.-P. Bayard (voir note 13) sont formels sur l'interprétation et l'usage liturgique de la couleur rouge comme symbole de l'amour qui unit le Père et le Fils. Le Saint-Esprit incarne le feu du sang. Il faut dire à la décharge de Wember que ce texte a été écrit *avant* l'exposition, et qu'il n'avait pas encore à l'époque le sens précis de l'importance de la ligne du feu dans l'œuvre de Klein.

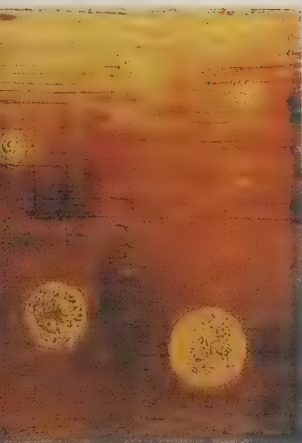


Mur et Sculpture de feu, Krefeld, 1961.



La flamme bleue en hommage à Yves Klein, Parc de la Rotonda di Via Besana, Milan, le 2 novembre 1970.





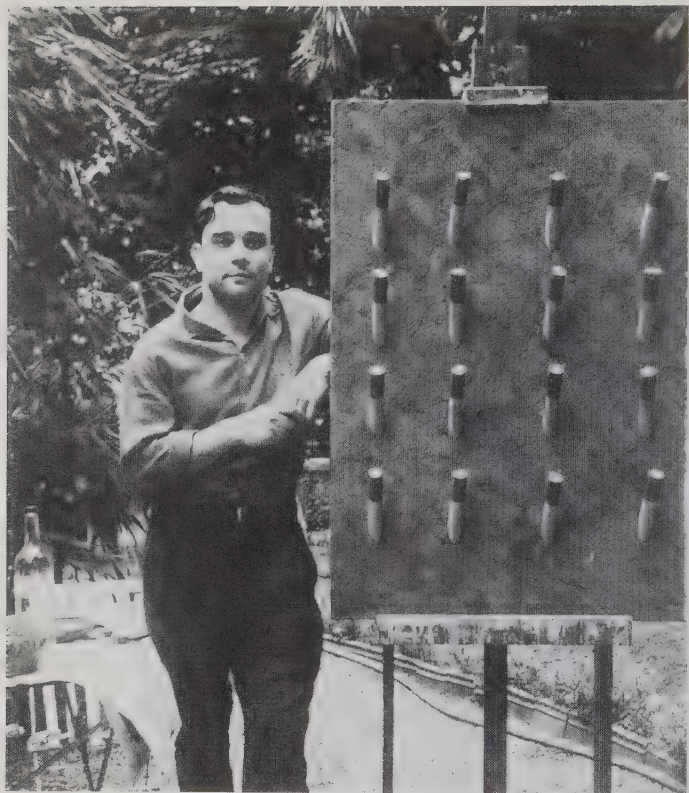
Trilogie bleu-or-rose

IKB 75 : 199 × 153 cm.

MG 17 : 199 × 53 cm.

MP 16 : 199 × 153 cm.

Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.



M 41, Tableau de Feu bleu d'une minute, Colette Allendy, Paris, 14 mai 1957. The Menil Collection, Houston.



M 41, 1957 (après combustion).
112 × 75 cm.



IKB 22, 1957.
18 × 23,5 cm.



MG 3, 1960.
14 × 12 cm.

1-2



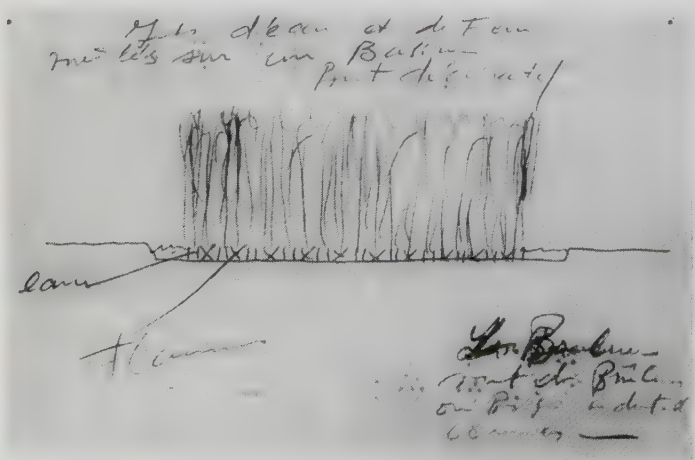
3



4

Le Vide « La sensibilité à l'état de matière première ».

1-2 : les murs ; 3 : la vitrine ; 4 : le dais et le rideau d'entrée,
Galerie Iris Clerc, avril 1958.



« Jets d'eau et de feu mêlés sur un bassin. But décoratif », brevet
Yves Klein, n°58972, 14 avril 1959.



Cession d'Immatériel à Michaël Blankfort, série 4, zone 01, en présence de François Mathey, Pont au Double, Paris, 10 février 1962.



RP 3, Ci-gît l'espace, 1960.
125 × 100 cm.
Musée national d'art moderne, Paris.

Three stylized white line drawings of human figures on a black background, representing the 'Three Beauties' from the 1968 Japanese film 'The Beauties of Japan'.

LES CONCEPTIONS
YVES KLEIN
DESSINS DE CLAUDE PARENT
TECHNIQUE TALLON / technique

• L'ensemble de toutes les propositions architecturales de Tooti El-Hage furent soumises à un concours d'idées dans la légation, le principe de la forme était d'être de toutes les températures d'un climat méditerranéen, la couleur de la pierre du sol de la région, la rampe pour l'escalier, et un autre pour les entrées, l'ensemble des éléments dans la structure de la ville (1971).

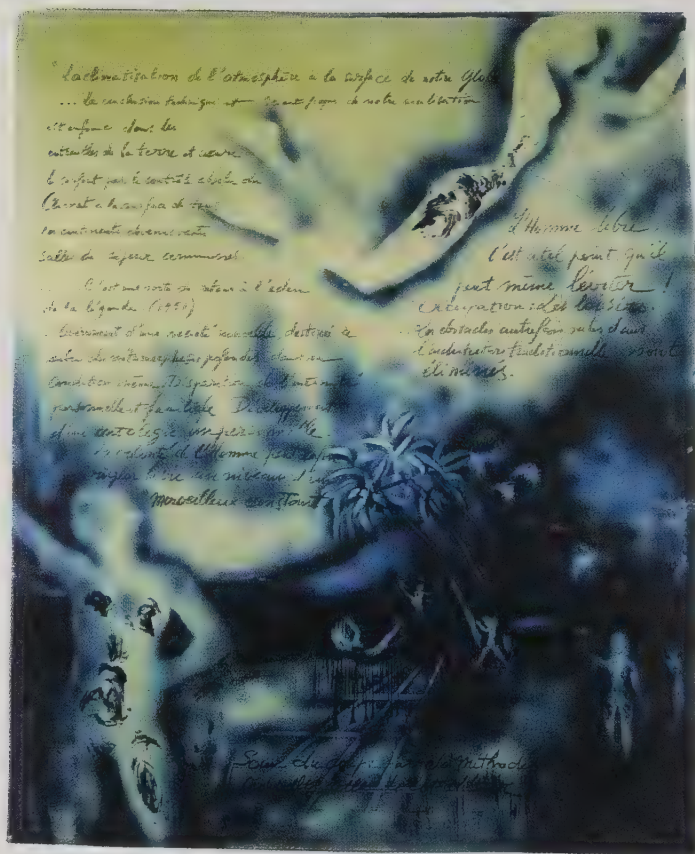
[illegible]

Paris, Sentiers du Vercors, 1968-69

Augmentées d'une proposition de fontaines de feu et de ruissellements de vapeur d'eau éjectées dans l'espace, s'opposant aux fontaines déjà existantes.



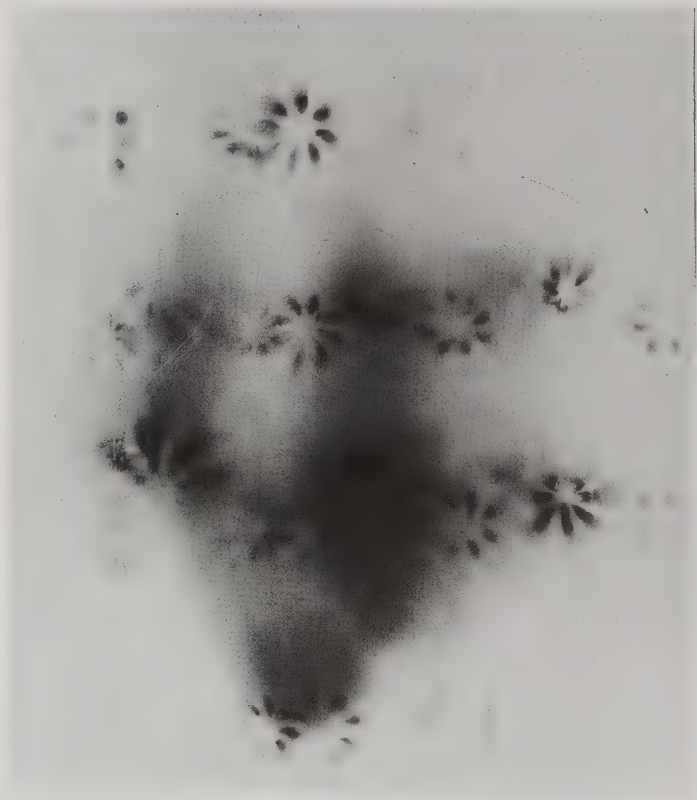
Maquette faite par Technes pour l'exposition *Antagonismes II : l'Objet* au Musée des Arts décoratifs, Paris, 1962.



ANT 102, *Architecture de l'air*, 1961.
 263 × 214 cm.
 Tokyo Metropolitan Museum, Tokyo.



F 31, 1961.
61 × 39 cm.



F 97, 1961.
70 × 60 cm.
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.
Sammlung Helga et Walther Lauffs.



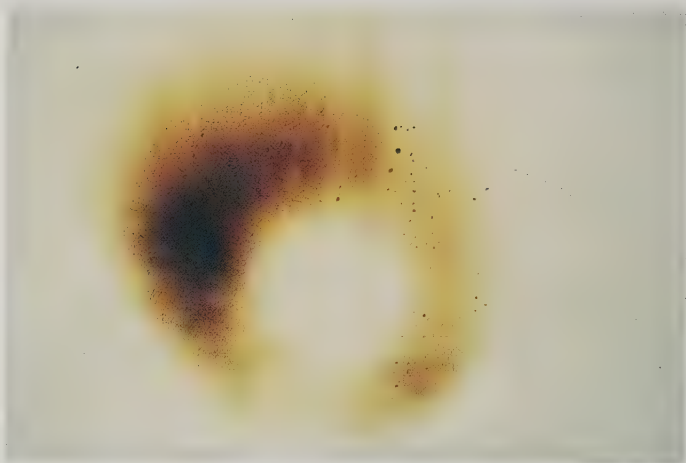
F 44, 1961.
100 × 70 cm.
Collection particulière, Paris.



F 26
73 × 54 cm.



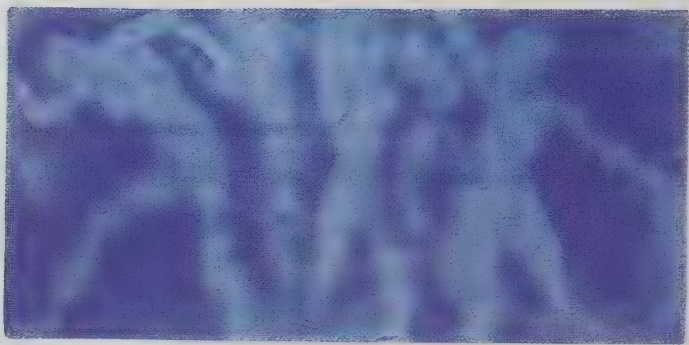
F 32, 1961.
68 × 34 cm.



F 85, 1961.
79 × 119 cm.
Collection particulière, New York.



FC 13
32 × 23 cm.



ANT 79, Hiroshima, 1961.
139,5 × 280,5 cm.
The Menil Collection, Houston.



F 81, 1961.
130 × 249 cm.
The Menil Collection, Houston.



F 7, 1961.
132 × 83 cm.



F 59, 1962.

50 × 35,5 cm.

Collection Denyse et Philippe Durand-Ruel.



F 67
50 × 38 cm.



F 4
131 × 89 cm.



F 109, 1961.

36 × 20 cm.

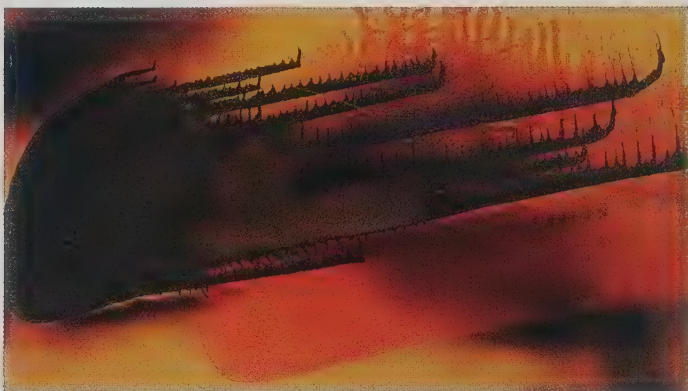
Collection Philippe Arrii Blachette.



F 76
69 × 49,5 cm.



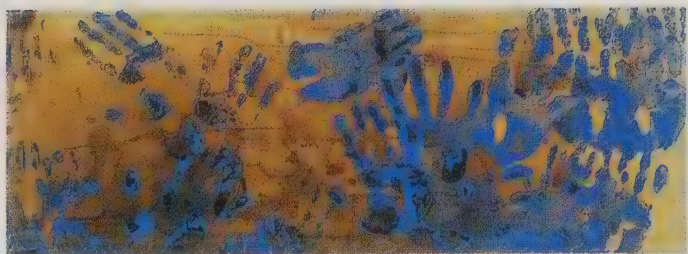
FC 3
137 × 74 cm.



FC 30, Feu de l'enfer, 1961.
50 × 89 cm.
Collection Gunter Sachs.



FC 14
45 x 35 cm.



FC 21
32 × 85 cm.

VI

DE GELSENKIRCHEN À KREFELD : LE FEU, L'EAU, L'AIR, MATÉRIAUX DE L'ARCHITECTURE DU PARADIS

La fin de l'année 1960 est entièrement consacrée à la préparation de la rétrospective que le Dr. Paul Wember a invité Yves à tenir dans le Musée Haus Lange de Krefeld, et qui s'ouvre le samedi 14 janvier 1961. Plus qu'une rétrospective, l'exposition se présente comme le panorama articulé d'une vision universelle, le monde de l'aventure monochrome. Tout ce macrocosme est synthétisé dans les deux mots du titre : *Monochrome und Feuer, Monochromes et Feux*.

Yves Klein avait tenu à présenter de façon solennelle la trilogie de la transmutation des couleurs, bleu-or-rose, dont il avait réalisé l'avant-première parisienne trois mois plus tôt à la galerie Rive Droite. Pour cela, il lui avait fallu exécuter dans les trois couleurs des monochromes et des reliefs-éponges de grand format (165 x 199 cm et 153 x 199 cm).

La *Haus Lange*, siège du musée, est un des joyaux de l'époque allemande de Mies Van der Rohe. Dans cette architecture de lumière, trois salles monochromes sont aménagées et elles constituent la voie royale

de la sublimation ignée. Aux IKB, aux monogolds et aux monopinks viennent s'ajouter les reliefs et les sculptures-éponges, directement issues des techniques d'intégration architecturale utilisées dans le foyer du théâtre de Gelsenkirchen, ainsi que de nombreux objets imprégnés dans les trois couleurs, dont l'original avait figuré en bleu dans l'exposition de 1957 chez Colette Allendy : les obélisques, baptisés pour la circonstance *Concorde*, en souvenir du projet d'illumination de l'Obélisque parisien en 1958, avorté *in extremis*³⁷ ; les pluies, tiges de bois longues et fines, de deux mètres, accrochées au plafond ; les bacs de pigment, présentés dans de larges boîtes en plastique transparent et qui seront édités par la suite en tables, selon l'idée de Klein.

Des trois couleurs de la ligne du feu, c'est l'or qui est privilégié à Krefeld. L'ensemble des monogolds est saisissant : dans son usage magistral de la dorure, Yves s'est souvenu de son initiation londonienne chez Robert Savage, de « l'illumination de la matière dans sa qualité physique profonde » et les œuvres présentes l'attestent, tel le *MG 22, Valeur or*.

Le festival Klein continue avec les empreintes, dont le monumental hommage à Tennessee Williams, la *Grande Anthropophagie Bleue* de 276 x 418 cm (*ANT 76*), les cosmogonies dont le *Vent du voyage* (*COS 32*), les suaires dont le désormais fameux *Vampire* (*ANT SU 20*). Huit IKB (dont deux de 1958), cinq

37. L'illumination de l'Obélisque de la place de la Concorde le soir du 28 avril 1958 devait signaler à tout Paris l'accomplissement de l'Acte Majeur du Vide. Des artistes jaloux firent avorter *in extremis* l'opération. Le désir d'Yves devait être exaucé le 3 mars 1983, le soir du vernissage de la rétrospective Yves Klein au Centre Georges Pompidou.

reliefs-éponges bleus, un monopink, deux reliefs-éponges roses, quatre monogolds, huit anthropométries, deux suaires, six sculptures-éponges dont trois « lecteurs » bleu-or-rose, quatre cosmogonies, trois monochromes anciens : le panorama de l'œuvre prend toute son ampleur.

Une pièce exceptionnelle exprime le pouvoir de catalyse sublimante de la trilogie chromatique : sur un monogold de 120 x 100 cm sont fixées une couronne d'éponge bleue, des roses artificielles roses et des feuilles d'or frémissantes³⁸. Le relief doit être vu à plat et il est intitulé *Ci-gît l'espace*. Yves Klein se fait photgraphier étendu sous le panneau, qui fait office de pierre tombale. Ce panneau est célèbre dans l'œuvre d'Yves Klein. On y a vu, étant donné les conditions de mise en scène, le pressentiment ou la préméditation chez l'artiste de sa mort prochaine (il lui reste dix-huit mois à vivre lorsqu'il réalise cette œuvre en décembre 1960). Il faut y voir, dans le contexte de l'époque, toute la portée alchimique : il s'agit du dernier jalon rituel et initiatique sur la voie de la sublimation ignée, *Ci-gît l'Espace (RP 3)* s'inscrit à l'apogée de la ligne secrète du feu, après le *M 41*, l'*IKB 22* et le *MG 3*. Mis à part l'ex-voto de sainte Rita et de très rares empreintes (*ANT 92*, *112*, *ANT SU 14*), c'est la seule œuvre qui contient en soi la complète trilogie monochrome bleu-or-rose.

Le choix des objets qui la composent s'inscrit dans la perspective directe de la sublimation dialectique et de son syncrétisme théologique. Le panneau d'or figure l'immortalité absolue en Dieu le Père ; la couronne d'éponge bleue est l'attribut d'imprégnation

38. Cf. Pierre Restany, CHENE, p. 192 et 193.

sensible du Fils, le Christ qui s'est fait homme ; le bouquet de roses roses atteste la présence du Saint-Esprit dans l'amour qui unit le Père au Fils.

Ci-gît l'Espace est un acte de foi dans tous les sens du terme. Acte de foi théologique et alchimique sous le signe du feu, c'est aussi un acte de reniement physique et tangible du concept de l'espace éthéré heindelien. Après avoir pris une telle distance par rapport au code rosicrucien depuis 1957, Yves avait-il vraiment besoin d'accomplir ce geste iconoclaste ? Il s'agit en fait d'un pur acte formel, le constat d'une faillite advenue de longue date, qui ne marque qu'avec plus d'éclat la dernière étape initiatique, le geste de catharsis définitif et irrémédiable, suffisant et nécessaire, avant la complète libération du Soi. C'est avec l'espace de l'illusion vaine, celui du monde de désir³⁹ qu'Yves en a fini depuis longtemps et il entend le signifier à « ceux qui savent ». Après l'Acte Majeur du Vide et le geste suspensif du Vol, le peintre monochrome a franchi tous les stades de la sublimation ignée, il s'approche du but ultime, il s'apprête à recevoir sur terre le don sacré du Feu Rédempteur. *Ci-gît l'Espace* est une œuvre jubilatoire, un mémorial mystique qui évoque Pascal et ses pleurs de joie.

Le grand protagoniste de Krefeld est le feu, catalyseur suprême par lequel s'accomplit la sublimation de l'aventure monochrome. Brûlant nuit et jour en plein air, la *Grande Flamme* et le *Mur de Feu* vont immortaliser l'exposition et la faire entrer dans la légende.

39. Voir dans la cosmogonie des Rose-Croix de Max Heindel (*op. cit.* in note 15) les passages qui ont trait à l'espace de la région éthérée et du monde du désir.

En 1970, l'anthologie historique du X^e anniversaire du Nouveau Réalisme à Milan est dédiée à Yves Klein : la mise à feu d'une flamme bleu-or-rose dans le parc de la Rotonda di Via Besana au moment du vernissage marque dans le ciel lombard le signe immatériel de sa présence, en hommage au Grand Œuvre de Krefeld.

Le samedi 14 janvier 1961, le grand soir est arrivé à Krefeld. Tout va se passer dans le jardin : une canalisation de gaz butane sous pression alimente une sculpture de feu, un jet de flamme de trois mètres de haut, jaillissant du sol. À côté de la *Sculpture de feu*, un *Mur de feu* constitué d'une grille de becs Bunsen à basse combustion. Les trois couleurs trinitaires apparaissent clairement dans la flamme, le bleu au cœur, l'or dans le drapeau et le rose dans les flammèches du pourtour...

Le spectacle de la mise à feu avait le caractère poignant d'un événement mystérieux. Devant Yves Klein transfiguré, extatique et Rotraut impassible sous sa coiffure égyptienne, nous avions l'impression d'assister à la célébration d'un rite inconnu et qui pourtant nous concernait tous. Sous l'emprise de cette fascination, il m'a fallu un moment pour identifier le symbolisme de la coiffure. Rotraut portait la coiffure d'Isis. Nous assistions à l'union d'Isis et d'Osiris ! Le rite tout entier de la sublimation était placé sous le signe de l'eau et du feu. Comprendre, c'était rationaliser le problème. Il suffisait de se reporter en pensée aux dessins de l'architecture de l'air et imaginer ces sculptures de feu dans la perspective d'une intégration spatiale. Toute une section de l'exposition était consacrée aux projets d'eau et de feu, conçus durant les travaux du théâtre de Gelsenkirchen, entre 1957

et 1959. L'ambiguïté du rite était voulue. Le feu à Krefeld figurait à la fois l'apothéose de la sublimation ignée et le prototype d'une architecture aérienne. La ligne du feu débouchait sur le rapport dialectique avec l'eau.

De 1957 à 1959, durant les quarante mois que durèrent les travaux de construction de l'opéra de Gelsenkirchen dans la Ruhr, depuis l'ouverture du chantier jusqu'à l'inauguration officielle du bâtiment le 15 décembre 1959, Yves Klein est en contact direct avec la praxis architecturale.

L'équipe d'artistes décorateurs qui a gagné le concours international organisé à cette fin a été choisie par le sculpteur Norbert Kricke et se compose d'un autre Allemand, Paul Dierkes, de l'Anglais Robert Adams, du Suisse Jean Tinguely et du Français Yves Klein. L'édifice se compose de deux corps de bâtiment : l'opéra proprement dit, de 1050 places, avec une façade ouverte sur d'immenses baies vitrées et un très large développement du foyer, et une construction latérale en béton aux parois aveugles et surbaissées, un théâtre d'essai de 450 places. La configuration des lieux a permis à chaque artiste d'intervenir dans un espace approprié. Mais Yves Klein s'est taillé la part du lion dans le foyer central : deux panneaux monochromes en polyester de 7 x 20 m, joutés de deux reliefs d'éponges naturelles stratifiées de 5 x 10 m. La disproportion volumétrique entre le développement du foyer polyvalent et celui de la scène accentue le sens d'imprégnation de l'espace par la couleur.

Yves s'est entièrement donné au travail sur le chantier. Il lui a fallu résoudre de nombreux problèmes techniques auxquels il n'était pas préparé, et diriger en permanence une équipe d'ouvriers dont il ne parle

pas la langue. Pour se faire aider dans cette tâche, il pense à une jeune artiste allemande qu'il a connue à Nice durant l'été 1957 alors qu'elle séjournait « au pair » chez Arman, la sœur de Gunter Uecker, membre du groupe Zéro et spécialiste des superficies clouées : Rotraut Uecker. En 1958 il lui demande de venir le rejoindre sur le chantier : ils ne se quitteront plus⁴⁰.

Le problème de l'animation de grandes surfaces recevant directement la lumière a été réglé par la fixation, par centaines sur le panneau bleu, d'éponges naturelles teintées du même ton et passées au polyester. Le procédé, repris sur une vaste échelle, devait être à l'origine de l'abondante série des reliefs et des sculptures-éponges (*RE* et *SE*).

Plus encore que du perfectionnement technique (le devoir de qualité de l'alchimiste) dont les effets vont se faire spectaculairement sentir dans la dernière période de sa vie, et notamment dans les séries des peintures de feu, Yves Klein est redevable à son expérience pratique allemande d'une relance imaginative. La rencontre avec Werner Ruhnau, le maître d'œuvre de Gelsenkirchen, a servi de catalyseur et de discriminant à la vision édénique, éthérée et confuse dont il avait nourri ses rêves entre 1947 et 1957. Il faut dire que l'initiation du 14 mai 1957 et l'abandon du code rosicrucien le rendaient beaucoup plus disponible à toute tentative d'explicitation de l'immatériel et à l'usage direct de la sensibilité à l'état de matière

40. Leur mariage sera célébré le dimanche 21 janvier 1962 en l'église Saint-Nicolas des Champs (où avait eu lieu précédemment la cérémonie d'adoubement d'Yves Klein en tant que Chevalier de l'Ordre de Saint-Sébastien) et leur fils Yves naîtra à Nice le 6 août 1962, deux mois jour pour jour après la mort de son père.

première. Après avoir accompli sa fonction purifiante, la ligne du feu initiatique devient la lumière qui illumine, qui éclaire et qui conduit.

L'alchimiste de la voie ignée est volontiers bâtisseur. La cité idéale maintient l'ambiguïté chère à la dialectique de la sublimation : elle est à la fois le contenant et le contenu de l'apocatastase. Mais attention à la pensée impure qui échappe à la sublimation ! Le feu qui brille au paradis brûle en enfer. La plupart des cités idéales projetées aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles reproduisent le plan du temple de Salomon à Jérusalem. John Wood l'Ancien nous en donne en 1741 la structure dodécagonale en trame carrée, avec les axes perpendiculaires par rapport au centre, en se basant sur les données de la vision biblique d'Ézéchiél⁴¹.

En se basant sur la reconstruction du temple faite par Matthias Hafenseffer en 1631, Melvin Charney nous montre sa « vision du temple » qu'il expose au pavillon canadien de la Biennale de Venise en 1986 : le schéma de la cité idéale offre de troublantes analogies avec le plan du camp d'Auschwitz⁴².

Les idées de base d'Yves Klein sur l'architecture sont résolument édéniques. Il n'y a aucune ambiguïté ni dans les moyens ni dans la fin. L'idée d'une architecture employant l'air comme matériau de base est

41. a) John Wood The Elder (l'ancien) : *The Origin of Building*, Bath, 1741.

b) Voir également *The Architecture of Paradise*, W.A. Mc Lung, University of California Press, Berkeley, 1983.

42. a) Matthias Hafenseffer : *Reconstruction du Temple de Jérusalem*, Tübingen, 1631.

b) Melvin Charney : catalogue de la Biennale de Venise, 1986 et *A Lethbridge construction*, catalogue de la Southern Alberta Art Gallery, nov. 1985.

l'extension logique de la notion d'immatériel. Au départ, la maison d'air est la maison d'éther, et le bonheur de l'homme réside dans cette immersion transcendantale dans un espace hautement spiritualisé. Au contact des réalités du chantier et de la personnalité de Werner Ruhnau, la pensée d'Yves se fera plus structurante et du même coup l'air, le matériau de base, perdra sa plénitude éthérée non caractérisée.

Premier élément de structuration, l'air pulsé. Ruhnau met Yves en contact avec la société Küppersbusch de Gelsenkirchen, ce qui lui permet de réaliser ses premières expériences de laboratoire : le jet d'une douche d'eau dirigé sur son visage sera dévié par le toit d'air comprimé invisible mais présent et efficace. D'où les projets de toit et de lit d'air auxquels Yves demeurera très fermement attaché. Lorsqu'il essaiera de reprendre seul ses recherches en ce domaine à Paris, en mars 1962, les portes de l'industrie resteront closes et il se heurtera à une fin de non-recevoir de la part du président de l'Air liquide.

Deuxième élément de structuration : à « l'air plus lourd que l'air » Klein ajoute, comme matériaux de base, l'eau et le feu. Ces éléments structurent l'univers, mais ils le purifient aussi. L'eau et le feu sanctifient le corps, dans la perspective de la sublimation dialectique. Dans un premier temps, en 1957, l'architecte de l'air se concentre sur la pure ligne du feu. Dans la section architecture de l'exposition de Krefeld, il présente des murs et des colonnades de feu en tant qu'éléments structurels de l'environnement.

Il conçoit l'aménagement de la place de l'Opéra de Gelsenkirchen comme un ensemble de bassins d'eau jalonnés de murs et de sculptures de feu, recouvert d'un toit d'air permettant le logement à la

base du dôme d'un *Luftcafé*. Pour Krefeld, comme l'atteste sa correspondance avec la société Küpperbusch⁴³, Yves avait vu grand dans ce qu'il appelle « les intégrations urbaines de fontaines de feu ». Le projet initial comportait trois grands jets de flammes de 3 m de haut et de 80 cm de diamètre de drapeau et un mur de feu de 4 m de long sur 1 m de haut reposant sur des tiges fixées à 75 cm du sol et comportant 140 becs par m². C'est beaucoup pour une installation temporaire liée à la durée de l'exposition, c'est-à-dire moins de deux mois. Il n'obtint qu'un seul jet de flamme et un mur de feu de 50 doubles becs Bunsen. Quant au projet de la place de l'Opéra à Gelsenkirchen, il ne vit jamais le jour. En octobre 1961, il propose, tout aussi vainement, au maire de Tivoli d'inclure des jets de feu dans les cascates de la *Villa d'Este*⁴⁴.

L'idée dualiste initiale du rapport eau/feu prend la forme de la flamme jaillissante au centre d'un bassin. Le symbolisme est primaire, c'est le feu de lumière

43. a) La société Küpperbusch und Sohne de Gelsenkirchen a réalisé, en collaboration avec la Propan-Butan GMBH de Krefeld et le service des travaux publics municipaux, la *Sculpture* et le *Mur de feu*. Comme l'atteste une lettre en date du 16 septembre 1960, Yves Klein comptait beaucoup sur Küpperbusch pour la réalisation de la place de l'Opéra. De profondes divergences sur le coût de l'opération bloquèrent le projet.

b) La description complète du projet initial de Krefeld figure dans les archives Yves Klein.

44. La correspondance de la galerie Rive Droite fait apparaître le double d'une lettre adressée par Jean Larcade au maire de Tivoli dans le but de proposer l'idée de Klein, en date du 17 octobre 1961. À ce même courrier était joint un dossier technique comportant les plans d'installation des fontaines de feu sur les cascates de la Villa d'Este. La lettre est restée sans réponse et les plans n'ont pas été renvoyés à l'expéditeur.

et de vie, issu du nombril de la terre, l'eau primordiale⁴⁵. À partir de 1958 Klein pense à des fontaines d'eau et de feu manifestant par l'effervescence de leurs jets antagonistes le choc permanent de l'énergie. Cette idée est en grande partie le fruit de sa collaboration spirituelle avec Norbert Kricke, qui avait imaginé de placer des sculptures d'eau sur le parvis du petit théâtre de Gelsenkirchen : des jeux d'eau dans des colonnes de plexiglas transparent situées à différents niveaux et reliées par des canalisations souterraines.

Kricke travaillait sur ce problème depuis 1956. Yves lui reconnaissant la paternité de « l'hydrodynamique », propose de partager le « royaume des éléments » en tant que matière première du langage⁴⁶.

À Kricke l'eau et la lumière, à Klein l'air et le feu (plus le vent qu'il appelle la colère de la sensibilité). De là donc l'idée des fontaines d'eau et de feu, qu'il reprendra dès 1959 à son compte exclusif. Les architectes parisiens Claude Parent et Sargologo réaliseront les dessins de ses projets, qui sont de multiples combinaisons de jets d'eau et de feu sous pression, mêlés, entrecroisés, colorés (eau blanche, feu bleu). Un projet de 1959, exposé à Krefeld, consiste en une

45. Dans un texte intitulé *Le Feu ou l'Avenir sans oublier le passé*, partiellement intégré par la suite dans la conférence de 1959 à la Sorbonne, Yves déclare que l'idée des jets de feu jaillissant du centre de pièces d'eau lui est venue en 1951 en Espagne, lors d'une excursion au Palais de la Granja dans les environs de Madrid. Il donne au projet une motivation nettement plus sociale (climatisation de l'ambiance) que directement architecturale. Le manuscrit se poursuit avec une longue citation de Bachelard (*La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 19-20, 23-24) sur la dimension sociale du feu.

46. La collaboration eau/feu entre Kricke et Klein a fait l'objet d'un véritable protocole rédigé par ce dernier (archives Yves Klein).

chute d'eau verticale (mur d'eau à angle droit) dont le plan supérieur, à la limite du bassin d'alimentation, est surmonté d'un jet de feu pulsé horizontalement. L'eau semble ainsi jaillir du feu purificateur. La collaboration Klein/Parent est principalement axée sur le rapport eau/feu dans l'architecture de l'air. Le thème sera repris en 1961 et appliqué aux jets d'eau du palais de Chaillot à Paris (place de Varsovie) : des jets de gaz incandescent sous pression s'opposent aux fontaines d'eau déjà existantes et le duel des deux éléments est dominé par un dais de nuages de vapeur d'eau illuminés en bleu-or-rose et flottant dans l'espace.

Plus spectaculairement encore au plan architectural qu'au plan pictural, la présence du feu dans le vide socialise le concept d'espace ambiant. Cette dimension sociale liée à la ligne du feu domine toute la vision « pneumatique » du Monochrome. Yves Klein a eu l'occasion à diverses reprises d'exposer en public ses idées sur l'architecture de l'air : avant la présentation de Krefeld en 1961, elles firent l'objet d'une double communication en Sorbonne (*L'Évolution de l'art vers l'immatériel* par Yves Klein et Werner Ruhnau) les 3 et 5 juin 1959. Enfin, lors de l'exposition *Antagonismes II : l'objet*, organisée par François Mathey au Musée des Arts décoratifs en mars 1962, un panneau illustré, conçu par le designer Claude Tallon et légendé par mes soins, a fait le point de ses conceptions architecturales avec quelques ajouts supplémentaires qui constituent autant de précieuses indications.

Outre le panneau théorique et les dessins de Claude Parent, on notait la présence d'une maquette de *Rocket pneumatique* à accélération constante par pulsation d'air, un engin sans retour pour les consommateurs

d'immatériel attirés par les feux qui brûlent au cœur du vide. On notait aussi la présence d'un *store-poème* dont le drap coulissait sur un bâti de bois en guillotine. Ce long ruban de 1480 x 78 cm réunissait des allures d'objets d'Arman, des anthropométries bleues d'Yves (faites avec son modèle préféré Elena), un poème en prose de Claude Pascal évoquant l'homme Klein et un texte de moi qui se voulait un survol phénoménologique de sa démarche sur le mode lyrique. Il avait été réalisé en commun par nous quatre quelques jours avant le vernissage, le 1^{er} mars.

Ainsi, dans ce qui allait être son ultime intervention dans le domaine de l'architecture, Yves avait-il tenu à associer le cercle de ses amis les plus intimes, à la présentation des projets qui lui tenaient le plus à cœur : le *Mur* et la *Sculpture de Feu*, les *Fontaines de Varsovie*, les jets contrastés d'eau et de feu sous pression, générant un nuage de vapeur au point d'impact, le lit d'air, la ville climatisée d'eau et de feu sous dôme d'air... Nous étions dans sa pensée les futurs professeurs de son École de la Sensibilité, les éducateurs initiés sans lesquels ni l'architecture de l'air, ni la Révolution Bleue ne pourraient voir le jour. Et bien entendu le *store-poème* avait été passé à la flamme du feu.

L'eau et le feu jaillissent du cœur de la terre pour s'unir dans le vide. Climatisation des grands espaces géographiques par l'emploi des énergies élémentaires en synthèse ou contraste (eau, air, feu) ; changement de régime des vents et des courants marins (sous le signe du rapport eau/feu) ; système d'intégration urbaine par l'application unifiée des principes énergétiques généraux (fontaines d'eau et de feu, rideaux de fumée, nuages de vapeur colorée) ; conditionnement spatial individuel par le traitement de l'air pulsé

(lit d'air) : à l'origine de toutes les propositions architecturales d'Yves Klein se trouve l'intention d'un retour à l'Éden de la légende, la surface de la terre étant libérée de toutes ses structures technologiques rassemblées et stockées au sous-sol. La voie de la sublimation dialectique passe par l'enracinement au cœur de la terre. Le vide est définitivement purifié par l'intervention combinée des principes telluriques de l'eau et du feu. Le Phénix qui pourtant renaît de ses cendres a besoin de plonger dans l'eau pour vaincre les effets de l'ardeur solaire. Le salut cosmique passe par la voie de la climatisation planétaire. Le secret opérationnel est l'union de l'eau et du feu : Yves Klein s'empresse d'en faire breveter le principe dès 1959 auprès de l'Institut national de la propriété industrielle⁴⁷. Les dessins de l'Éden technique, dus à Claude Parent expriment bien l'esprit des grandes anthropométries théoriques et visionnaires⁴⁸, l'atmosphère du paradis retrouvé à la surface de la terre libérée de toute pollution, tout en nous permettant d'imaginer les conséquences d'une telle climatisation sur la condition humaine : disparition de l'intimité personnelle et familiale au profit d'un nouveau rapport de sublimation joyeuse et sensuelle. L'allusion à la lévitation universelle devient la métaphore d'une sensualité spécifique, celle qu'éprouve l'habitant de l'air qui se spiritualise par la voie ignée, lorsque l'agréable l'emporte sur l'utile.

Ses deux « collaborateurs » les plus proches en architecture ont su pressentir la portée du message

47. Brevet Yves Klein n° 58972, 14 avril 1959 : « jets d'eau et de feu mêlés sur un bassin. But décoratif ». Le terme « décoratif » est, on s'en doute, l'indispensable alibi, cf. P. Restany, CHÊNE, p. 69.

48. ANT 96, *People begin to fly*, et ANT 102, *Architecture de l'Air*.

alchimique : Werner Ruhnau⁴⁹, le cosignataire des textes fondamentaux sur l'architecture de l'air et l'École de la Sensibilité ; Claude Parent, qui a pris la relève à partir de la fin 1959.

Voici ce qu'écrit Ruhnau en 1960 : « Le cercle se ferme : dans la nature vierge, l'homme a autrefois enfoncé sa main dans le limon, gratté les parois des cavernes avec le charbon de ses torches. Dans les autres cavernes, celles-là artificielles, créées depuis la fin du Moyen Âge, il a peint d'une manière synthétique aux murs artificiels la nature en train de se perdre. Le temps est proche où l'homme deviendra lui-même la mesure de ces espaces immenses climatisés⁵⁰. » Ruhnau, bien que fort réticent à l'égard de la climatisation universelle, en a compris le sens profond. Dans l'absolue transparence du Vide pur de Klein, plus besoin de grottes sacrées pour abriter les principes vitaux de l'eau et du feu : le Monochrome épargne aux habitants de l'air le voyage initiatique que Mozart impose à Tamino et à Pamina dans *La Flûte enchantée*.

Voici ce qu'écrit Claude Parent en 1968, en imaginant les réactions des futurs lecteurs du message : « Prophétiques, ceux qui trieront, à travers confusions et contradictions, les avertissements d'un révolutionnaire et y trouveront les propositions futuribles pour

49. a) Le projet retraçant les lignes principales de l'architecture de l'air est daté du 15 décembre 1958, tandis que celui qui expose et décrit l'idée d'un centre de la sensibilité est daté du 27 mars 1959. Tous les deux ont été rédigés à Gelsenkirchen et les textes initiaux sont en allemand.

b) En ce qui concerne la collaboration Klein-Ruhnau, cf. P. Restany, CHÈNE, chap. 5 et 6, p. 61-85.

50. Werner Ruhnau in *Yves Klein le Monochrome*, catalogue de l'exposition à la galerie Rive Droite, Paris, octobre 1960.

l'architecture ; ceux qui méditeront sur le refus et l'abolition de l'obstacle, le respect du sol ; ceux qui apprécieront la réhabilitation des éléments dans une harmonie ou leur contraire, qui s'interrogeront sur la signification architecturale de la lutte de l'eau et du feu, de la palpitation tactile de l'air ; ceux qui réconcilieront l'architecture et les éléments fondamentaux, l'architecture et la fluidité ; ceux qui enracineront l'homme⁵¹. » Le salut cosmique est comme un éternel recommencement qui succède à un éternel retour. En allant se brûler dans le feu au cœur du Vide, Yves Klein a frôlé l'apocatastase, mais il nous a laissé ses cendres, la poudre qui forme le vrai Phénix des Sages.

51. Claude Parent, *Art et Création n° 1*, Paris, jan.-fév. 1968, repris in CGP 83, *Yves Klein et son architecture*, p. 249-251.

intégrations urbaines de Fontaines de Feu

- Est-ce possible de réaliser
graphiquement pour être transporté
et monté dans le jardin
du Musée de Krefeld (Rath.
Chaire de l'exposition) mais
des Fontaines de Feu ?

1° avec des "Buses" industrielles
pour obtenir trois grands
jets de flammes de 3 m.
minimum de haut et
80 cm de diamètre de
corps de flamme -
(gaz de P. C. ou
huile lourde.)

20 Un de Feu (au gaz ^{de la} ou Butane)

un mm de Feu constitué
de 60 à 70 Buses (petites)
par m² et de chaque côté
du m² c'est-à-dire 120 à 140
Buses en tout par m²

- Continuer en Un de 4^e
de long sur 1^m de haut-
porté sur tige de 75 cm
de haut Fixer dans le
sol sur une pelouse
dans le jardin du
Musée -

VII

LA PÉRIODE FLAMBOYANTE

Yves a été fasciné par la *Sculpture* et le *Mur de Feu* à Krefeld, et plus encore par l'impression et le sens du sacré qui en émanaient. Le comportement du public lui a permis de vérifier, au-delà de ses propres espérances, la justesse et la profondeur de la réflexion bachelardienne sur la psychanalyse du feu. Les réactions des visiteurs relevaient à la fois du complexe de Prométhée et de celui d'Empédocle : attirance, répulsion, éblouissement, appréhension. Yves a tout le loisir de se rendre compte du caractère social et de la dimension sexuelle du feu. Le courant passe véritablement, les visiteurs sont émus, transfigurés, empreints de la joie grave qui convient à ce genre de sensations liées aux réseaux les plus denses de notre mémoire collective enracinés dans l'inconscient. Le feu les purifie en les sanctifiant, ils surmontent l'interdit social de la peur du feu, pour n'en retenir que la chaleur magique et la lumière initiatique. La voie de la sublimation ignée a révélé l'étendue de son pouvoir, amplifié et exalté par le respect du rapport dialectique avec l'ordre de Dieu. Pour Yves, qui a tellement souffert de l'incompréhension des gens et du scandale permanent qu'il a provoqué durant toute sa carrière,

Krefeld représente le vrai succès, l'ouverture sur le monde, la communication, l'amorce de la diffusion universelle du message alchimiste dont il reste porteur. La Révolution Bleue se fera par la voie dialectique de la sublimation ignée, l'expérience de Krefeld lui en a donné la preuve tangible. Si l'Acte Majeur du Vide en 1958 a été perçu positivement par quarante pour cent du public présent, la *Flamme du Feu* à Krefeld en 1961 a fonctionné à cent pour cent.

Quelques jours avant la fin de l'exposition, Yves n'y tient plus. Il se précipite à Cascia pour remettre à sainte Rita l'ex-voto bleu-or-rose qu'il vient de lui confectionner dans le plus grand secret⁵². D'abord pour faire preuve d'humilité dans l'orgueil du succès, et se soumettre par son intermédiaire à l'ordre de Dieu.

Mais le texte d'action de grâces qui accompagne l'ex-voto représente beaucoup plus qu'un acte d'al-légeance. Yves place l'ensemble de son œuvre, passée, présente et à venir, sous la garde de sainte Rita. Il fait la liste nominative de toutes ses réalisations et la dédie « à Dieu le Père Tout-Puissant au nom du Fils, Jésus-Christ, au nom du Saint-Esprit et de la Vierge Marie ». Devant le succès de Krefeld, il ose formuler ouvertement l'ampleur de ses ambitions croissantes et il entend s'assurer l'avenir : que l'ordre de Dieu lui fasse toujours la grâce d'habiter ses œuvres, qu'il ait continuellement et régulièrement de nouvelles idées, que tout ce qui sorte de lui soit beau. En suivant jusqu'au bout la voie dialectique de la sublimation ignée, Yves a la conviction d'avoir atteint la Grande Beauté, et il entend s'en assurer la permanence dans sa création à venir : un peu comme les athlètes conscients d'avoir atteint le top niveau et

52. Voir note 23 a et b.

qui sont avant tout préoccupés de rester en forme.

S'il mentionne dans l'énumération des œuvres qu'il place sous le signe de l'ordre de Dieu les fontaines de feu, d'eau et de feu, et les murs de feu ainsi que le projet de la place de l'Opéra à Gelsenkirchen (il ne sera pas exaucé sur ce dernier point), il ne parle pas en revanche des peintures de feu. C'est à son retour de Cascia que lui viendra l'idée d'enregistrer le feu à Krefeld, la marque de cet état-moment unique de Grande Beauté.

Le 26 février 1961, date de la fin de l'exposition, il convoque Paul Wember et exécute « pour le public » et la mémoire des hommes toute une série d'empreintes sur papier et sur carton de la *Sculpture* et du *Mur de Feu*. La morphologie de ces œuvres est désormais classique. La flamme du feu s'inscrit en un jet ovale, une touffe de vibrions bruns dont la densité décroît de bas en haut. Le *F 31* peut être considéré comme le prototype des « feux purs », qui sont la marque unique de la flamme. Cas unique, le *F 44* figure la marque de deux flammes croisées.

L'empreinte du *Mur de Feu* a été obtenue en présentant de larges feuilles de papier à la flamme des brûleurs Bunsen. Toutes ces œuvres offrent le dessin caractéristique de la combustion des becs de gaz à feu doux : la « rosette », une trace en forme de rose étoilée aux pétales largement ouverts. La rose représente à elle seule l'action du feu et sa durée, comme l'a justement souligné Fulcanelli dans un ouvrage majeur, *Le Mystère des cathédrales*⁵³ : « C'est pourquoi les décorateurs médiévaux ont cherché à traduire dans leurs rosaces les mouvements de la matière ex-

53. Fulcanelli, *Le Mystère des cathédrales*, Paris, Jean Schemit, 1926, p. 26.

citée par le feu élémentaire, ainsi qu'on peut le remarquer sur le portail nord de la cathédrale de Chartres, aux roses de Toul (Saint-Gengoult), de Saint-Antoine de Compiègne, etc. Dans l'architecture des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, la prépondérance du symbole igné, qui caractérise nettement la dernière période de l'art médiéval, a fait donner au style de cette époque le nom de gothique flamboyant. »

Les « rosettes » constituent le symbole de la période flamboyante d'Yves Klein. Elles sont présentées en alignements correspondant à une zone de la grille initiale du *Mur de Feu* tantôt seules, tantôt accompagnées de l'empreinte de la flamme de la *Sculpture de Feu*. Les œuvres sur papier (*F* 46, 47, 48 : rosettes seules ; *F* 53, 54, 55 : rosettes et flamme) ont moins bien supporté l'épreuve du feu que les œuvres sur carton (*F* 32, 33, 93, 99 : rosettes seules ; *F* 42, 43, 95, 97 : rosettes et flamme). Les feux *F* 92, 93, 97, 99 portent au verso la mention qu'ils ont été exécutés le 26 février 1961 au Musée Haus Lange de Krefeld en présence de Paul Wember. L'authentification de Wember date du 17 juillet 1962, soit quarante et un jours après la mort de Klein. Les feux *F* 91 et *F* 96 présentent une trace très légère de la Grande Flamme, dans un espace vide : ils sont à rapprocher des feux sublimés exécutés ultérieurement à Paris.

Le feu *F* 49 mérite une attention spéciale. Il est constitué d'une barrette de carton de 8,5 x 50 cm sur laquelle figurent trois rosettes et porte au recto l'inscription, la signature et la date : *Yves Klein, le feu Krefeld 1961*. Il est évident, par le soin apporté à son exécution, que cette œuvre a été conçue par Yves comme un document exemplaire. Mais elle aurait pu tout aussi bien être réalisée ultérieurement à Paris en juillet 1961, lors de la première période de réalisa-

tion intensive des peintures de feu, tout comme *F 45* qui représente une grille de rosettes extrêmement chargée et irrégulière, parcourue de traînées longitudinales sans aucun rapport avec le calibrage de la trame du *Mur* originel⁵⁴.

Ces symboles ignés flamboyants sont le point de départ d'une grande relance imaginative, l'épanouissement de la dialectique sublimante. Les peintures de feu (120 pièces actuellement recensées, plus une trentaine de « feux-couleur ») occupent une place quantitativement importante dans l'œuvre de Klein, après les sculptures-éponges (240 numéros environ, outre une quarantaine de reliefs-éponges), les monochromes *IKB* (225) et les anthropométries (162, plus une trentaine de suaires).

Fort de l'intercession auprès de sainte Rita et du succès de Krefeld, Yves se sent tout à fait à l'aise dans la ligne du feu. Et en effet, lorsqu'il revient à Paris après Krefeld, la chance le favorise. Le Centre d'essais du Gaz de France, à la Plaine Saint-Denis, lui ouvre ses portes. Après ses rapports difficiles avec la société Küpperbusch, Yves a le sentiment d'une vraie rencontre avec l'industrie. Dès mars 1961, il met au point sa technique en choisissant des plaques de carton suédois fortement compressées qui offrent une certaine résistance à la combustion (deux à trois minutes environ). Yves dispose dans les laboratoires expérimentaux de brûleurs géants de gaz de coke dont la flamme peut recouvrir de grandes surfaces. Malheureusement, il est limité par le format industriel

54. Rotraut Klein-Moquay m'a confirmé que le *F 49*, qui avait figuré à l'exposition Y. K. au Jewish Museum de New York en 1967, a bel et bien disparu durant la réexpédition des œuvres à Paris. (Entretien R.K.M./P.R. du 4 août 1986, Phoenix, Arizona.)

des plaques de carton qui ne lui permet pas de dépasser certains formats.

Les feux sont de dimensions moyennes, approximativement entre les quinze et les cinquante points, et rares sont ceux qui dépassent les deux mètres dans leur plus grande dimension. Abstraction faite des papiers de Krefeld (*F* 53, 54 et 55), les plus grands formats sont au nombre de cinq : *F* 24 (139 x 300 cm), *F* 25 (200 x 152 cm), *F* 81 (130 x 249 cm), *F* 82 (142 x 302 cm), *F* 88 (140 x 300 cm), auxquels vient s'ajouter *FC* 1, un feu-couleur de 141 x 300 cm, datant de 1962. Encore faut-il remarquer que le *F* 25 est le produit de quatre plaques assemblées.

La symbologie rejoint la pratique : Yves doit exprimer la trace d'un instant dans *l'instant*. Le feu ne pardonne pas. Le feu *F* 26, dont la superficie de carton est totalement brûlée, donne par sa surface noire écaillée la sensation pathétique du néant sans âme. Comme le note Nan Rosenthal⁵⁵, Yves n'expérimente pas à l'atelier des stratégies de composition avec des bougies ou des allumettes. L'initié de la ligne de feu va directement *in medias res*. Les contraintes du matériau le stimulent. Il les accepte et il en joue. Durant ce qui va être le dernier chapitre de son œuvre, Yves Klein se situe au point de culminance de son art et de sa vision. Par le feu, qu'il combinera aussi avec les anthropométries, il ira jusqu'au plus près de son désir, il fixera la trace de l'immédiat dans celle de la chair. Par la concentration préalable et la nécessaire rapidité d'exécution, il se rapproche de la sagesse pratique des calligraphes zen. Il devient ce qu'il a toujours rêvé d'être, un peintre classique, le classi-

55. Voir CGP 83, p. 226.

que de son propre style dans la voie ignée. L'accomplissement du rite du feu à l'exposition de Krefeld l'a rempli de joie « à l'état de matière première », cette joie d'être qui est à l'origine de la vie elle-même. Il lui est donné de plus l'occasion de pouvoir travailler dans d'excellentes conditions techniques. Cette sérénité rare ressort de l'interview que nous avons réalisée ensemble à cette époque au Centre d'essais du Gaz de France, devant les caméras de la télévision française, alors qu'il vient de nous faire une démonstration de sa peinture de feu, aidé d'un pompier casqué manœuvrant le jet d'eau destiné à compenser les effets de surchauffe du souffle du brûleur sur le carton⁵⁶. Il me confirme que la synthèse des couleurs fondamentales bleu-or-rose trouve son expression majeure dans l'incandescence de la flamme du feu, évoquant l'instant magique de Krefeld. Ce qu'il cherche à fixer à travers la trace du feu, comme l'a très bien vu Ulf Linde, c'est « la présence de l'absence », la marque de la vie qui est énergie diffuse⁵⁷.

Derrière ses paroles assurées et lucides on sent percer toute la symbolologie de la sublimation ignée, le mythe de l'éternel retour, de l'immortalité de l'âme conçue comme la pérennité de l'énergie spirituelle purifiée et sanctifiée hors de ses incarnations matérielles dans l'espace et le temps.

56. Émission spéciale sur l'avant-garde du magazine culturel télévisé *En Français dans le Texte*, ORTF, Paris, mars 1961.

57. Texte paru dans le catalogue de l'exposition *Empreintes* d'Yves Klein à la galerie Bonnier, Lausanne, mars-avril 1964.

LE SILENCE

Le léger bruit d'une feuille morte,
 Frôlée par le vent
 Une pierre qui tombe
 C'est là, le petit trou creusé
 L'espace silencieux se débat
 Tout à coup, des ombres, datées,
 Un berger, son arme de moineau à côté de lui
 Les rochers raillent de plus belle
 Ça y est, il a gagné
 Le silence, d'un coup de lui est...
 Derrière son passage.

Paris, 1939

... Ce n'est pas avec des Rockets, des Spoutniks ou des fusées que l'homme moderne réalisera la conquête de l'espace. Cela est le rêve des scientifiques d'aujourd'hui qui vivent dans un état d'une romantique et sentimental du 19e siècle.

C'est par la force terriblement pacifique de la sensibilité que l'homme ira habiter l'espace. C'est par l'inspiration de la sensibilité de l'homme dans l'espace que se fera la véritable conquête de cet espace tant convoité. Car la sensibilité de l'homme peut tout dans la réalité immatérielle, elle peut même lire dans la nature de posséder du présent et du futur.

Eile est notre puissance d'émotion effective intradimensionnelle.

«Des preuves? Des Précedents?»

... D'abord dans la Brème Constella, déchirée avec précision la Croix du Sud, constellation invisible dans l'hémisphère nord et qui nous voyageur de son temps ne peut avoir décelée. Swift, dans «Le Voyage à Laplace», donne les distances et les périodes de rotation des deux satellites de Mars, inconnues à l'époque. Quand l'astronome allemand August Hall le découvre en 1877 et s'aperçoit que ses mesures correspondent aux indications de Swift, celui d'une sorte de panique, il les nomme Phobos et Deimos, peur et terreur.

Que vive l'authenticité réaliste d'aujourd'hui et en demain que je désire l'existence avec le meilleur de moi-même en tous les aspects de l'esprit et de la chair. La civilisation universelle, qui approche, l'ère anthropologique que nous allons traverser bientôt n'est pas de nature créatrice à l'œuvre, ni même, bien au contraire, elle sera l'expression vaine ou plutôt l'assommoir d'une synthèse biotique. Elle nous libère infiniment des quelques rares aspects tyranniques de la nature via à un de notre existence, nous libère de la tyrannie de la nature.

VIII

APRÈS L'INTERMÈDE AMÉRICAIN : L'OR À LA FLAMME DU FEU

Yves va affronter l'Amérique dans une excellente forme psychologique mais ce premier – et unique – voyage aux États-Unis ne répond pas à son attente. Pour avoir sur la scène artistique américaine une influence comparable à celle qu'il a exercée en Europe, il lui aurait fallu s'imposer à New York comme il l'a fait à Paris. Si le peintre monochrome était doté du sens de la lévitation, il n'avait pas hélas le sens de l'ubiquité. Lorsqu'il présente ses monochromes bleus chez Leo Castelli en avril 1961, le décalage entre le contenu de l'exposition et ses préoccupations cosmologiques du moment est frappant. Il arrive trop tôt ou trop tard. Alors que l'Acte Majeur du Vide a transcendé *l'époque bleue* dès 1958, il se heurte à New York en 1961 au vieux problème de la légitimité de la proposition monochrome. Le public se demande pourquoi un artiste plasticien qui a répandu au roulor sur un panneau de bois une couche de pigment industriel bleu outremer va l'accrocher sur les cimaises d'une galerie de peinture. Qu'est-ce qui l'autorise à déclarer qu'un tel objet placé dans un tel contexte est une œuvre d'art ? Pour le public new-

yorkais de l'époque, le monochrome d'Yves Klein pose la même objection de légitimité que le ready-made de Duchamp. Dans un texte de 1985 publié en français dans le catalogue de l'exposition itinérante du Japon⁵⁸, j'ai abondamment traité du problème Duchamp/Klein et des réactions qu'il provoqua chez le peintre monochrome au printemps 1961. Devant l'incompréhension du public américain, Yves prend le parti, sans aucun doute erroné, de se justifier. Le *Manifeste du Chelsea Hotel* est le produit de cette stratégie, peu efficace sur le moment, mais qui nous a valu un texte inspiré qui sera publié par la suite dans le catalogue de nombreuses expositions posthumes⁵⁹.

L'étiquette d'*idea man* qu'Yves laissera à la suite de son unique séjour américain sera tenace. L'excellente rétrospective que lui a consacrée le Jewish Museum en janvier 1967 ne dissipe pas le malaise⁶⁰.

58. P. Restany, *Yves Klein entre le moderne et le post-moderne*, in SEIBU, p. 134-135.

59. a) Le *Manifeste de l'Hôtel Chelsea* s'inspire d'un texte précèdent publié dans *Zéro* n° 1 en 1961, « Le vrai devient réalité ». Yves Klein a procédé au rewriting de ce texte à l'Hôtel Chelsea de New York, en avril 1961, avec la collaboration de Neil Levine et John Archambault. Le texte original en anglais a été publié pour la première fois par Alexandre Iolas à New York en novembre 1962 (première exposition posthume d'Yves Klein aux USA) et le texte français en avril 1965, par Iolas également (exposition Yves Klein à Paris). Voir CGP 83, p. 194-197 et bibliographie p. 40.

b) « Le vrai devient réalité », publié originellement dans *Zéro* n° 1, Düsseldorf, 1961 a été repris dans *Zéro*, Otto Piene et Heinz Mack, MIT Press, Cambridge (mars 1973). RICE qui ne publie pas *Le Manifeste*, offre en revanche la traduction intégrale du texte précité dans la version du MIT, en mentionnant que le texte original se termine sur une phrase interrompue, le reste de la page ayant été brûlé par l'auteur, cf. RICE, p. 229-232.

60. John Canaday pouvait encore écrire dans le *New York Times* du 5 février 1967, sous le titre « I got the Klein Blues » : « the

L'exposition itinérante (Houston-Chicago-New York) de 1982 a laissé en revanche une trace positive et l'amorce d'un regain de profond intérêt. Ce sont les artistes qui se sont révélés les plus sensibles à la qualité humaine et esthétique du modèle existentiel qu'incarne Yves Klein⁶¹. Dans l'optique d'évolution ou de mutation bio-génétique qu'annonce la condition post-moderne, tous les points forts du progrès initiatique sur la voie de la sublimation ignée peuvent être interprétés chez Klein comme des simulations anticipatrices des futurs dispositifs technoculturels : l'Acte Majeur du Vide, le Saut dans l'espace, le Grand Œuvre de Krefeld, la trace de l'immédiat à travers la ligne du feu⁶².

L'Amérique, en 1961, voit en Klein une réédition du Duchamp des ready-made, alors qu'il est « À 40° au-dessus de Dada », ce qu'il refuse sur le coup, et qu'il n'admettra qu'à l'extrême fin de sa vie⁶³. En juin, une exposition à la Dwan Gallery de Los Angeles lui fait découvrir le climat de la Californie, plus amical et plus ouvert. Il fait le touriste avec Rotraut, Edward

prodigious exaltation of non-sense is the really troubling thing about this exhibition ».

61. Lors d'un symposium sur Yves Klein qui s'est tenu au Musée Guggenheim durant l'exposition à New York, le 21 novembre 1982, les interventions de Joseph Kosuth, d'Olivier Mosset et de Julian Schnabel ont été particulièrement explicites. Voir P. Restany in SEIBU, p. 139, note 10.

62. P. Restany, *L'Immatériel sera toujours notre paradis*, in SEIBU, p. 133-134.

63. *À 40° au-dessus de Dada* est le titre du second manifeste du Nouveau Réalisme que j'ai rédigé à l'occasion de l'exposition collective du groupe en mai 1961 à la galerie J à Paris. La fièvre des nouveaux réalistes est la fièvre de la découverte poétique (40° Celsius). L'artiste et le monde participent du même ready-made. Voir note 58.

Kienholz et Walter Hopps et songe à exécuter une *Sculpture de Feu* dans la *Death Valley*, la vallée de la mort... En fait, une vibration délétère plane au-dessus de lui. La seule vraie bonne nouvelle qu'il aura apprise durant son séjour aux États-Unis aura été l'exploit de Gagarine. Les journaux reproduisent les déclarations du premier homme de l'espace : « J'ai vu le ciel très sombre et la terre bleue, d'un bleu immense et profond. » L'aventure spatiale, qui n'est que le premier pas technologique vers la lévitation universelle et la Révolution Bleue, lui apporte la confirmation scientifique de son intuition, et le germe de l'idée des futurs reliefs planétaires, cartes de géographie physique en relief, colorées en bleu, qu'il réalisera à partir d'août 1961.

Yves avait retiré de son échec personnel la conscience aiguë que la conquête du public américain lui aurait ouvert de nouvelles possibilités d'action, sans commune mesure avec les moyens dont il avait disposé jusqu'à présent en Europe. Il n'a plus qu'une hâte : retourner en Europe et faire mieux encore... sans les moyens américains.

Pour exorciser la vibration délétère que l'Amérique lui a communiquée, et pour réaffirmer sa foi totale dans la ligne du feu, Yves se livre à un acte hautement initiatique, dans la plus pure orthodoxie de la voie sublimante. Le catalogue de Krefeld comportait, en pleine page (32 x 23 cm) trois cartons aux couleurs de la trilogie bleu-or-rose. À peine rentré à Paris, il prend un carton or et le soumet à la flamme du feu. Le résultat (*FC 13*) est le produit magique du rite igné. La flamme, attaquant la dorure, a laissé, à partir de la craquelure du point d'impact, une trace oblongue argentée, entourée d'un fin liseré couleur bronze. Le feu a traversé tout le carton, et l'on re-

trouve au verso sa marque brune : l'ombre ignée de la flamme, son double et son fantôme, et en même temps une présence bien réelle, un feu pur dans le style du *F 31*.

Ce geste est à rattacher à la combustion du monogold *MG 3* en février 1960 et il donne à cet acte alchimiste qui rejoint la voie royale du feu, jalonnée par le *M 41* et l'*IKB 22* son sens symbolique profond. L'or brûlé se change en flamme noire. Le feu qui brille est inséparable du feu qui brûle. Le soleil d'or est indissociable de son autre face, le soleil noir.

Le feu permet à Yves d'assumer simultanément les deux pôles extrêmes de sa vision et d'être enfin pleinement lui-même dans son art, de s'exprimer totalement dans l'instant. Il a trouvé dans la ligne du feu le langage de sa vérité et la vérité de son langage. Aucune autre technique ne peut lui procurer une telle aisance, une telle liberté, une telle ouverture sur son infini et sur l'infini des autres, sur l'en-soi et le pour-soi des choses.

La période des peintures de feu sera en vérité l'étape conclusive de l'aventure monochrome. La double flamme du *FC 13* lui en donne le présage. Le pressentiment se change en certitude lorsqu'Yves franchit à nouveau le portail du Centre d'essais du Gaz de France.

Il s'y rendra à plusieurs reprises durant le mois de juillet, allant jusqu'à réaliser trente feux en deux jours, le 18 et le 19.

Jusqu'au début août, date de son départ pour Nice, il déploiera une activité frénétique, exécutant des séquences d'anthropométries filmées par le cameraman Paolo Cavara et destinées à faire part du film *Mondo Cane* de Jacopetti, qui sortira l'année suivante, et mettant au point la technique des reliefs planétaires.

La ligne du feu domine cette époque de transe, et la production des peintures de feu reflète l'ampleur du bouillonnement visionnaire. Trait significatif : Yves a donné, avant son départ pour New York, un texte de 1960, *Le Vrai devient réalité*, à ses amis Mack et Piene, qui envisagent de le publier dans un album *Zéro* qui doit paraître en 1961. À son retour, il intervient auprès des éditeurs à Düsseldorf, exigeant que la fin de son article soit frappée du sceau du feu, par une ligne ignée horizontale, et il complète l'illustration par la reproduction de la peinture de feu *F 85, la Marque du Feu*, un des feux les plus purs qui figure le simple halo brun, la marque ronde unique du brûleur de gaz. Sur la page à côté, une photo de travail le montre, face au carton en combustion, tenant le tuyau de gaz incandescent entre ses mains revêtues de gants d'amiante. Dans ce numéro de la revue *Zéro* consacrée au départ à la couleur rouge dans la monochromie, Yves Klein, qui se déclare ouvertement un chrétien bien-pensant qui croit avec raison à la résurrection des corps, à la résurrection de la chair, annonce la venue de l'Eucharistie, *l'ère anthropométrique* et réalise la parole des évangiles : « Je suis venu mettre le feu dans les choses⁶⁴. »

64. a) Voir note 59 b).

b) *Zéro* comporte également une reproduction de l'ANT 76, *La Grande anthropophagie bleue*, qui est à rapprocher de l'ANT SU 20, *Vampire*. Anthropophagie et vampirisme doivent être interprétés chez Klein comme des métaphores vernaculaires de l'Eucharistie.

IX

LA SUBLIMATION IGNÉE ET SA MARQUE COSMIQUE

À travers la flamme du feu Yves Klein a trouvé la toute-puissance de son style, le moyen immédiat de fixer sans recours ni retouches la trace des états-moments de sa sensibilité. Les feux dans leur diversité formelle illustrent le champ profond de la sensibilité à l'état matière première : ils reflètent l'entier panorama de la vie affective du Monochrome. En se basant sur un certain nombre de points de récurrence gestuels dans la gamme des motivations, il est possible d'envisager une classification des feux selon leur typologie primaire, de broser ainsi le paysage intérieur de la sublimation dialectique et de dégager quelques repères essentiels du parcours secret de la voie ignée.

Après la grande période de juillet 1961, la production des feux sera reprise en automne 1961 et dans les premiers mois de 1962. Inaugurés en automne 1961, les feux-couleur seront réalisés pour la plupart en 1962. Les feux proprement dits se divisent tout d'abord en deux grandes familles, les feux purs (abstraites) et les feux-empreintes (figuratifs) qui correspondent les premiers à la fixation des états-moments

de la sensibilité pure et les seconds aux états-moments de la chair. Deux paramètres affectifs viennent nuancer la typologie gestuelle primaire. Par leur facture les feux sublimés se distinguent des feux flamboyants. Les feux sublimés sont d'abord les feux les plus purs, les feux cosmiques, ceux qui figurent le plus simplement la marque du drapeau de la flamme de façon appuyée (*F 31, 51, 61* et *F 44 Le feu croisé*) ou allusive (*F 102, 91, 96*). Les feux *F 65, F 69* et *F 70* dont les effets sont plus complexes, se rapprochent de cette série. Feux purs, encore, ceux qui montrent en un halo unique l'impact circulaire du tuyau d'injection, ce halo qu'Yves définit comme la marque même du feu : *F 85* en représente l'archétype, suivi de *F 39* et de *F 64* dont le halo se détache sur un fond d'ombre dense, tandis que *F 62* offre une situation décentrée du halo par rapport à la flamme.

La flamboyance intervient à un niveau de majeure complexité de la facture notamment lorsque les halos apparaissent en position double ou multiple ou encore lorsque des traces en coulées se font jour. Très vite Yves a eu recours à l'eau comme élément dialectique. En répandant de l'eau au préalable sur le carton, la surface humide en fixera les coulées, les giclées et les éclaboussures au moment de la combustion. La rencontre antagoniste des deux éléments Isis et Osiris, donne d'imprévisibles résultats. L'eau répandue verticalement sur le carton au fur et à mesure qu'il est soumis à la combustion des brûleurs, est littéralement saisie dans sa chute : la trace de la coulée cesse avec la complète évaporation des gouttes. Il en résulte d'étranges sillons d'une chair immatérielle, égratignures et cicatrices. *F 83*, la Carte de Mars par l'Eau et le Feu, qui reproduit le réseau vertical puis-

samment estampé des fameux canaux de la planète Mars, réalisé en juillet 1961, anticipe de quelques jours, et de façon frappante, le premier relief planétaire d'août 1961 (Grenoble).

Yves applique le même procédé dans l'élaboration des feux-empreintes. La marque du feu fixe la trace de la chair. Les modèles nus passent à la douche et viennent apposer l'empreinte de leurs corps humides sur le carton sec. La trace invisible apparaît dans l'instant de la combustion. Ce brusque jaillissement de l'ombre d'une silhouette humaine au cœur de l'image rappelle les ombres soufflées d'Hiroshima (*ANT 79*), mais l'apparition formelle est transcendée par la catharsis de la flamme. Plus ou moins lisible, la présence charnelle est toujours intensément troublante. Le degré de flamboyance est lié au degré de lisibilité : *F 87* offre le contour anthropologique le plus classique ; *F 81* qui évoque la fantasmagorique élévation de trois corps est la plus spectaculaire ; *F 80*, *89*, *94*, *105* donnent une vision plus nuancée, tandis que les feux *F 82* et *F 88*, plus flous, évoquent le seuil limite de la présence de l'absence, la dilution de la chair dans l'immatériel, l'étendue sublimée et sublimante.

À partir des feux purs sublimés s'est développée une nombreuse lignée d'œuvres cosmiques dont la structure, axée sur le halo unique, s'enrichit de diverses interventions gestuelles dynamiques et d'effets de matière (coulées, giclées, éclaboussures, jeux d'ombres). Le feu *F 11* est typique de cet esprit : le cercle igné diffuse sa flamboyance sur un champ de giclures marquetées. *F 67* produit une impression quasi solaire, le cœur de la rose de feu s'ouvrant sur une touffe de pétales étoilés, combinaison heureuse

des coulées et de l'impact implosif de la flamme. *F 74* en revanche offre une image beaucoup plus sublimée : l'œuvre présente la même structure que les feux purs *F 39* et *F 64*, mais amortie et diffuse ; le halo rond s'intègre à une nébuleuse d'ombre légère, parcourue de minces coulées en rainures verticales sur le côté droit. Le regard se perd dans un ciel d'orage naissant. *F 101*, très proche de *F 62*, s'en différencie par une plus forte dilution de l'ombre de la flamme. *F 15* et *F 18* sont d'une grande complexité iconique. Le symbole igné ne commande plus l'image. Il flotte dans une étendue vibrante, ponctuée de larges coulées et traversée horizontalement par des gestes fugaces en forme d'anneaux de Saturne.

Du halo unique nous passons au halo double, dont le *F 21* nous offre la typologie parfaitement symétrique : le point de tangence des deux cercles larges, de circonférence égale, est souligné par un trait de feu sombre, tandis que la profondeur du champ est animée par une pluie de gouttes éclatées. Le grand feu *F 25* présente une image moins symétrique dont l'effet aérien contraste avec les excoriations qui se manifestent à la jointure des deux anneaux supérieurs.

Dans les feux *F 35* et *F 40* l'effet dualiste est flou ; *F 51* ne figure plus que la trace balayée de la flamme double et mérite à ce titre d'être rangé parmi les feux super-purs.

Le feu *F 3* assume la transition entre les halos doubles et les halos multiples. Les deux cercles clairs sont inclus dans une composition contre-symétrique ordonnée autour d'une tache ovoïde centrale surmontée de deux ombres rondes. *F 98*, proche de *F 62* et de *F 101*, est composé de trois halos superposés, celui d'en haut étant parfaitement rond et les deux autres

ovales, déformés par l'impact latéral du brûleur. Les trois halos de *F 10* flottent dans un espace très animé, parsemé d'éclaboussures, dans le style du feu *F 11*. Les feux aux halos multiples donnent une image véritablement cosmologique, l'apparence d'une galaxie compacte d'astres noirs, soleils secrets portant leurs taches coperniciennes (*F 13, 14, 22*), planètes inconnues se mouvant au sein d'un firmament aveugle (*F 20, 108*). *F 23*, tout en longueur (34 cm de large sur 94 cm de long) donnerait une impression similaire à celle des feux *F 20* et *F 108*, si les craquelures de la surcombustion à laquelle le carton a été soumis ne créaient au centre de la composition la plaie ouverte d'une double traînée de lave noire.

F 108, par la densité immatérielle de son champ obscur, évoque un autre type de feux purs, les feux spatiaux : la flamme balaie l'ensemble de la surface et la recouvre d'un voile léger d'ombres vibrantes, le reflet ondulatoire de l'énergie en libre diffusion dans l'espace, la marque même de l'immatériel. *F 109* est un parfait exemple de l'image du vide sublimée par le feu. Datée du 4 juillet 1961, cette peinture a inauguré la série parisienne du feu. Intitulé *Peinture d'eau et de feu*, elle a été donnée par Yves à son ami le compositeur Philippe Arrii Blachette, et porte la dédicace suivante : « pour Arrii Blachette avec l'amitié claire de Yves le Monochrome, Paris le 2 octobre 1961 ».

Le vide est ainsi figuré par le feu dans les œuvres *F 57* (44 x 18 cm), *F 60* (42 x 23 cm), *F 63* (63 x 24 cm) : des œuvres de petit format dont la modestie de la présence physique contraste avec l'ambition du sujet et le caractère illimité de la vision.

Ces images du vide igné constituent des états-li-

mites extrêmes dans la famille des feux spatiaux. Famille nombreuse qui correspond à trois approches principales de l'étendue.

La première rappelle, par ses éclaboussures, une version en sourdine du *dripping* pollockien : la surface et ses zones d'ombre sont littéralement saupoudrées d'une pluie de taches ou de giclées ponctuelles (*F 1, 8, 16, 78, 79*) l'intervention gestuelle se manifeste dans certains cas de façon violente (*F 12, 59, 68, 104*).

La seconde évoque l'esprit « nuagiste » des peintres parisiens que Julien Alvard défendait à l'époque, Benrath et Graziani, notamment et plus encore certaines combustions réalisées par Otto Piene à Düsseldorf. La trace de la flamme prend des contours cotonneux et informels (*F 4, 5, 6, 29, 41, 77, 119*) ; la juxtaposition des marques du brûleur produit des effets linéaires surprenants qui font parfois penser à un théâtre d'ombres (*F 36, 37, 38, 50, 86, 90, 100, 112*).

La troisième présente la structure iconique de la trace des coulées : l'image est dominée par cet élément de base et sa verticalité spécifique : le rapport dialectique eau/feu s'inscrit en stalagmites (*F 271*), en stalactites (*F 2, 71, 118*), en gouttières et rainures plus ou moins larges (*F 17, 73, 75, 103, 107*). *F 106* et *F 76* offrent des coulées particulièrement larges. *F 76* fait penser à un faisceau de lianes tropicales.

Feux purs, feux cosmiques de la flamme et du halo, feux spatiaux en éclaboussures, nuages ou coulées, feux du Vide, feux-empreintes : Yves Klein nous a laissé l'entier panorama de la voie ignée, le panorama aussi de ses états d'âme.

Chaque page de ce journal intime a également un autre propos, celui de stimuler notre méditation et

d'amplifier notre rêverie sur la diversité et la richesse de ces traces irrémédiables, définitives et indélébiles de l'instant. De l'instant qui passe, mais qui, ici, s'arrête, fixé à tout jamais par la magie sublimante du feu.

Nous sommes en plein sur la voie dialectique de la sublimation ignée, mais nous n'en sommes pas au bout.

La grande rêverie sur le feu comporte un volet couleur, qui débouche sur la vaste symbolique du noir, annoncée par le *FC 13*, le geste initiatique de la combustion de l'or.

X

OMBRE ET LUMIÈRE : LE SOLEIL D'OR ET LE SOLEIL NOIR

Infiniment plus qu'un appendice du langage igné, les feux-couleur constituent la culminance de la pratique artistique d'Yves Klein, le pur classicisme de son style pictural. Mais chacun d'entre eux a son histoire et illustre à sa manière un moment d'achèvement dans l'art de Klein.

Prenons par exemple le *FC 1*, qui est un feu-couleur de grand format (141 x 300 cm) monté sur bois et qui date de 1962. C'est une anthropométrie sur carton brûlé qui figure l'empreinte négative de deux corps de femmes lévitant dans l'espace, les cuisses écartées et les bras tendus. Une empreinte positive du buste vient s'ajuster sur les deux silhouettes dont les lignes sont soulignées de bleu. La partie du contour correspondant à la tête, nettement délimité, est laissée vide. L'espace est structuré par la flamme en style « nuagiste ». Les formations cotonneuses brunes qui apparaissent à la surface sont relevées par des traces roses⁶⁵.

65. Les formations cotonneuses, caractéristiques des feux spatiaux nuagistes (*F 77* et *F 119*, *F 4* et *F 6*) constituent un mode

Comme dans de nombreux autres feux-couleur, la trace brun noir de la flamme du feu se substitue à l'or dans la trilogie chromatique. Nous sommes bien sur la voie dialectique de la sublimation ignée : le soleil symbole du feu, participe pleinement de son ambivalence. Dans le Rig-Véda, le soleil est défini sous deux aspects : un soleil resplendissant et un soleil noir⁶⁶. Fulcanelli, dans ses *Demeures philosophales*, écrit que les alchimistes assurent que « le soleil est un astre froid et que ses rayons sont obscurs⁶⁷ ». La chaleur et la lumière ne peuvent provenir que du choc des molécules gazeuses de notre atmosphère. Elles sont plus importantes à la surface terrestre qu'aux grandes altitudes. À partir de ces phénomènes vibratoires, des ondes obscures peuvent devenir lumineuses. La tradition sacrée indienne le savait : le *Bharawadja* dit que la lumière et la chaleur sont contenues dans l'atmosphère.

Lors de ses expériences dans la stratosphère, le Professeur Piccard a noté que le soleil ressemblait à un disque noir et que ses rayons étaient glacés. Notre atmosphère est traversée par un foisonnement de rayons cosmiques, que les observations des astronautes ont mis en évidence. Tous les astres émettent des rayonnements que nous sommes, pour l'instant, incapables de capter ou de diriger, tant que notre technoculture n'aura pas mis au point les dispositifs

poétique très efficace de figurer la vision conceptuelle de l'espace. Elles incarnent de façon tangible la présence immatérielle, elles dessinent les contours allusifs de « l'indéfinissable ». Moins impalpable que des feux plus évanescents (*F 60* ou *F 63*), le feu nuagiste *F 29* par exemple est un bon support du rêve bachelardien, de la méditation ignée.

66. Rig-Véda, 1, 115, 5.

67. Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*, Paris, Jean Schemit, 1930, p. 23.

bio-génétiques appropriés. Yves Klein le savait et son impatience était grande. On perçoit l'écho de ses préoccupations dans la série des feux aux halos multiples et notamment dans la peinture *F 14* dont les soleils sombres révèlent leurs taches noires ou dans les feux *F 20* et *F 108* qui évoquent l'obscurité froide de la stratosphère. La complexité iconique des feux *F 15* et *F 18* exprime bien l'idée du foisonnement des rayons cosmiques dans l'espace intersidéral.

Vénérer le soleil noir comme l'autre face du soleil d'or, c'est se soumettre à la voie initiatique de la sublimation ignée. Chez les Égyptiens, l'astre noir n'était connu que d'une minorité d'initiés seulement : on ne révélait qu'aux hauts grades qu'Osiris était un dieu noir. Avec le culte chthonien du feu pétrifié dans la roche que l'Islam reprend à son compte, voici la Kaaba, la pierre noire de La Mecque. À Rome un galet noir venu d'Émèse symbolisait le soleil invaincu⁶⁸, survivance du culte de Mithra, né de la pierre. Le symbolisme du noir, fort répandu dans la mythologie et le folklore mondial, domine tout le langage igné d'Yves Klein et lui donne son plein sens. En substituant le noir à l'or dans la trilogie chromatique des feux-couleur, Yves entend assumer l'enjeu total de la sublimation dialectique, l'entier mythe binaire du feu qui brille en or au paradis et qui brûle en noir en enfer et cela conformément au présage anticipateur du *FC 13*. C'est ce désir ardent qui inspire le violent expressionnisme de la ligne dure et baroque des feux-couleur. Assumer à travers la ligne du feu la totalité du symbole de l'astre noir, c'est projeter la sensibilité aux deux pôles extrêmes de l'immatériel, c'est assumer d'une part l'exploration de l'espace intersi-

68. Voir M.-M. Davy, *op. cit.*, p. 107, 162.

déral, et retrouver de l'autre le thème de la descente aux enfers⁶⁹. Ce n'est pas par hasard qu'Yves a donné le titre de « Feu de l'Enfer » à *FC 30*, l'un des feux-couleur baroques les plus déchaînés. Les vapeurs du soufre se mêleront à la flamme du feu dans cette ultime période de la voie ignée.

Le décodage à partir du symbolisme du noir rend aisée l'interprétation de la typologie des feux-couleur. Les feux-empreintes, rares (trois seulement ont été répertoriés jusqu'à présent : *FC 1*, *11* et *12*), reprennent la technique superbe de *FC 1*, mais avec moins de bonheur. *FC 11* (22,5 x 36 cm), une empreinte de seins sur papier, a beaucoup souffert de la combustion qui laisse apparaître des crevasses et des boursoflures en forme de pustules ouvertes. Le feu *F 52*, sur papier blanc cartonné, présente le même type d'excoriation, mais sans empreinte.

Du point de vue de la facture, *FC 1* est à rapprocher de la série d'anthropométries brûlées, *ANT 2*, *4*, *5*, *6*, *7* et *8*, réalisées sur papier et avec la même technique positive/négative. *ANT 8* est la plus spectaculaire : elle représente une silhouette de femme portant le tatouage bleu de l'empreinte statique des seins et du buste, passée à la flamme du feu. Le papier est percé par la brûlure à l'emplacement des bras et de la main droite⁷⁰. Corps impurs des modèles ou pensées impures de l'artiste au moment de l'opération, *ANT 8* est la seule empreinte de la série qui n'ait pas résisté à l'épreuve du feu ! En ce qui concerne la vision d'en-

69. Sur le symbolisme du noir, voir J. P. Bayard, *La Symphonie du monde souterrain*, Payot, Paris, 1973.

70. À la différence des *ANT 2*, *4*, *6* et *7*, qui datent de 1961, *ANT 8* a été vraisemblablement exécutée en 1962, ce qui la rendrait contemporaine de *FC 1*. Voir note 30.

semble en tout cas, *FC 1* présente une totale analogie avec l'*ANT 96 People begin to fly* : les habitants de l'air ont reçu désormais le baptême du feu. Le souffle du feu les a purifiés en les sublimant et ils peuvent désormais oublier les ombres soufflées d'Hiroshima (*ANT 79*).

Les feux spatiaux-couleur (*FC 5, 6, 8, 20*) offrent de très précises analogies formelles avec les feux spatiaux tout court. *FC 6* évoque *F 16* et *F 79*. La surface animée de lignes coulées est littéralement saupoudrée d'une pluie de gouttes bleues qui forment une constellation d'étoiles, une voie lactée, azur sur un fond de nuages sombres. Les *FC 5, 8* et *20* sont une combinaison de feux cosmiques aux halos multiples (*F 13* et *F 14* ; *F 20* et *F 108*) et de feux spatiaux en coulées (*F 2* et *F 71* ; *F 73* et *F 107*). Le *FC 20*, très proche des feux *F 13* et *F 14*, présente trois halos bleus aux coulées très incisives en rapport harmonique avec deux marques noires : le tout se détache sur un fond jaune brun teinté de rose. Ces tons de chair évoquent le miel de la peau des belles mulâtres. Les fonds jaune brun rosé des feux spatiaux-couleur atteignent le raffinement le plus extrême et sont d'une rare beauté chaude, sensuelle et intimiste.

Entre le feu qui brille et le feu qui brûle, Klein a su trouver la nuance intermédiaire du feu qui bronze. La couleur nous fait rentrer dans l'atmosphère. Délaisant la glace ténébreuse de l'espace intersidéral, l'astre noir se bronze sous les Tropiques. La couleur des feux spatiaux est la marque de l'immense talent pictural d'Yves ; la marque aussi d'une sensualité diffuse à laquelle il se sent autorisé à donner libre cours l'espace d'un instant, un instant de bonheur.

Les feux-couleur baroques sont d'une tout autre trempe. Ils sont de loin les plus nombreux (une dou-

zaine), et se distinguent de l'ensemble de l'œuvre d'Yves Klein par leur déchaînement gestuel, la stridence des tons, leur exubérance vitale. Leur flamboyance n'a rien à voir avec celle des feux purs comme le très solaire *F 67*. Ils n'ont vraiment d'affinités qu'avec le très martial *F 83*, qui porte bien son nom : *Carte de Mars par l'eau et le feu*.

Leur morphologie très particulière est liée au geste de base. Yves a pris le coup de main. Pour saisir la couleur fraîche avant qu'elle ne dégouline complètement sur la surface, la manipulation doit être extrêmement rapide. Au lieu de maintenir le brûleur en position fixe, ce qui créerait le halo classique, Yves manœuvre le tuyau d'injection en le déplaçant très vite, de bas en haut, de gauche à droite et vice-versa. Ces secousses verticales et horizontales lui permettent de profiter des effets de retour de flamme. Les jets de couleur bleu, rouge orangé ou rose, fixés par les fulgurantes oscillations du feu, prennent la forme de mollusques extravagants, de mystérieuses méduses flottantes à la recherche de leur proie (*FC 9, 28, 29*) ou de lourdes pieuvres géantes aux tentacules puissants, nerveux et velus (*FC 3, 4, 15, 30, 32*). Leur aspect est terrifiant. *FC 3* figure quatre poulpes géants bleu de Prusse, aux tentacules immobiles, qui se détachent sur un fond de brasier pourpre traversé par d'inquiétantes lueurs jaunes et brunes. Après Jérôme Bosch⁷¹, Mathias Grünewald, Giotto et tous les artis-

71. a) Le célèbre tableau de Jérôme Bosch, *L'Enfer*, est un des joyaux du Musée du Prado à Madrid.

b) Parmi les visions inspirées de Dante, le graveur Gustave Doré est remarquable par sa fidélité souvent littérale. Voir *L'Œuvre graphique de Gustave Doré*, t. I – Arthur Hubschmidt, Paris, 1976.

c) En ce qui concerne la figuration de l'Enfer, voir Villeneuve : *Le Diable dans l'Art*, Paris, Denoël, 1957. Cet ouvrage contient une iconographie intéressante.

tes inspirés par Dante, Yves Klein nous offre sa vision personnelle de l'enfer. C'est la fournaise ardente d'Isaïe, le feu qui a incendié Sodome et Gomorrhe, l'étang de feu et de soufre de l'Apocalypse⁷².

En bon chrétien, comme tous les Pères de l'Église, saint Jérôme, saint Bernard, saint Augustin, Yves est convaincu que le feu de l'enfer est un feu physique. Il nous en donne la version picturale dans le feu-couleur *FC 30* qui représente une pieuvre en position d'attaque, tentacules dressés à l'horizontale, jaillie des ombres brunes de la fournaise, et qui porte le titre explicite de *Feu de l'enfer*. Coïncidence significative, les pêcheurs des Bermudes donnent le nom de *Devilfish*, poisson du diable, à une variété de pieuvre géante connue pour son agressivité et sa voracité⁷³. À deux exceptions près (*FC 4* et *FC 30*, qui sont de 1961) tous les feux baroques (*FC 3, 7, 9, 15, 16, 17, 27, 28, 29, 32*) datent de 1962, tandis que les feux spatiaux, sauf le *FC 20*, datent de 1961. La vision baroque marque la conclusion apocalyptique de la ligne de feu. À l'approche de sa mort, Yves le Monochrome exorcise la réalité infernale dans l'effervescence bariolée du langage igné.

Le feu de l'enfer est aussi celui du volcan, le feu des entrailles de la terre. La foudre est attirée par le conduit qui relie la poche de magma à l'ouverture du cratère. Le volcan infernal est le lieu de rencontre

72. a) Isaïe XXX, 11, 14 ; XXXIV, 9, 10, 11.

b) Genèse XIX, 24.

c) Saint Jean, au XX^e chapitre de l'Apocalypse, répète trois fois que l'enfer « est un étang de feu et de soufre, où les méchants seront tourmentés jours et nuits aux siècles des siècles ».

73. Voir le mot « octopus » in *The World Book Encyclopedia*, volume 14, p. 508 et 509 – World Book Inc, Chicago, London, Sydney, Toronto, édition de 1985.

entre la foudre et la lave, entre le feu du ciel et le feu de la terre. Ce feu-là est celui qui anime la forge de Vulcain⁷⁴. Le feu de Satan, le feu de l'éternelle souffrance ne détruit pas l'apparence corporelle : Yves partage cette vision chrétienne de l'enfer purificateur du mal dans la permanence de son identité, l'incarnation physique du péché⁷⁵. Les feux-empreintes en rendent bien compte. Face au *F 81* qui évoque l'image spectaculaire d'une remontée collective du goufre infernal, le feu *F 80* propose une vision plus nuancée. Les deux silhouettes féminines qui sortent du brasier semblent léchées par la caresse flamboyante des langues de feu : l'harmonie de leurs proportions, la qualité de leur présence en sont exaltées. Ces ombres sont bien réelles.

L'image du volcan exorcise l'idée de l'enfer. Les *FC 14* et *FC 19* sont de véritables feux soufrés qui figurent dans leurs excoriations et leurs craquelures le paysage volcanique par excellence. *FC 14* (43 x 35 cm), de format plus réduit que *FC 19* (116 x 89 cm) produit un effet de surcombustion particulièrement saisissant. Sous l'effet d'incandescence de la flamme le halo rond du brûleur s'est transformé en crevasse circulaire dont les contours irréguliers virent du brun au noir comme les croûtes sur les bords d'une plaie

74. Les Romains avaient fixé la demeure de Vulcain, le dieu forgeron, dans une des îles Éoliennes, archipel volcanique par excellence, et ils l'avaient baptisée *Volcano*. Voir *The World Book Encyclopedia*, op. cit., note 73, mot *volcano*, volume 20, p. 342.

75. La conception cathartique d'Yves Klein, proche de celle de Tertullien (*lib. de anima*, cap. LV) est à l'opposé de l'idée de Platon. Dans un passage fameux du *Phédon*, Platon dit que l'enfer est un trou dans la terre où les hommes mettent bas tous leurs immondes et leurs souillures, dont il émane des exhalaisons si épaisses que l'air est étouffé.

ouverte. Le fond de la déchirure, rouge incarnat, resplendit des lueurs de la lave en fusion. Le cadre même du tableau n'a pas été épargné par le souffle du feu qui y a laissé sa marque rouge et noire. Yves Klein voyait l'enfer comme un volcan purificateur, dont la puissance de feu, terrifiante, assurait son œuvre cathartique sans dégrader pour autant l'intégrité du corps physique. Le diable chez Klein garde des relents d'angélisme. Le plus flamboyant des feux-couleur, *FC 17* qui se trouve dans la collection permanente du Musée Louisiana à Humlebaeck (Danemark), évoque le choc fulminant de deux formes ailées. Dans cette lutte entre Belzébuth et Gabriel, la pieuvre satanique semble reculer. Le Bien triomphe du Mal, mais l'Archange y perd ses ailes.

Deux feux-couleur occupent une place à part et témoignent des oscillations de la vision du Peintre Monochrome. *FC 2*, un feu de larges dimensions sur papier blanc (160 x 200 cm) évoque l'espace indéfini du rêve, la fugue du regard sur les crevasses d'un vieux mur. Les trouées dues aux brûlures laissent apparaître par endroits des fonds bleu clair délavés caractéristiques des cosmogonies de la pluie. Une échappée sur l'espace bleu à travers les lambeaux d'un rideau blanc, lambeaux mités d'on ne sait quel nuage. *FC 31* se rapprocherait des feux spatiaux-couleur genre *FC 8*, mais pour en exprimer l'image négative, un peu comme l'amorce d'une dissolution de l'espace galactique.

On a l'impression que le regard d'Yves s'est perdu dans un rêve éveillé en plein travail, et que la flamme du feu a fixé l'errance floue de la pensée. La contemplation du feu se transforme en méditation sur le Vide.

Le langage igné n'est pas seulement la démonstra-

tion de la maîtrise picturale, mais aussi de la liberté et de la spontanéité dans l'expression. Dans les peintures de feu, Yves parle à la première personne et fixe les divers moments de sa vision en métaphores physiquement lisibles. La ligne du feu stimule l'autoconfession. Et pour lever toute équivoque à ce sujet le *FC 21* nous présente l'empreinte répétitive de sa propre main, en bleu IKB apposée à diverses reprises sur un fond de chair ignée, un tissu tramé de veines et de ganglions, traces de coulées et de gouttes d'eau.

Oui, le *FC 21* constitue la signature anthropométrique, l'empreinte digitale de la ligne du feu. Il est contemporain du *Store-poème*, du *Rocket pneumatique*, des reliefs planétaires et des portraits-reliefs, des dernières manifestations cosmico-appropriatives qui ont marqué la fin de l'aventure monochrome en 1962.

XI

J'EN METTRAI MA MAIN AU FEU...

« J'en mettrai ma main au feu. » La langue populaire prend à son compte la vieille tradition de l'épreuve du feu. Klein l'initié met sans crainte sa main sur le feu. Tout est dit désormais, ou tout peut être dit. C'est dans cet état d'esprit que le 6 juin 1962 Yves nous a quittés, achevant sa vie terrestre. Il avait conscience d'avoir mis de l'ordre dans sa vie et dans son œuvre, et d'avoir rejoint l'ordre de Dieu. Il s'était marié avec Rotraut Uecker, et Rotraut attendait un fils qui porterait son nom, Yves. Il avait réglé avec moi ses divergences idéologiques, et scellé le pacte écrit avec ses amis intimes. Il avait entrepris le moulage en relief des nouveaux réalistes, compagnons idéaux de la Révolution Bleue. Il avait réaffirmé de façon solennelle les principes actifs de l'architecture de l'air et de l'école de la sensibilité. Il avait placé l'ensemble de son œuvre sous la garde de Dieu et l'ex-voto de février 1961 demeurerait le garant de son allégeance.

Il mourait ainsi fauché en plein élan, mais en apparence seulement. Le décodage du langage igné montre qu'il avait atteint son but précis, l'individuation, la découverte et la possession de son propre Soi.

Il avait dépassé une fois pour toutes le stade des stratégies de composition. C'est ce qui le distingue des artistes contemporains qui se sont inspirés de son exemple et dont l'œuvre offre une analogie formelle avec la sienne, Manzoni l'achrome et Aubertin le monochrome rouge et le tacticien des allumettes. L'œuvre et le destin de Manzoni se calquent sur les siens, comme un effet existentiel second⁷⁶. Bernard Aubertin a pressenti de façon plus personnelle « le principe spirituel de la création pure » et a assumé à sa façon le passage essentiel de la monochromie au langage igné. Mais il en est resté au stade formel de la « facture du feu », gage illusoire du dépassement du moi⁷⁷.

L'idée est dans l'air. Elle existe avant l'œuvre, comme le note justement Aubertin. « L'observation du système universel, des phénomènes naturels et des inventions plastiques existantes engendre l'idée. » À

76. En ce qui concerne le mimétisme existentiel de Manzoni à l'égard de Klein, voir in RICE p. 261 et sq., la chronologie établie par Thomas Mc Evilly et Virginia de Caumont.

77. Bernard Aubertin, né en 1934 à Fontenay-aux-Roses, est arrivé à la monochromie rouge en 1959 à la suite d'une évolution personnelle proche en esprit de celle de l'artiste italien Francesco Lo Savio et du groupe Zéro. En mai 1961 il réalise son premier tableau de feu, un champ d'allumettes jaillissant des trous d'une plaque d'aluminium perforée et montée sur bois ; il a publié en octobre 1962 une brochure, *Six textes*, dans laquelle il explique sa position idéologique. Les citations d'Aubertin auxquelles je me réfère dans ce passage proviennent de ce document. La démarche d'Aubertin a été totalement oblitérée par celle de Klein. Dans *Zéro* n° 1, dédié à la monochromie rouge, en référence à une « Abendaustellung » organisée par Piene et Mack sur le thème du « Rote Bild », Yves Klein se taille la part du lion et Aubertin n'est même pas mentionné (voir notes 59 b et 64 a, b). L'intérêt que lui ont porté dans les années 60 des spécialistes tels qu'Udo Kultermann ou Willoughby Sharp n'a eu aucun effet.

partir de ce constat essentiel se définissent les options déterminantes. « L'artiste façonnera son œuvre comme un artisan fabrique un quelconque objet... sa méthode de travail s'inspirera directement de celle des savants », nous dit encore Aubertin.

Cette attitude introduit d'emblée dans l'œuvre une distance spirituelle entre l'idée et sa réalisation et à la limite l'œuvre devient le reflet de cette distance. Si l'on s'en tient à ce type d'option, la méthode de distanciation devient une fin en soi et détermine une fois pour toutes la facture de l'œuvre. Les exemples de cette fixation minimale-monochrome abondent, et notamment dans l'art américain des années 50-60 : Newman, Rothko, Kelly, etc. À partir de 1960, Ad Reinhardt se consacrera jusqu'à sa mort à ses grandes peintures noires. L'esprit de la *post-painterly abstraction* est très proche de cette stratégie de la facture, qui trouvera un second souffle avec Robert Ryman, Brice Marden et Robert Mangold, le Stella du début des années 60, le Dan Flavin des néons monochromes ou le Robert Irwin des *line paintings*.

La méthode, on le voit, a fait ses preuves et nous a donné un certain nombre de chefs-d'œuvre de l'art contemporain. Yves Klein aurait pu s'en tenir à cette stratégie de la facture monochrome en la motivant par ses références au code éthérique rosicrucien. La mise à feu du *Tableau d'une minute*, le 14 mai 1957 marque un nouveau départ, une autre ambition, celle de la connaissance initiatique par la voie ignée. La voie de l'aventure est ouverte. En changeant de code référentiel Yves se libère du carcan méthodologique de la stratégie de la facture au moment même où il semble en assumer entièrement la fixation formelle, en pleine époque bleue.

En s'engageant sur la voie ignée de la sublimation dialectique, Yves Klein a donné à son œuvre une diversité et une complexité majeures. Il l'a, par la même occasion, rattachée à la symbolique du feu et à la longue histoire de sa mythologie, dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Les correspondances symboliques et rituelles que je me suis efforcé de dégager tout au long de la progression du peintre monochrome sur la voie ignée ne constituent ni un commentaire exhaustif ni une glose gratuite. Yves Klein a choisi délibérément la méthode initiatique de l'alchimie du feu parce qu'elle lui convenait, parce qu'elle correspondait à la structure et aux urgences de son être profond, parce qu'elle lui permettait de bâtir son œuvre au rythme de sa vie. La symbolique du feu éclaire logiquement sa création : les repères qui la jalonnent sont bien réels, je les ai analysés longuement. Et si leur enchaînement est sans faille, cela prouve que pour Yves Klein, comme pour tous les véritables initiés, le symbole n'a jamais été une abstraction puérile de l'esprit mais bien au contraire une recherche d'une telle exactitude scientifique qu'il convenait de la mener jusqu'au bout en parfait accord avec l'ordre de Dieu. Cet alchimiste du feu entendait en appréhender la lumière en vrai croyant. Par son caractère dialectique et ses ambivalences compensées, la voie de la sublimation ignée lui a permis d'atteindre à la Connaissance avec la bénédiction de sainte Rita, symbole du contrôle de l'ordre de Dieu sur la sensibilité picturale immatérielle.

La connaissance initiatique ne se transmet pas comme un enseignement mathématique.

Seul le travail intérieur permet à l'adepte de trouver son chemin, son code. Yves Klein, mis sur la voie

de « l'indéfinissable » cher à Delacroix, en a forgé la clef en empruntant à Bachelard, et à Jung à travers Bachelard, le grand dessein d'exploration psychanalytique de l'inconscient scientifique.

L'art pour Yves Klein est devenu une science, une partie de la science universelle qui est le but de l'alchimie, la pierre philosophale du Salut cosmique. Et alors l'obscur lui est devenu intelligible. Il ne faut pas être un grand prophète pour prédire que ses théories visionnaires, objets de moquerie de son vivant, se révéleront anticipatrices au fur et à mesure que se mettront au point les mécanismes bio-génétiques qui conditionneront l'évolution de notre technoculture.

L'alchimie suscite encore aujourd'hui bien des réticences, alors que l'immense savoir secret des philosophes hermétiques est en train d'être redécouvert, ou récupéré, par la science universitaire. Lors du débat organisé par François Mathey au Musée des Arts décoratifs à Paris en mars 1962 à l'occasion de l'exposition *Antagonismes II : l'objet*, Yves laisse percer son irritation en intervenant de façon percutante : le savoir secret des hommes de l'art, récupéré par la science, est en fin de compte utilisé par l'industrie pour son profit. Les industriels doivent collaborer avec les artistes, non pas par philanthropie paternaliste, mais comme un devoir de reconnaissance, et comme un investissement expérimental sur le progrès futur. Et c'est précisément ce qu'ils ne font pas. Le peintre monochrome vient d'en faire la triste expérience quelques jours plus tôt avec le président de la société de l'Air Liquide, qui a opposé une fin de non-recevoir à ses projets expérimentaux d'architecture de l'air.

En 1962 à Paris la collaboration art-industrie est

au point mort. Beaucoup d'artistes à l'époque partagent avec Klein l'idée que l'Amérique est le paradis de la sponsorisation, et que la West Coast offre la plus grande ouverture.

En fait, vingt-cinq ans après, en dépit d'un certain nombre de réalisations positives, le monde de la culture parisien est toujours à la chasse du mécénat d'entreprise et la Californie apparaît plutôt comme le leurre de la Terre Promise. Dès le début des années 1970, avec son programme *Art et Technologie*, Maurice Tuchman au Los Angeles County Museum avait touché du doigt, sur le terrain, les limites du problème.

Aujourd'hui l'un des artistes californiens les plus proches en esprit de la vision sublimée de Klein, l'homme des projections spatio-lumineuses et des effets d'immatérialisation de la couleur, le peintre de la lumière des étoiles et le sculpteur du ciel, James Turrell, est en train de piétiner sur place devant son volcan de Flagstaff dans l'Arizona. C'est en 1974 qu'il a commencé le projet de son grand œuvre, le *Roden Crater* : un volcan éteint que l'artiste a racheté à son propriétaire, et dont il doit en premier lieu remodeler la cime, de façon à lui donner la forme d'une coupole hémisphérique régulière. Quelque chose comme 100 000 mètres cubes de terrassements. Mais ce n'est pas tout. Turrell envisage de construire un tunnel de 300 mètres environ, rejoignant le centre du cratère depuis la base et comportant 12 stations-observatoires de méditation sur l'essence de la lumière. À la fin du parcours, le spectateur aura une vue globalisante du ciel, qui épousera la forme parfaite du cratère extérieur. Le tunnel est orienté vers le nord absolu, de façon à recevoir dans son axe la lumière du soleil

deux fois par an aux équinoxes et celle de la lune une fois tous les dix-huit ans et demi. Le paysage, la vue, la forme sensuelle du cratère en une double lèvre de femme qui s'inscrit en rouge et noir sur l'étendue plate débouchant sur le *Painted Desert*... l'expérience est unique, le lieu est inspiré. J'ai retiré de ma visite l'impression exaltante que le volcan éteint a fini sa tâche purificatrice et préfigure désormais la voie sidérale vers le paradis. L'enfer cesse avec la flamme de la lave qui meurt, et le feu renaît dans la lumière équinoxale du soleil⁷⁸.

En 1986, le remodelage de la cime du cratère devait être achevé, de façon à pouvoir procéder à la seconde phase du projet, le tunnel. En fait Turrell vient à peine d'achever les relevés de terrain. Le *Roden Crater* est resté longtemps en veilleuse, faute de moyens financiers et de sponsors efficaces. Après douze ans d'un tel travail pour si peu de résultats, n'importe qui aurait baissé les bras. Mais James Turrell n'est pas n'importe qui : il suit dans le ciel la course sublime de l'esprit dans la matière, et il s'obstine. À juste titre le collectionneur milanais Panza di Biumo a décidé de l'aider financièrement, et les choses, désormais, iront plus vite. Façon de parler : en l'an 2000, Turrell travaille toujours à son grand œuvre.

78. J'ai visité le *Roden Crater*, à l'extrême lisière de la zone volcanique qui s'étend au nord de Flagstaff le 17 août 1986 en compagnie de James Turrell, de Rotraut et Daniel Moquay, et de José-Anne Decock. J'en ai retiré une émotion profonde, comparable par certains aspects à celle que j'avais ressentie durant l'Acte Majeur du Vide d'Yves Klein, vingt-huit ans plus tôt. Dans *Occluded Front*, un livre édité à l'occasion d'une exposition Turrell au Musée d'art contemporain de Los Angeles (MOCA) en 1985, le collectionneur italien Panza di Biumo définit bien la sensation de spiritualité que donnent le site et le projet. Voir *ibidem*, *Artist of the sky*, p. 61-88.

Yves Klein aurait fait preuve de la même tenacité, s'il était demeuré en vie. On ne peut s'empêcher de frémir à la pensée de la colossale énormité des problèmes qui se seraient posés à lui dans la poursuite des objectifs primordiaux de la Révolution Bleue. Mais en fait la question n'est pas là. À vingt-cinq ans de sa mort, Yves Klein, mutant et croyant apparaît comme le mainteneur d'un savoir secret qui débouche sur la recherche scientifique de l'avenir. Durant son fulgurant passage sur la voie de la sublimation ignée, il n'a jamais abdiqué le grand dessein que lui inspirait la connaissance initiatique, le salut cosmique par le retour à l'état de nature dans l'Éden Technique : le paradis terrestre sanctifié par le feu du ciel, le lieu pur, mystique, tenu en dehors du temps, et commun à toutes les traditions.

XII

LE POINT CENTRAL

Cette poursuite du point central n'a jamais été abandonnée et Yves, aux moments les plus durs, tirait un grand réconfort de la certitude qu'il n'était pas seul sur la voie immémoriale de l'apocatastase. Il a vécu au paroxysme de sa sensibilité la dualité lancinante de notre condition humaine, dualité qui ne fait que s'exacerber, tant que le Salut Cosmique n'est pas devenu la réalité post-industrielle. Nous nous acheminons d'un côté vers une humanité de laboratoire, dépositaire du savoir secret du passé et en même temps consciente des possibilités offertes par les matériaux et les techniques nouvelles, celle précisément que le peintre monochrome appelait de tous ses vœux⁷⁹.

Pour ces individus perceptifs qui la composent, ces hommes « du cœur et de la tête », toutes les propositions sont possibles en génétique, dans les arts et les sciences : ils préparent leur accès à l'harmonie en passant par la technoculture. Toute leur recherche est basée sur l'approche sublimante des techniques et des

79. Yves Klein, « La terre est plate et carrée » in *L'Aventure monochrome*, deuxième partie, CGP 83, p. 182-183. Citation partielle reprise dans SEIBU, p. 136, par P. Restany.

matériaux : le matériau c'est d'abord du Vide, et le feu qui y brûle.

Et puis de l'autre côté la vie continue pour le plus grand nombre : bureau, boulot, dodo. Quelle frustration. Mener une vie de chien terre à terre au ras du sol tandis que les astronautes lévitent dans le cosmos ! Tous les sous-produits kitsch du folklore industriel tardif des années 80 seront bien assez bons pour créer le décor-bidon du défoulement, le carton-pâte des petites illusions, l'autorégulation par le bas du plaisir esthétique.

Face au pompiérisme moderniste il y a heureusement une tout autre idéologie du décor existentiel. En 1962, six ans avant les premiers symptômes avant-coureurs de mai 1968, Yves Klein anticipe déjà sur ce que sera la nouvelle « normalité » de la condition post-moderne, et la transition dualiste de la société industrielle à la société post-industrielle. Mais il ne peut en prévoir l'exact échéancier et cela l'irrite : nous en aurons peut-être pour des décennies à assumer cette coexistence avec la vieille modernité, avant que les dispositifs de la technoculture arrivent à mettre au point les mécanismes hypercomplexes d'autorégulation et d'échanges compensatoires entre les deux systèmes !

Le jour où nous aurons dépassé ce compromis, ce jour-là notre matrice corporelle aura changé pour s'adapter aux modifications de l'environnement, à l'évolution sublimante des nouveaux matériaux et des nouvelles techniques. La technoscience aura retrouvé l'alchimie et nous aurons, comme dans le *FC 1* ou l'*ANT 96*, quitté la terre pour d'autres planètes (*F 83*) et d'autres galaxies merveilleusement préfigurées par les feux spatiaux-couleur *FC 5, 6, 8, 20*.

Yves Klein, premier alchimiste post-moderne, aura

annoncé à travers la symbologie ignée l'accélération du futur vers l'apocatastase, surmontant les feux de l'enfer (*F* 26, *FC* 3, 14, 30) et le vertige de l'apocalypse (*FC* 17). Yves pressentait la dimension optimiste que son œuvre allait prendre dans le monde des vérités futuribles et de l'histoire de l'art en devenir. En mai 1962, l'ami André Verdet lui consacre un poème qui exprime bien cette projection sereine et purifiante de l'être Klein :

« Ô foudres planètes et fusées
Par le feu et par l'eau
Yves Klein le croisé
Envers et contre tout
D'un seul jet purifie
L'espace du tableau
Par le feu et par l'eau
Dans le grand flamboiement
Du vide sidéral
Yves Klein reconstruit
L'iris vierge de l'œil
Par le feu et par l'eau
Yves Klein le croisé
Passe au bleu de la flamme
Lessive originelle
l'Histoire du tableau
Ô foudres soleils et rosées. »

En un raccourci lyrique saisissant Verdet a su appréhender d'un seul jet l'entier langage igné d'Yves Klein, des feux cosmiques et des feux purs aux feux-couleur baroques. En même temps il situe la pratique existentielle de la voie dialectique sublimante à la charnière de l'histoire de l'art, dans la perspective du Salut Cosmique. Le feu d'Yves Klein, qui sépare et

compose les éléments, qui les dissocie et les associe, est avant tout la Vie Purifiée.

Yves était tellement heureux de ce poème, qu'il décide de le graver au feu rouge dans un tableau d'eau et de feu. Il réalise deux essais préalables qu'il envoie à Verdet à Saint-Paul de Vence le 2 juin 1962, soit quatre jours avant sa mort⁸⁰.

L'une des ultimes préoccupations terrestres d'Yves Klein aura été ainsi de perpétuer dans la marque du feu l'essentiel de son message d'espoir, et d'en transmettre la trace tangible au poète qui avait su en exprimer la dimension globalisante, telle une boîte de Pandore enfin refermée⁸¹.

Le poème de Verdet a été publié dans le catalogue de l'exposition de peintures de feu qui a eu lieu à la galerie Tarica à Paris en avril-mai 1963. Cette exposition, posthume, est la première qui ait été exclusivement consacrée aux peintures de feu. En même temps Paul Wember a présenté au Musée de Krefeld

80. Les archives Yves Klein contiennent la photocopie de l'original de la lettre adressée le 2 juin 1962 à André Verdet pour accompagner l'envoi des deux essais de gravure de feu du poème. Rotraut Klein-Moquay m'a confirmé la joie avec laquelle Yves s'était livré à ce travail. (Entretien R.K.M/P.R. du 11 août 1986, Phoenix, Arizona.)

81. Selon la mythologie grecque, Zeus, rendu furieux par le vol du feu accompli par Prométhée, ordonna à Héphestos de créer un être maléfique qui soit l'objet du désir de tous les hommes. Héphestos créa du limon et de l'eau, la femme. Les dieux la couvrirent de dons, d'où son nom de Pandore (*Pan-dora* : tous les dons). Présentée à Épiméthée, qui l'accepta, Pandore avait apporté avec elle une boîte fermée, présent des dieux, qui lui avaient ordonné de ne jamais l'ouvrir. C'est pourtant ce qu'elle fit, tentée par la curiosité. Tous les vices, les maux, et les troubles se répandirent alors sur la terre. Terrorisée, elle s'empressa de refermer la boîte : il n'y avait plus dedans que l'*Espoir*. Voir le mot « Pandora » in *The World Book Encyclopedia*, op. cit., notes 73 et 74, vol. 15, n. 110.

un ensemble d'empreintes de la *Sculpture* et de rosettes du *Mur de feu* qui étaient demeurées en sa possession⁸². Deux autres expositions de feux ont suivi, à Düsseldorf en avril 1964, et à Lausanne durant l'été 1966⁸³.

Le texte de ma préface, commun aux trois catalogues de Paris, Düsseldorf et Lausanne, qui date de février 1963, souligne la beauté et la vérité du langage, la préoccupation centrale de catharsis qui éclaire, illumine, foudroie et finit par immatérialiser toute l'aventure en transcendant du même coup l'homme et l'œuvre : « Les tableaux de feu se situent à l'apogée d'un art qui se veut à la fois technique et comportement, où l'agir ne l'emporte pas encore sur le faire, où l'ordonnance classique de l'œuvre vient compenser la volonté de sublimation morale qui anime le geste.

« Quel luxe créateur, quel redoutable privilège dont jouit l'artiste à qui il est donné de vivre un tel moment. Je ne suis pas loin de croire que les produits de ces mariages heureux de l'esthétique et de l'éthique sont des événements si rares que l'historien hésite à les nommer, le critique à les juger : la raison s'y mêle à l'intuition, en un ordre qui semble échapper à la vie et à la mort, à l'avenir et au passé. Apothéose d'une technique, synthèse d'une idée, pleine incarnation

82. Yves Klein et le langage du feu, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld.

83. a) Yves Klein, *Peintures de feu*, galerie Schmela, Düsseldorf, avril 1964. Le catalogue comporte également un hommage de Piene à Y. K. et la reproduction d'un texte autographe du Monochrome.

b) Yves Klein, *Peintures de feu*, galerie Bonnier, Lausanne, été 1966. Le catalogue comporte en introduction la citation du *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*. Voir référence à la Bibliographie de CGP 83 in note 59 a.

d'un mythe, le langage du feu se situe chez Yves à la rencontre de ces trois coordonnées axiales. Tel est le secret de son incomparable qualité, vraie au-delà de la vérité, belle au-delà de la beauté⁸⁴. »

L'unique exposition entièrement dédiée au feu par la suite aura lieu beaucoup plus tard, en octobre-novembre 1976 à la galerie Karl Flinker à Paris. Des sélections de peintures de feu ont figuré dans toutes les rétrospectives de l'œuvre d'Yves Klein qui se sont tenues en Europe, en Amérique et au Japon depuis 1965⁸⁵.

Par rapport aux monochromes *IKB*, aux anthropométries et même aux sculptures-éponges, les peintures de feu attirent parfois moins le public, pour lequel Yves demeure l'homme du bleu. Ce livre qui

84. Extrait de P. Restany, *Yves Klein et le langage du feu*, texte de la préface du catalogue *Yves Klein le Monochrome – Peintures de feu*, galerie Tarica, avril-mai 1963 –, repris in CHENE, p. 226. L'*op. cit. ibidem* comporte de nombreuses photos de travail d'Y. K. au Centre d'essais du Gaz de France à la Plaine de Saint-Denis, p. 211-223.

85. a) Le catalogue de l'exposition rétrospective Yves Klein à la Tokyo Gallery de Tokyo en juillet 1962, conçu avant la mort de l'artiste, consacre une place importante à la peinture de feu, aux rosettes de feu de Krefeld et aux projets d'intégration architecturale des sculptures d'eau et de feu.

b) En ce qui concerne la liste des expositions Y. K. dans les musées entre 1962 et 1983, voir Chronologie in SEIBU, p. 144 et 145 ; CGP 83, p. 98-401 ; RICE, p. 279-285.

c) Expositions personnelles Yves Klein 1950-2000 : la liste complète se trouve p. 243 et 244 du catalogue *Yves Klein, la vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*, Nice, MAMAC, 2000. – À la suite de l'exposition de Karl Flinker à Paris en 1976, les Feux d'Yves Klein ont fait l'objet de deux manifestations spécifiques en Amérique : *The Fire Painting* au MOCA de Los Angeles en 1992 et à la galerie Gagosian de New York en 1993, avec la traduction de mon texte (Journal of Contemporary Art Inc., New York : *Fire at the Heart of the Void*).

s'est attaché à dégager la juste dimension du langage du feu dans l'œuvre d'Yves Klein voudrait précisément réparer cette relative injustice tout en offrant au lecteur une clé d'interprétation plus ample et l'occasion d'une réflexion plus profonde sur le sens des symboles ignés. La symbologie du feu dans l'aven-ture monochrome débouche sur un savoir universel secret, synthèse de toutes les mythologies et de tous les folklores, dont l'approche initiatique est éminem-ment personnelle : l'alchimie, savoir divin qui nous vient de la nuit des temps et qui constitue aujourd'hui le garant de continuité dans l'ordre des connaissances, la mémoire vivante du passé indispensable au déve-loppement harmonieux de notre technoculture.

Il faut tenter de lire les peintures de feu comme on lit dans les lignes de la main. Lorsque nous parvien-drons à ne plus distinguer le miroir de l'objet, lors-que nous aurons intégré la matière à l'esprit, lorsque nous aurons compris que tout est lié, indissociable, nous aurons opéré notre Révolution Bleue, nous se-rons retournés à l'état de nature dans l'Éden techni-que, le centre immuable. Nous pourrons alors rejoin-dre Yves Klein dans l'éternel présent du corps glo-rieux, le *corpus glorificationis*, et nous plonger dans le Feu, pour y prendre possession de notre propre Soi. Ainsi, nous serons nous-mêmes le feu.

Paradise Valley, Arizona, juillet-août 1986
Paris, octobre 2000

TABLE DES ŒUVRES REPRODUITES

<i>Mur et Sculpture de feu</i> , Krefeld, 1961.	65
<i>La flamme bleue en hommage à Yves Klein</i> , Parc de la Rotonda di Via Besana, Milan, le 2 novembre 1970.	65
<i>Trilogie bleu-or-rose</i> : <i>IKB 75</i> : 199 × 153 cm ; <i>MG 17</i> : 199 × 53 cm ; <i>MP 16</i> : 99 × 53 cm. Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.	67
<i>M 41</i> , <i>Tableau de Feu bleu d'une minute</i> , Colette Allendy, Paris, 14 mai 1957. The Menil Collection, Houston.	68
<i>M 41</i> , 1957 (après combustion), 112 × 75 cm.	69
<i>IKB 22</i> , 1957, 18 × 23,5 cm.	70
<i>MG 3</i> , 1960, 14 × 12 cm.	71
<i>Le Vide « La sensibilité à l'état de matière première »</i> , 1-2 : les murs ; 3 : la vitrine ; 4 : le dais et le rideau d'entrée, Galerie Iris Clerc, avril 1958.	72
<i>« Jets d'eau et de feu mêlés sur un bassin. But décoratif »</i> , brevet Yves Klein, n°58972, 14 avril 1959.	72
<i>Cession d'immatériel</i> à Michaël Blankfort, série 4, zone 01, en présence de François Mathey, Pont au Double, Paris, 10 février 1962.	73
<i>Ex-Voto à sainte Rita de Cascia</i> , 1961, 21 × 14 × 3,2 cm. Monastère de sainte Rita, Cascia.	74
<i>RP 3</i> , <i>Ci-gît l'espace</i> , 1960, 125 × 100 cm. Musée national d'art moderne, Paris.	75
<i>Les conceptions de Yves Klein</i> , catalogue de l'exposi-	

tion <i>Antagonismes II : l'Objet</i> , Musée des Arts décoratifs, Paris, 1962...	76
Maquette faite par Technes pour l'exposition <i>Antagonismes II : l'Objet</i> au Musée des Arts décoratifs, Paris, 1962.....	77
ANT 102, <i>Architecture de l'air</i> , 1961, 263 × 214 cm. Tokyo Metropolitan Museum, Tokyo.	78
F 31, 1961, 61 × 39 cm.	79
F 97, 1961, 70 × 60 cm, Kaiser Wilhem Museum, Krefeld. Sammlung Helga et Walther Lauffs.	80
F 44, 1961, 100 × 70 cm. Collection particulière, Paris.....	81
F 26, 73 × 54 cm.....	82
F 32, 1961, 68 × 34 cm.	83
F 85, 1961, 79 × 119 cm. Collection particulière, New York.	84
FC 13, 32 × 23 cm.	85
ANT 79, <i>Hiroshima</i> , 1961, 139,5 × 280,5 cm. The Menil Collection, Houston.....	86
F 81, 1961, 130 × 249 cm. The Menil Collection, Houston.	86
F 7, 1961, 132 × 83 cm.	87
F 59, 1962, 50 × 35,5 cm. Collection Denyse et Philippe Durand-Ruel.	88
F 67, 50 × 38 cm.	89
F 4, 131 × 89 cm.....	90
F 109, 1961, 36 × 20 cm. Collection Philippe Arrii Blachette.....	91
F 76, 69 × 49,5 cm.	92
FC 3, 137 × 74 cm.	93
FC 30, <i>Feu de l'enfer</i> , 1961, 50 × 89 cm. Collection Gunter Sachs.	94
FC 14, 45 × 35 cm.	95
FC 21, 32 × 85 cm.	96
Yves Klein, projets pour l'exposition du Musée Haus	

Lange de Krefeld, 1961.	113
Page 21 du catalogue Zéro, vol. 1 « Meine Stellung im Kampfe zwischen Linie und Farbe », Düsseldorf, 1958.	122

TABLE

Quelques mots en guise de préambule à une réédition .	9
Avertissement au lecteur	11
<i>Le feu au cœur du vide</i>	17
I. Que s'est-il passé le 14 mai 1957 ?	23
II. L'Acte Majeur du 28 avril 1958	33
III. Le feu, le vide et les cendres	41
IV. Feu et soleil : l'or	49
V. Feu et sang : la couleur rose et sa place dans la trinité chromatique	55
VI. De Gelsenkirchen à Krefeld : le feu, l'eau, l'air, matériaux de l'architecture du paradis	97
VII. La période flamboyante	115
VIII. Après l'intermède américain : l'or à la flamme du feu	123
IX. La sublimation ignée et sa marque cosmique ...	129
X. Ombre et lumière : le soleil d'or et le soleil noir	137
XI. J'en mettrai ma main au feu	147
XII. Le point central	155
Table des œuvres reproduites	163

CE VOLUME EST LE QUATORZIÈME
DE LA COLLECTION « LES ESSAIS »

ISBN : 2-7291-1332-0



Ce livre a pour objet de situer le feu dans l'œuvre d' Yves Klein sur le triple plan de la projection mythique, de la symbolologie rituelle et de la pratique artistique. La triple dimension de l'analyse de Pierre Restany place la voie ignée du peintre monochrome à mi-chemin entre la rêverie philosophique de Gaston Bachelard et la psychanalyse de Jung, c'est-à-dire au cœur de la pensée alchimique. Cette très spéciale relecture d'Yves Klein ouvrira des horizons de réflexion insoupçonnés pour les uns, mais sûrement moins inattendus pour les autres, ceux qui tiennent pour assuré que « dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent ».

Pierre Restany est né en 1930. Il a fondé à Paris et à Milan le groupe des Nouveaux Réalistes en 1960. Auteur de très nombreux ouvrages sur l'art contemporain, son activité, passionnée et souvent polémique, a fait de lui un personnage hors série de la scène artistique, connu dans le monde entier.

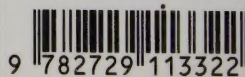
EN COUVERTURE

F85, 1961.

79 x 119 cm.

Coll. part., New York.

11.00/98FF 14,94 €



9 782729 113322