

YVES KLEIN



Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82), 1960

L'Œuvre d'Yves Klein

Biographie de l'artiste

Notices d'œuvres

- Monochrome vert (M77), 1957
- Maquette de chèque, pour une zone de sensibilité picturale immatérielle, Paris, automne 1959
- Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82), 1960
- Monochrome bleu (KB 3), 1960
- Ci-dessus l'espace (OP 3), 1960
- Peinture feu sans titre (F 74), 1961
- "L'Arbre", grande éponge bleue (SE 71), 1962

Texte de référence

Chronologie

Bibliographie sélective

Cela soustait s'inscrire dans une série : "Monographies des grandes figures de l'art moderne". Réalisées autour d'une sélection d'œuvres des artistes les mieux représentés dans les collections du Musée national d'art moderne, ces dossiers s'adressent à tous ceux (enseignants ou responsables de groupe en particulier) qui souhaitent développer leur intérêt au Musée.
Leur objectif est de faciliter l'approche et la compréhension de l'œuvre d'un artiste majeur dans l'histoire de la création au 20e siècle.
Il ne s'agit pas d'un cours mais propose des points de repères et une base de travail.
A chaque enseignement d'examiner ses besoins et d'utiliser ce qui lui est nécessaire selon le niveau de sa classe.
Chacun de ces dossiers comporte :

- une introduction générale permettant de présenter et de situer le rôle de l'artiste et son œuvre dans un contexte historique, géographique et esthétique,
- une biographie de l'artiste,
- une sélection des œuvres des collections du Musée les plus représentatives, traitées par fiches comportant une notice d'œuvre et une reproduction, un ou plusieurs textes de référence apportant et complétant une approche théorique,
- une bibliographie sélective.

À NOTER
Les collections du Musée comportent plus de 65 000 œuvres. Régulièrement, le Musée renouvelle les œuvres présentées dans ses espaces situés aux 4e et 5e niveaux du Centre Pompidou. Les dossiers pédagogiques sont réalisés en lien avec ces accrochages.
Vous pouvez consulter ses collections du Musée : www.centrepompidou.fr/musee

L'ŒUVRE D'YVES KLEIN

L'Œuvre de Yves Klein révéla une conception nouvelle de la fonction de l'artiste. Celui-ci n'est jamais à proprement parler l'auteur d'une œuvre puisque, selon Klein, la beauté existe déjà, à l'état invisible. Sa tâche consista à saisir partout où elle est, dans l'air, dans la matière ou à la surface du corps de ses modèles, pour la faire voir aux autres hommes.

En conséquence, l'œuvre d'art n'est que la trace de la communication de l'artiste avec le monde : "Mes tableaux ne sont que des centres de mon art" (in *L'architecture de l'air*, Conférence de la Sorbonne, 1959). La diversité des techniques qu'Yves Klein met en œuvre tout au long de son parcours obit en effet à une même intuition.

Ses premiers monochromes du début des années cinquante, c'est en montrant la sensibilité à l'état pur, aux "peintures de feu" de la dernière année de sa vie où l'un de quatre éléments exprime sa force créatrice sous la direction de l'artiste, c'est à réaliser invisible qui devient visible. La réduction des couleurs au bleu fait jouer à la matière picturale le rôle de feu, du vide, duquel, pour Yves Klein, naissent la forme et l'imagination. Enfin, la "technique des pinceaux vivants", ou "anthropométrie", revient à laisser au corps humain le soin de faire le tableau, mettant ainsi l'artiste en retrait.

On comprend que cette pratique artistique ne trouve pleinement son sens qu'en référence à une conception singulière du monde que s'est forgée Klein à partir d'expériences parallèles : le judo (en japonais : pratique de l'art) fondé sur les forces et éléments naturels du cosmos (eau, air, feu, terre), pour la visualisation et l'assimilation des énergies positives ou contradictoires, et la philosophie ésotérique des *Rose-Croix* qui recherche les forces spirituelles gouvernant l'univers.

L'activité d'Yves Klein est donc gouvernée par une cosmologie qui fait du monde le principal acteur de l'art. C'est cette idée du monde comme œuvre que Klein apporte au *Nouveau Réalisme*.

Néanmoins, la finalité de sa démarche reste pleinement artistique : ses théories assurent bien que ses innovations sont à interpréter comme des contributions majeures à l'évolution de l'art contemporain dont l'artiste avait clairement conscience. Sese vie ut courte l'a empêché d'achever ses projets et de diffuser ses conceptions. En témoignent les artistes de la génération suivante qui, refusant l'objet esthétique, ont su hériter de ses innovations, par-delà son parti pris mystique.

BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE

Yves Klein naît le 28 avril 1928 à Nice, de parents tous deux artistes. Son père, Fred Klein, est un peintre figuratif qui exposa dès le début des années trente, et sa mère, Marie Raymond, peintre abstrait géométrique de Max Heindel. Cet ouvrage enseigne la connaissance par l'imagination, considérée comme la plus puissante des facultés humaines. Aussi, lorsqu'en 1958, Klein lit *L'Air et les Songes*, du philosophe Gaston Bachelard, il y décèle un écho à sa propre pensée.

C'est à partir de 1955 que Klein présente ses travaux dans un cadre artistique : il expose au *Club des solitaires* de Paris des monochromes de différentes couleurs, sous le titre *Yves, peintures*. Il y rencontre le critique d'art Pierre Restany avec lequel il collaborera toute sa vie : sa carrière de peintre est lancée.

En 1957, il entame son "époque bleue", choix de couleur confirmé par son voyage à Assise où il découvre les ciels de Giotto. Il reconnaît en lui le véritable précurseur de la monochromie bleue qu'il pratique : uniforme et spirituelle. Klein met radicalement en œuvre cette monochromie bleue qu'il perçoit chez Giotto, notamment grâce à la texture si particulière de sa peinture qui fait l'objet d'une formule originale, validée en 1960 par l'Institut National de la Propriété Industrielle : cette peinture est ce qu'il appelle *IKKB* (*International Klein Blue*). Dès lors artiste de renommée mondiale, il participe à la fondation du *Nouveau Réalisme* avec notamment Restany et Arman, tout en poursuivant ses recherches personnelles.

Mais les monochromes n'en sont qu'un aspect de son travail qui se déploie à travers différentes techniques. A partir de 1960, Klein utilise l'or, le feu, et met en place des œuvres rassemblant une trilogie de couleurs : feu, or et rose. En 1961, il réalise un ex-voivo en forme de triptyque qu'il dédie à Sainte Rita : il organise la même année une exposition en Allemagne, à Krefeld, où il répartit les trois couleurs dans l'espace ; il les utilise pour le faire-part de son mariage avec Rotraut Uecker en janvier 1962 qu'il métamorphose ainsi en œuvre d'art.

Il meurt d'une crise cardiaque en juin 1962.

Pour en savoir plus sur Yves Klein

A propos de Pierre Restany

NOTICES D'ŒUVRES

La plupart de ces textes sont extraits ou rédigés à partir des ouvrages *Klein, Musée national d'art moderne*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1987, et *La Collection. Acquisitions, 1986-1996*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1996.



Les monochromes de différentes couleurs sont à l'origine de l'œuvre entière d'Yves Klein car, en choisissant une seule couleur pour recouvrir entièrement la surface de la toile, il cherche à éviter d'introduire dans la peinture un élément qui lui est extérieur, comme l'interprétation psychologique d'une forme.

Mais surtout, la couleur est pour lui le moyen, comme pour Delacroix auquel il ne cesse de se référer, **d'atteindre la sensibilité** : "Jamais par la ligne, on n'a pu créer dans la peinture une quatrième, cinquième ou une quelconque autre dimension ; seule la couleur peut tenter de ressusciter cet exploit" ("Sur la monochromie", in *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, 194).

Le format allongé et déroutant de ce monochrome, ainsi que l'épaisseur du panneau qui met la couleur en relief, contribuent à exprimer cette exigence.

Si, par la suite, Klein réduit ses monochromes à la seule couleur bleue, c'est parce qu'étant la plus abstraite des couleurs, elle lui permet mieux que toute autre de réaliser son programme artistique : "Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes matérielles ou tangibles d'une manière psychologique, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel. Ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible, voire" (in *L'architecture de l'air*, Conférence de la Sorbonne, 1959).

Cette maquette a été réalisée par Yves Klein à la demande de sa galeriste Iris Clert. Elle sert de modèle au chèqueur de reçus imprimés que l'artiste doit délivrer à l'acheteur d'un "volume" ou d'une "zone de sensibilité picturale immatérielle", et de l'encadré d'échange n'en est pas dépendant une somme d'argent payée en monnaie courante, mais **quelques grammes d'or**, où l'emploi de la peinture dorée pour dessiner la structure des reçus, et de la valeur rose qui renvoie au sang de l'artiste qui s'investit pleinement dans ce acte.

Pour comprendre cette œuvre qui semble éloignée de toute préoccupation artistique puisqu'elle témoigne, en premier lieu, d'une transaction, il convient de revenir à la signification de ce que Klein nomme la "sensibilité picturale immatérielle". La fonction de l'artiste consiste à révéler une nouvelle sensibilité à partir de la sensibilité première qu'est l'espace vide. Il faut surgir du vide ce dont il est plein, **le sang de la sensibilité spatiale**" (in *L'architecture de l'air*, Conférence de la Sorbonne, 1959). C'est-à-dire le pouvoir de l'imagination ou la création à l'état pur.

Pour reprendre le libellé exact d'une manifestation connue sous le titre *Le Vide*, au printemps 1958, l'art a pour rôle *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale spatiale*.

Le travail artistique dont témoigne le reçu se situe donc au moment où l'artiste donne à son œuvre qu'il a créée, une habitude de la vie. Il s'agit d'un tour d'alchimie, ce qui explique pourquoi Yves Klein refuse l'argent pour lui prélever l'art : "Le prix du sang ne peut être le sang, il faut que ce soit de l'or" (Ibid.). Cette exigence parachevée la symbolique mystique de l'œuvre.



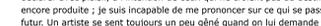
"Anthropométrie" est le terme inventé par Pierre Restany (anthropo, du grec anthropos : homme, et métrie : mesure) pour nommer ce que Klein désignait comme **"la technique des pinceaux vivants"**. Il s'agit d'une mesure du vivant que l'artiste veut communiquer et met au point en 1960.

Les Anthropométries ont résulté de **performances** réalisées en public avec des modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur le support pictural. Avec cette technique, Klein propose un **retour à l'œuvre**, mais dans un espace pictural où l'illusion de la troisième dimension disparaît au profit d'une peinture qu'il appelle "première", où se confondent sujet, objet et médium, et qui est la trace littérale d'une présence du modèle sur le tableau.

Cette technique par contact est à rapprocher de celles des *Cosmogones*, des *Moulaques* (effectués sur la végétation ou les corps) et des photographies réalisés par Klein entre 1960 et 1962 : "Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible à vu ce qui s'est passé. La couleur à l'état chimique, que tous les peintres emploient, est le meilleur médium capable d'être impressionné par l'événement".

Si les *Anthropométries* revêtent le bureau à partir d'une captation du monde (celle de la présence du modèle), leurs mises en scène participent aussi de la conception que Klein se faisait de l'art : **faire advenir** dans le moment vécu, par la surprise et la provocation, une **sensibilité nouvelle**. *Anthropométrie de l'époque bleue* est réalisée sous forme d'une performance en 1960 à la Galerie internationale d'Art contemporain.

Les *Anthropométries* ont souvent été comparées à l'*Action Painting* de l'artiste américain Jackson Pollock. Les intentions en sont pourtant radicalement différentes : ici ce sont des corps humains qui s'expriment sous la direction, distante, de l'artiste ; là c'est la subjectivité profonde du créateur qui cherche à se révéler dans la peinture.



Le **Monochrome bleu (KB 3)**, 1960
Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois
199 x 113 x 2,5 cm
"Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques (...). Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes (...), tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible".

Comme en écho, le *Manifeste de l'hôtel Chelsea* (1961, texte donné en référence), reprend et éclare cette citation : "L'artiste futur ne serait-il pas celui qui (...) exprimerait une immense peinture à laquelle manquerait toute notion de dimension", "Le passé psychologique (est) l'anti-espace, que j'ai abandonné derrière moi au cours des aventures vécues depuis quinze ans".

Entre 1955 et 1962, Klein a réalisé quelque 194 monochromes, d'une variété de supports, de formats, de textures, mais qu'il réduit à la couleur bleue à partir de 1957. *KB 3* fait partie d'une série, peinte entre 1960 et 1961, de quinze de ces monochromes dont la spécificité réside dans leurs dimensions symboliques de 2m x 1m50, "à peine plus hautes que la moyenne des spectateurs et d'une largeur inférieure à l'envergure de bras". Conçus à la mesure du corps humain, ces monochromes, tout comme les anthropométries, signifient chez Klein **le lien intime qui unit la peinture au corps et à la chair**.

Le **bleu d'IKB 3** a pour autre particularité d'atteindre, par son degré de pulvéulence pigmentaire, à des phosphorescences violacées qui lui procurent une profondeur mystérieuse, matérialiant la "couleur de l'espace-mère".



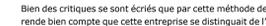
Ci-çut l'espace (OP 3), 1960
Éponge pointe. Neurs artificielles, feuilles d'or sur panneau
125 x 100 x 10 cm
Cette pièce unique dans l'œuvre de Klein se compose d'un Monogold, c'est-à-dire d'un panneau de bois doré à la feuille sur lequel jonchent des pétales d'or, d'une couronne d'éponge *IKB* et d'un bouquet de roses artificielles. Chacun de ces éléments agit comme une fonction symbolique propre à l'univers de l'artiste.

Le **panneau d'or** posé au sol forme un réceptacle à la chute des corps, mettant en scène la force gravitationnelle comme liant idéal des différentes composantes cosmiques. La pluie de pétales d'or plaie la monnaie de l'argent, en tant qu'elle représente pour Klein la matière lumineuse, douée de vie, intermédiaire entre le monde visible et l'invisible.

Le **Yves Klein bleu en sauronne** symbolise l'absorption par la matière de la couleur de "l'espace-mère".

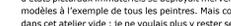
Enfin, les **roses** qui ornent la tombe éponnent le corps, troisième élément du **système alchimique de Klein** qui autorise à échanger entre eux l'espace en tant que zone de sensibilité immatérielle, le sang et l'or.

Par l'emploi de ces trois couleurs, cette œuvre peut être rapprochée de l'ex-voivo réalisé pour le sanctuaire de Sainte-Rita de Cascia, autre objet témoignant d'une communication possible entre ce monde et l'au-delà : une boîte divisée en trois compartiments remplis de poudre d'or, de pigments bleus et de pigments roses qu'il avait offerte en 1961 à la "Sainte de l'impossible".



Peinture de feu sans titre (F 74), 1961
Papier brulé sur bois
139 x 102,3 cm
Cette *Peinture de feu* fait partie d'une série initiée par Yves Klein au début de l'année 1961 et dans laquelle il cherche à imprimer les traces du feu sur divers supports. C'est au Centre d'essai de gaz de France de la Plaine Saint-Denis, où on met à sa disposition un équipement industriel, qu'il apprend à maîtriser le feu et à effectuer des réglages précis pour en utiliser les différents degrés de puissance.

Dans ces *Peintures de feu*, comme dans les *Cosmogones*, empreintes de la pluie et du vent sur la toile qu'il réalise à partir de 1960, l'artiste convoque les éléments de la nature afin de manifester **leur force créatrice**. Mais **il allie l'élément naturel au corps**, les *Peintures de feu* étant réalisées avec l'aide de modèles nus que Klein utilise tout à tour pour déterminer les parties qui resteront en réserve – il humidifie le support autour du corps, et pour compléter les traces de feu avec des empreintes en peinture. Mêlant ainsi les deux techniques, Klein joue avec les pleins et les vides des formes tracées alternativement en négatif et en positif.



L'Arbre, grande éponge bleue, 1962
Pigment pur et résine synthétique sur éponge et plâtre
150 x 100 x 42 cm
À l'origine, les éponges sont pour Klein un moyen d'appliquer la couleur sur le support **par imprégnation**, tout en évitant le tracé du pinceau. La découverte de "la beauté du bleu dans l'éponge", redoublant l'intensité du pigment, le conduit à l'utiliser comme **"matière première"**. La forme anonyme du végétal s'impose comme l'équivalent du monochrome.

Déjà au printemps 1958, Klein déclare : "Grâce aux éponges, matière sauvage vivante, j'aurais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges". Déclaration suivie par la réalisation de cinq sculptures intitulées *Lecteur* ou *Année Kallias*. Yves Klein, qui se considère alors comme un "faiseur de tableaux", ne fait que commencer à explorer le monde de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit sculptures-éponges (1958-1962). Plutôt que "portraits", les éponges dressées, saturées de bleu *IKB*, semblent, en effet, poursuivre l'objectif d'**automatisation de la couleur**, de sa "prise directe" dans l'espace réel.

Tant *L'Arbre*, grande éponge bleue, la fine tige métallique, nécessaire à la lévitation artificielle, prend l'importance d'un "arbre", Klein, en lui faisant revêtir le titre d'Arbre, peint une couleur et plus précéder la dimension "sentimentale" d'une identification réaliste par le spectateur : la dessin, c'est de l'écriture dans un tableau. On dessine un ocre, mais ça revient au corps de veindre une couleur et d'écrire à côté : arbre".

TEXTE DE RÉFÉRENCE

YVES KLEIN, LE MANIFESTE DE L'HÔTEL CHELSEA 1961

Attendu que j'ai peint des monochromes pendant quinze ans, Attendu que j'ai créé des états de peinture immatérielle, Attendu que j'ai manipulé les forces du vide, Attendu que j'ai sculpté le feu et l'eau et que, du feu et de l'eau, j'ai tiré des peintures, Attendu que je suis servi de pinceaux vivants pour peindre, en d'autres termes du corps nu de modèles vivants enduits de peinture, ces pinceaux vivants étant constamment placés sous mes ordres, du Hall les découvrant en 1877, il est à dire que les mesures étaient les mêmes que celles de Switt. Saisi de panique, il les nomma Phobos et Deimos, "Peur" et "Terreur" – je me retrouve devant vous, en cette année 1946, prêt à plonger dans le vide.

Il y a quelques mois, par exemple, je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, mais de vents du sud et des éclairs. (Est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe ?) Par exemple, un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour un enregistrement de l'espace – ce qui était certainement son plus cher désir qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la lumière, le vent et la pluie enfin et se que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans ou moins se trouvant réduits à une seule journée. La seule chose ennuysée dans ce projet était que les empreintes atmosphériques que j'enregistrai il y a quelques mois avaient été précédées d'empreintes végétales. Après tout, mais est d'extraire et d'obtenir la trace de l'imédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence – que les circonstances en soient bonnes ou mauvaises, animales, végétales ou atmosphériques. Je voudrais maintenant, avec votre permission – et je vous demande la plus extrême attention – vous révéler la face de mon art qui est peut-être la plus importante et certainement la plus secrète. Je ne sais pas si vous allez me croire ou non, mais c'est le cannibalisme. Après tout ne serait-il pas préférable d'être mangé que de l'être, mangé à mort ?

Il m'est très difficile de développer cette idée qui m'a tourmenté pendant des années. Aussi je vous la livre telle quelle afin que vous en tirez vos propres conclusions à propos de ce que je pense être l'avenir de l'art. Si nous faisons de nous un pas en arrière suivant les lignes de mon évolution, nous arrivons au moment où j'imaginal de veindre avec l'aide de pinceaux vivants. Il y a deux ans de cela. Le but de ce projet était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le tracé de la création.

Bien des critiques se sont écrites par cette méthode de peinture et je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on appelle l'"action painting". Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que ces entreprises antiprogrammées "en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création.

Pour ne citer qu'un exemple des antiprogrammés entretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon. Ces peintres se justifiaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l'"ultra-action painting". Personnellement, jamais je ne tenterais de me boucher les corps et de devenir ainsi un pinceau vivant ; mais au contraire, je me vêtrais plus de mon smoking et j'enfilais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dressé là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art ainsi au monde tangible.

Qu'est-ce qui m'a conduit à l'anthropométrie ? La réponse se trouvait dans les œuvres que j'ai exécutées entre 1956 et 1957 alors que je prenais part à cette grande aventure qu'était la création de la sensibilité picturale immatérielle.

Je venais de débarrasser mon atelier de toutes mes œuvres précédentes. Petit à petit, je devenais tout, ce que je pouvais faire physiquement était de rester dans. Au atelier vide, et de moi-même créatrice d'états picturaux immatériels se déployait merveilleusement. Cependant, petit à petit, je devenais visible, vis-à-vis de moi-même, ainsi que de l'immatériel. À partir de ce moment-là, je louais des modèles à l'exemple de tous les peintres. Mais contrairement aux autres, je ne voulais que travailler en compagnie des modèles et non pas les faire poser pour moi. J'avais passé beaucoup trop de temps seul dans cet atelier vide : je ne voulais plus y rester seul avec ce vide merveilleusement beau qui était en train d'éclorre.

Quoque cela puisse paraître étrange, naturellement, comme que j'étais parfaitement conscient du fait que je n'éprouvais nullement ce vertige ressentir par tous mes prédécesseurs quand ils se sont trouvés face à face avec le vide absolu que se découvre le véritable espace pictural. Mais à prendre conscience d'une telle chose, combien de temps serais-je encore en sécurité ?

Il y a de cela des années, l'artiste allait tout droit à son sujet, il travaillait à l'extérieur, dans la campagne, et il avait les pieds sur la terre – salutairement.

La peinture ne me paraissait plus devoir être fonctionnellement reliée au regard lorsque, au cours de ma période monochrome bleue de 1957, je pris conscience de ce que j'ai appelé la sensibilité picturale. À la fin de l'année, il vend ses premières "zones de sensibilité picturale immatérielle", c'est-à-dire du vide, au prix de vingt grammes d'or fin, l'acquéreur reçoit un certificat de propriété conçu et signé par Yves Klein. Mais j'ai découvert que l'espace – ce qui est certainement son plus cher désir qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la lumière, le vent et la pluie enfin et se que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans ou moins se trouvant réduits à une seule journée. La seule chose ennuysée dans ce projet était que les empreintes atmosphériques que j'enregistrai il y a quelques mois avaient été précédées d'empreintes végétales. Après tout, mais est d'extraire et d'obtenir la trace de l'imédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence – que les circonstances en soient bonnes ou mauvaises, animales, végétales ou atmosphériques. Je voudrais maintenant, avec votre permission – et je vous demande la plus extrême attention – vous révéler la face de mon art qui est peut-être la plus importante et certainement la plus secrète. Je ne sais pas si vous allez me croire ou non, mais c'est le cannibalisme. Après tout ne serait-il pas préférable d'être mangé que de l'être, mangé à mort ?

Il m'est très difficile de développer cette idée qui m'a tourmenté pendant des années. Aussi je vous la livre telle quelle afin que vous en tirez vos propres conclusions à propos de ce que je pense être l'avenir de l'art. Si nous faisons de nous un pas en arrière suivant les lignes de mon évolution, nous arrivons au moment où j'imaginal de veindre avec l'aide de pinceaux vivants. Il y a deux ans de cela. Le but de ce projet était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le tracé de la création.

Bien des critiques se sont écrites par cette méthode de peinture et je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on appelle l'"action painting". Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que ces entreprises antiprogrammées "en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création.

Pour ne citer qu'un exemple des entreprises antiprogrammées entretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon. Ces peintres se justifiaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l'"ultra-action painting". Personnellement, jamais je ne tenterais de me boucher les corps et de devenir ainsi un pinceau vivant ; mais au contraire, je me vêtrais plus de mon smoking et j'enfilais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dressé là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art ainsi au monde tangible.

Qu'est-ce qui m'a conduit à l'anthropométrie ? La réponse se trouvait dans les œuvres que j'ai exécutées entre 1956 et 1957 alors que je prenais part à cette grande aventure qu'était la création de la sensibilité picturale immatérielle.

Je venais de débarrasser mon atelier de toutes mes œuvres précédentes. Cependant, petit à petit, je devenais tout, ce que je pouvais faire physiquement était de rester dans. Au atelier vide, et de moi-même créatrice d'états picturaux immatériels se déployait merveilleusement. Cependant, petit à petit, je devenais visible, vis-à-vis de moi-même, ainsi que de l'immatériel. À partir de ce moment-là, je louais des modèles à l'exemple de tous les peintres. Mais contrairement aux autres, je ne voulais que travailler en compagnie des modèles et non pas les faire poser pour moi. J'avais passé beaucoup trop de temps seul dans cet atelier vide : je ne voulais plus y rester seul avec ce vide merveilleusement beau qui était en train d'éclorre.

Quoque cela puisse paraître étrange, naturellement, comme que j'étais parfaitement conscient du fait que je n'éprouvais nullement ce vertige ressentir par tous mes prédécesseurs quand ils se sont trouvés face à face avec le vide absolu que se découvre le véritable espace pictural. Mais à prendre conscience d'une telle chose, combien de temps serais-je encore en sécurité ?

Il y a de cela des années, l'artiste allait tout droit à son sujet, il travaillait à l'extérieur, dans la campagne, et il avait les pieds sur la terre – salutairement.

La peinture ne me paraissait plus devoir être fonctionnellement reliée au regard lorsque, au cours de ma période monochrome bleue de 1957, je pris conscience de ce que j'ai appelé la sensibilité picturale. À la fin de l'année, il vend ses premières "zones de sensibilité picturale immatérielle", c'est-à-dire du vide, au prix de vingt grammes d'or fin, l'acquéreur reçoit un certificat de propriété conçu et signé par Yves Klein. Mais j'ai découvert que l'espace – ce qui est certainement son plus cher désir qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la lumière, le vent et la pluie enfin et se que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans ou moins se trouvant réduits à une seule journée. La seule chose ennuysée dans ce projet était que les empreintes atmosphériques que j'enregistrai il y a quelques mois avaient été précédées d'empreintes végétales. Après tout, mais est d'extraire et d'obtenir la trace de l'imédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence – que les circonstances en soient bonnes ou mauvaises, animales, végétales ou atmosphériques. Je voudrais maintenant, avec votre permission – et je vous demande la plus extrême attention – vous révéler la face de mon art qui est peut-être la plus importante et certainement la plus secrète. Je ne sais pas si vous allez me croire ou non, mais c'est le cannibalisme. Après tout ne serait-il pas préférable d'être mangé que de l'être, mangé à mort ?

Il m'est très difficile de développer cette idée qui m'a tourmenté pendant des années. Aussi je vous la livre telle quelle afin que vous en tirez vos propres conclusions à propos de ce que je pense être l'avenir de l'art. Si nous faisons de nous un pas en arrière suivant les lignes de mon évolution, nous arrivons au moment où j'imaginal de veindre avec l'aide de pinceaux vivants. Il y a deux ans de cela. Le but de ce projet était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le tracé de la création.

Bien des critiques se sont écrites par cette méthode de peinture et je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on appelle l'"action painting". Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que ces entreprises antiprogrammées "en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création.

Pour ne citer qu'un exemple des entreprises antiprogrammées entretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon. Ces peintres se justifiaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l'"ultra-action painting". Personnellement, jamais je ne tenterais de me boucher les corps et de devenir ainsi un pinceau vivant ; mais au contraire, je me vêtrais plus de mon smoking et j'enfilais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dressé là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art ainsi au monde tangible.

Qu'est-ce qui m'a conduit à l'anthropométrie ? La réponse se trouvait dans les œuvres que j'ai exécutées entre 1956 et 1957 alors que je prenais part à cette grande aventure qu'était la création de la sensibilité picturale immatérielle.

Je venais de débarrasser mon atelier de toutes mes œuvres précédentes. Cependant, petit à petit, je devenais tout, ce que je pouvais faire physiquement était de rester dans. Au atelier vide, et de moi-même créatrice d'états picturaux immatériels se déployait merveilleusement. Cependant, petit à petit, je devenais visible, vis-à-vis de moi-même, ainsi que de l'immatériel. À partir de ce moment-là, je louais des modèles à l'exemple de tous les peintres. Mais contrairement aux autres, je ne voulais que travailler en compagnie des modèles et non pas les faire poser pour moi. J'avais passé beaucoup trop de temps seul dans cet atelier vide : je ne voulais plus y rester seul avec ce vide merveilleusement beau qui était en train d'éclorre.

Quoque cela puisse paraître étrange, naturellement, comme que j'étais parfaitement conscient du fait que je n'éprouvais nullement ce vertige ressentir par tous mes prédécesseurs quand ils se sont trouvés face à face avec le vide absolu que se découvre le véritable espace pictural. Mais à prendre conscience d'une telle chose, combien de temps serais-je encore en sécurité ?

Il y a de cela des années, l'artiste allait tout droit à son sujet, il travaillait à l'extérieur, dans la campagne, et il avait les pieds sur la terre – salutairement.

La peinture ne me paraissait plus devoir être fonctionnellement reliée au regard lorsque, au cours de ma période monochrome bleue de 1957, je pris conscience de ce que j'ai appelé la sensibilité picturale. À la fin de l'année, il vend ses premières "zones de sensibilité picturale immatérielle", c'est-à-dire du vide, au prix de vingt grammes d'or fin, l'