

1

En février 1961, Yves Klein apporta un ex-voto au couvent de Santa Rita di Cascia en Italie qui était fait d'une caisse en plastique transparent avec principalement trois compartiments carrés, égaux, alignés horizontalement, dont le premier contient du pigment rose, le deuxième du pigment bleu outremer et le troisième des feuilles d'or pur. En dessous de ces trois casiers, il y en a encore deux autres, horizontaux ceux-ci et superposés l'un à l'autre. Celui d'en dessous qui sert de base à toute la caisse contient trois lingots d'or entourés de pigment bleu outremer. L'autre contient une feuille de papier écrite à la main. Comme cette feuille est pliée, on ne peut lire que le début du texte. En voici une transcription: "Y.K. LE BLEU, L'OR, le ROSE, L'IMMATERIEL. LE VIDE, l'architecture de l'air, l'urbanisme de l'air, la climatisation de grands espaces géographiques pour un retour de la vie humaine dans la nature à l'état Edénique de la légende. LES trois LINGOTS d'or Fin sont le Produit de la Vente des 4 premières ZONES DE SENSIBILITE PICTURALE IMMATERIELLE."¹

Le bleu, l'or, le rose, l'immatériel, le vide, voilà le résumé des thématiques qui auront travaillé Yves Klein durant sa courte carrière. Parmi ces thématiques, la vente, la transaction monétaire retraduite en transaction d'or, métal monétaire par excellence, joue un rôle majeur. En effet, les trois lingots d'or fin sont le fruit de la vente de quatre "zones de sensibilité picturale immatérielle". Dès 1959, Yves Klein fit imprimer des reçus concernant cette vente de "rien". Ces reçus étaient classés dans sept séries à dix exemplaires (il s'agissait donc d'une édition limitée), l'unique différence entre ces séries étant le prix d'achat. Chaque reçu indique le numéro de 1 à 7 de la série à laquelle il appartient et puis le numéro de 1 à 10 qu'il obtient à l'intérieur de la série. De plus, il porte le cachet de garantie de la galerie d'art qui aura effectué la vente. Suit alors le texte principal: "Reçu Vingt Grammes d'Or Fin contre une Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle", le montant en or changeant selon la série.² En dessous, on peut inscrire le lieu et la date dans des cases prévues à cet effet. Enfin, il y a la signature d'Yves Klein. Sur le côté en bas à gauche du feuillet, il y a un encadré avec du texte écrit en plus petit expliquant les règles d'usage de ce reçu. Les voici: "Cette zone transférable ne peut être cédée par son propriétaire qu'au double de sa valeur d'achat initiale. (Signatures et dates pour transferts au dos). Le transgresseur s'expose à l'annihilation totale de sa propre sensibilité."

Ainsi, on acquérait donc de l'art à l'état pur, ne s'agissant plus d'un objet quelconque communiquant quoi que ce soit, mais de

* Bruno Haas a fait ses études à Bonn, Paris, Rome, Freiburg en philosophie et histoire de l'art. Maître de Conférences à la Sorbonne (Paris 1) en philosophie. Publications sur la philosophie de l'idéalisme allemand (surtout Kant et Hegel), sur la théorie d'analyse de la peinture avec des applications couvrant l'histoire de l'art européen de la fin du moyen âge jusqu'à nos jours.

¹ Reproduit p.ex. dans Yves Klein. *La vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne et contemporain, édité par G. Perle et B. Corà, Nice 2000, p. 204. Pour le texte voir Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et d'autres écrits*, édité par M.-A. Sichére et D. Semin, Paris 2003 (cité d'après comme *Ecrits*), p. 276.

² Il s'agit ici d'un exemplaire de la première série reproduit dans le catalogue de l'exposition du Musée National d'art moderne Yves Klein, édité par D. Bozo, Paris 1983, p. 348. Le poids de l'or requis double de série en série. Une zone de sensibilité de la 7e série coûtera donc 1280 grammes d'or. Voir aussi Denys Riout, Yves Klein. *Manifestes l'immatériel*, Paris 2004, p. 97-118.

la sensibilité elle-même, immédiate. Cette transaction n'aboutissait pourtant pas à la pleine jouissance du produit si n'étaient remplis certain rituel et certaines conditions que Klein décrivit ainsi: "... Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'oeuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur. Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus. Dans le cas où il désire accomplir cet acte d'intégration à lui-même de l'oeuvre, Yves Klein le Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu dans la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse être récupéré par personne. Dès ce moment, la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient d'une manière absolue et intrinsèque à l'acquéreur. Les zones ainsi cédées, après que l'acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires." (Ecrits, p. 278-279) Ce texte est suivi d'un *post scriptum* qui accentue le sens hypostatique que l'auteur entend attribuer à cette fiction d'une soi-disante sensibilité immatérielle - nous nous poserons la question en quoi elle serait, par dessus le marché, spécifiquement "picturale": "Il est important de signaler que, au-delà des rites de cession ci-dessus, existent, dégagées de toute règle et de toute convention, des cessions-transferts de vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu..."

Il y a donc un acte performatif, la vente, le transfert d'or et son anéantissement, dans et par lequel manifestement existe cette "oeuvre immatérielle", mais qui existerait aussi au-delà de cet acte, en elle-même. L'acte performatif et l'oeuvre correlative portent tous les traits du fétichisme proprement artistique, allant du prix d'or jusqu'à la position fondatrice du nom de l'artiste et de sa signature, problématique abordée aussi par des artistes comme Piero Manzoni et Marcel Broodthaers. On peut même dire que la présente oeuvre s'y résume, puisque, en dehors de son cadre rituel, elle est littéralement du vide hypostasié. Il ne s'agit pas pour autant d'une "critique" du fétichisme. On le fait plutôt fonctionner ici, et d'une façon franchement affirmative, sans rentrer tout simplement dans un schéma commercial traditionnel.

Vu l'analyse que Hegel donna jadis de l'art et de son autonomie, thématique omniprésente d'une façon ou d'une autre, dans tous les discours concernant l'art moderne, il est probable que le fétichisme n'y soit pas pour rien. En effet, l'art serait un but en soi au-delà du bien moral, doté d'une validité intrinsèque et absolue. Mais comment penser cette validité sans présupposer l'idée d'un "bien suprême" (*αγαθόν*), c'est-à-dire de ce qui fonde toute validité par son lien à ce qui est, de nécessité, un but pour tout homme, l'*ευδαιμονία* (voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, I, 4, p.1095a), comment la pen-

ser sans avoir recours à ce qui est, dans notre monde, le seul objet de valeur pure, l'argent? On observe en effet que l'autonomie de l'art s'affirme historiquement au moment où l'oeuvre d'art devient un objet de collection, donc une marchandise, c'est-à-dire à la Renaissance. C'est à la même époque (et dans les mêmes centres) que l'argent est posé pour la première fois dans l'histoire humaine dans la position du "capital" au sens marxiste.

L'oeuvre d'Yves Klein nous invite à repenser l'art et son autonomie dans ses rapports étroits et problématiques avec le capital. *Problématique*, puisque - et c'est encore Hegel qui insiste sur ce point - dans l'art, il s'agit aussi de *vérité*. Or, l'argent, le capital semble en quelque sorte être le lieu par excellence du mirage, du phantasme et du faux. C'est ce que nous allons étudier dans ce qui suit.³

2

(Les couleurs) En 1956, Yves Klein présentait chez Colette Allendy une exposition uniquement avec des tableaux monochromes. Dans "L'aventure monochrome", Klein décrit son expérience de cette exposition: "Malheureusement, il est apparu au cours des manifestations qui eurent lieu à cette occasion, et notamment lors d'un débat organisé chez Colette Allendy, que de nombreux spectateurs, prisonniers d'une optique apprise, demeureraient beaucoup plus sensibles au rapport des différentes propositions entre elles (rapport de couleurs, de nouveau, de valeurs, de dimensions et d'intégrations architecturales): ils reconstituaient les éléments d'une polychromie décorative." (Klein, *Ecrits*, p. 232.) Cette déception amena Klein, comme il poursuit, "à pousser plus avant la tentative et à présenter cette fois-ci en Italie, à la Galerie Apollinaire de Milan, une exposition consacrée à ce que j'ai osé appeler mon époque Bleue. (Je me consacrais en effet, depuis plus d'un an déjà, à la recherche de la plus parfaite expression du "Bleu".) Cette exposition était composée d'une dizaine de tableaux bleu outremer foncé, tous rigoureusement semblables en ton, valeur, proportions et dimensions." (ibidem). L'idée de réduire la peinture à la monochromie se nourrit chez Klein d'un désir de sortir du tableau comme espace limité d'événements picturaux, définis par la *rencontre*, du fait que la ligne ou l'opposition de différentes couleurs s'y introduisent. "Dès qu'il y a deux couleurs dans un tableau, un combat est engagé; du spectacle permanent que donne ce combat des deux couleurs dans le domaine psychologique et émotionnel, le lecteur en tire un plaisir raffiné, peut-être, mais non moins morbide d'un point de vue philosophique et humain pur", dit Klein (*Ecrits*, p. 227). En effet, tout engagement de "combat" sur la surface picturale revient à une opposition *représentative*, et ceci vaut aussi pour le cas de la peinture dite "abstraite", qui se reclut dans ce lieu incommensurable qui s'appelle l'espace pictural. Mais "la représentation même la plus civilisée est basée sur une idée de 'combat' entre différentes forces, et le lecteur assiste dans un tableau à une mise à mort, à un drame morbide par définition, qu'il s'agisse d'amour ou de haine." (ibid.). Ce raisonnement fort curieux appellerait une foule de com-

³ On comparera l'étude de Thierry de Duve, "Yves Klein ou le marchand mort", in: idem, *Cousus de fil d'or*, Villeurbanne, 1990, p. 51-74.

mentaires, parmi lesquels celui-ci qu'avec la monochromie, le peintre se pose au-delà de cette représentation du "subconscient ou inconscient" comme le formule Yves Klein, c'est-à-dire au-delà d'une position oblique, médiatisée ou médiatisante. Il se place tout droit, dans une position d'être (cf. *ibid.*, p. 236). D'où l'idée d'exposer de la sensibilité picturale à l'état pur, c'est-à-dire d'exposer rien du tout et d'apporter l'événement artistique et sensible par la seule présence et même absence du peintre. L'apport d'Yves Klein à une exposition de groupe à Anvers en 1959, se résumait à une place vide à laquelle l'artiste chercha de donner une présence positive en prononçant cette phrase de Bachelard: «D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue» (tiré de *L'air et les songes*, Paris 1943, p. 218; voir Klein, *Ecrits*, p. 121). Le tableau bleu ne sera dès lors plus que le témoin ou la trace de cette "sensibilité pure", ou encore il en sera "les cendres": «Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a 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". Je crois donc je peux dire: Mes tableaux représentent des événements poétiques ou plutôt ils sont les témoins immobiles, silencieux et statiques de l'essence même du mouvement et de vie en liberté qu'est la flamme de poésie pendant le moment pictural. - Mes tableaux sont les "cendres" de mon art.» ("L'aventure monochrome", in: *Ecrits*, p. 230).

Il serait fort prématuré de croire que cette position soit liée à la monochromie en tant que telle. D'autres peintres l'ont abordée, et ils n'ont pas obtenu forcément le même résultat. La galerie fictive de Danto (dans *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge Mass. 1981) constituée uniquement de tableaux monochromes rouges que l'on ne distinguerait par rien d'autre que seulement le discours qui les accompagne ne correspond pas à la réalité de la peinture monochrome qui montre une variété importante de solutions techniques différentes qu'on est autorisé à supposer significatives. Le sens ou le fonctionnement des monochromes kleinien ne se résume donc pas au discours plus ou moins pertinent qui les commente; il y a aussi une évidence toute sensible dont il faut prendre acte. Comparons p. ex. la pratique d'Yves Klein avec celle d'un Robert Ryman. Ce dernier s'est limité, on le sait, à la monochromie blanche qui n'est pas absente non plus de l'œuvre kleinien. Comment aborde-t-on un blanc de Ryman? Il y a deux expériences au moins, opposées mais solidaires d'une certaine façon, qu'il me semble possible de citer ici en guise de description sommaire et provisoire, certes, pour dégager une différence essentielle avec Yves Klein: D'une part, il y a, chez Ryman, une grande richesse et diversité. Chaque surface blanche montre une autre facture et un autre visage pour ainsi dire: il y en a qui sont plutôt brumeux et insaisissables, d'autres au contraire présentent une surface très nette, d'une fragilité extrême. On croirait pouvoir les endommager rien qu'à les regarder. C'est ainsi que l'on entre dans quelque chose comme un espace proprement pictural. Mais il y a aussi un refus, un esquivement. Comment entrer dans un espace pictural qui n'est que blanc, qui ne montre "rien", qui

reste vierge de toute trace ou marque? - Cette expérience de l'objet pictural reste liée à la couleur blanche. Vis-à-vis de ce blanc, toute autre couleur serait déjà de trop, une marque, relevant d'une décision expressive, le blanc lui-même étant ce qui précède toute marque et donc, par son minimalisme expressif même, en effet très expressif.⁴

Mais la peinture de Klein ne se positionne pas à l'intérieur de cette logique du blanc comme couleur minimale. Cette logique, bien évidente chez Ryman et qui s'appuie sur la tradition européenne du fond blanc en peinture - tradition moins ancienne d'ailleurs qu'on ne pourrait croire puisqu'elle remonte seulement au XIXe siècle -, ne manque pas de surprendre par son arbitraire du moment qu'on se rend compte que finalement, le blanc est une couleur comme une autre et qu'il n'y a aucune raison *a priori* de la croire plus fondamentale que p. ex. le bleu. On pourrait approfondir l'argument en reprenant ici le traité des couleurs de Wittgenstein. Il n'y a aucune raison *a priori* de le faire; mais il y en a peut-être *a posteriori*. Disons que chez Ryman, c'est bien cette vision du blanc qui est engagée et que sa peinture, de par sa propre structure, engage notre perception du blanc dans cette direction-là. Je parlerai dès lors d'une détermination *fonctionnelle* du blanc, c'est-à-dire d'une détermination due non point à la nature du blanc tout court, mais à sa contextualisation concrète dans une peinture.⁵ Nous dirons pareillement que la fonctionnalité propre à la peinture d'Yves Klein ne donne pas la même place au blanc, que tout au contraire, elle réélabore la structuration du champ de l'expérience chromatique et ceci en donnant une place prépondérante au bleu. - Pour éviter des malentendus, soulignons qu'il ne suffit pas de peindre une surface en bleu pour poser le bleu comme couleur fondamentale. Pour analyser une détermination fonctionnelle comme p. ex. celle du bleu chez Yves Klein, il faut suivre scrupuleusement l'évidence que procurent les peintures elles-mêmes. C'est là que réside toute la difficulté de l'analyse fonctionnelle. - Faute de quoi, on tombe dans ce que Hegel appela jadis avec mépris "le raisonnement".

Cette place prépondérante du bleu, elle est parfaitement sensible lorsqu'on étudie un Monochrome bleu à côté d'un Monochrome blanc d'Yves Klein. En effet, le blanc apparaît ici comme s'il était posé sur un bleu fondamental, comme s'il le recouvrait tout en étant porté par lui, par un bleu donc qui n'existe que dans l'imaginaire - un bleu "immatériel" comme Yves Klein aimait à dire. C'est pourquoi le blanc d'Yves Klein a un caractère exquisement coloré, "chromatique" (contrairement à l'achromasie qu'on lui attribue dans des descriptions traditionnelles de cette couleur). Le bleu par contre ne semble recouvrir rien d'autre. C'est pourquoi il apparaît toujours, chez Klein, comme corps chromatique, avec une épaisseur. Cette corporalité du bleu fondamental l'a amené d'ailleurs à le proposer aussi sous la forme de sculptures.⁶

Si Yves Klein met le bleu dans la position d'une couleur fondamentale, il reprend une tradition européenne qui remonte au Moyen Âge. C'est lui-même d'ailleurs qui en parle dans sa conférence de la Sorbonne: "j'ai reçu le grand choc en découvrant à Assise, dans la basilique de Saint-François, des fresques scrupuleusement monochromes, unies et bleues, que, moi, je crois pouvoir attribuer à Giotto

⁴ Par le terme "marque", je traduis ici ce que Walter Benjamin, dans ces notes, appelle "das Mal" (cf. *Ges. Werke*, vol. II, 2, p. 603-607 et les fragments vol. VI, p. 109ss.

⁵ Sur la logique de l'analyse fonctionnelle, cf. B. Haas, *Die freie Kunst*, Berlin 2003.

⁶ A part quelques stèles en or, vert et rose, de rares sculptures éponges en rose et les versions en rouge et blanc de la sculpture rotatoire, Yves Klein n'a pas réalisé de sculptures qui ne soient pas bleues. Je rappelle notamment les pièges à lignes où l'aspect in-forme et épais du bleu est particulièrement éminent. Voir le catalogue raisonné de Paul Wember et Gisela Fiedler, *Yves Klein*, Köln 1969.

mais qui pourraient être de l'un de ses élèves, de quelque disciple de Cimabue ou encore de l'un des artistes de l'École de Sienne. Bien que ce bleu dont je parle soit bien de la même nature et de même qualité que le bleu des ciels de Giotto, que l'on peut admirer dans la même basilique à l'étage supérieur. En admettant que Giotto n'ait eu que l'intention figurative de montrer un ciel pur et sans nuage, cette intention est tout de même bien monochrome." (Ecrits, p. 136.)

Qu'en-est-il de ce bleu? La question se pose surtout du moment que le champ de l'expérience chromatique est organisé par les symétries qu'on connaît: symétrie entre les trois couleurs dites "primaires" (bleu, jaune, rouge), symétrie entre les couleurs dites secondaires (vert, orange, violet), position symétrique des pôles "achromatiques" (noir et blanc) avec les lois qui en découlent nécessairement concernant l'intensité de la teneur "chromatique" des couleurs, leur clarté et leurs rapports de parenté quantifiable. A l'intérieur de cette théorie, les couleurs primaires sont fonctionnellement identiques, c'est-à-dire, elles ont tout simplement toutes la même fonction de couleur primaire. Le bleu et le vert par contre sont fonctionnellement distingués, puisqu'il s'agit d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire. La fonction d'une couleur dans ce sens est donc sa définition relative par rapport aux autres couleurs.

Ceci dit, il est évident qu'à l'intérieur du système chromatique défini par le cercle traditionnel des couleurs, rien ne permet d'attribuer un rang particulier au bleu. Or, dans les systèmes chromatiques plus anciens et dont la connaissance s'est perdue depuis d'une façon pratiquement complète malgré l'existence d'un nombre assez important de sources écrites, ces symétries fonctionnelles n'existaient pas. Chaque couleur tenait en effet un rang structurellement différent. On peut montrer p. ex. que le bleu, et notamment le bleu outremer, dont le prix atteignait celui de l'or⁷, joue un rôle absolument fondateur dans les systèmes chromatiques à partir du XIVe siècle au plus tard et, notamment, chez Giotto. L'usage que fit Giotto du bleu outremer uni pour les fonds est celui suivi par tous les peintres de son temps. Dans la fresque, le bleu remplace très souvent le fond d'or des tableaux sur bois. L'or et le bleu outremer (*azurum*) étaient donc des couleurs interchangeable ou d'une certaine façon équivalentes. Leur liaison était d'ailleurs usuelle dans les décors des plafonds d'église où l'on peignait des étoiles dorées sur un fond bleu outremer pour créer ce qu'on appelait alors le "ciel". Avant que Michelangelo ne peigne le plafond de la chapelle sixtine, celle-là était en effet embellie d'un tel "ciel".

A côté des couleurs bleu et or, Yves Klein utilisa encore le rose dans son ex-voto de Santa Rita di Cascia. A partir de 1958, la monochromie d'Yves Klein se limite avec de très rares exceptions à ces trois couleurs, en excluant les blanc, jaune, orange, noir, gris, vert, rouge des années précédentes. Il appelle ces peintures les "Monogold", les "Monopink" et - les "Monochrome Bleu" ("IKB" = International Klein Blue). Cette dernière couleur est la seule pour laquelle Yves Klein déposa un brevet (Ecrits, P. 159). Le bleu tient donc un rôle d'exception parmi les couleurs chez Klein.

⁷ Michael Baxandall, *Painting and Experience*, Oxford 21982, p. 11, et Michel Pastoureau, *Bleu. L'histoire d'une couleur*, Paris 2000.

Avant de déposer le brevet du "IKB", enregistré le 19 mai 1960, Yves Klein exposa, en 1957 chez Iris Clert du bleu "immatériel". L'exposition consistait en une salle bien blanchie et vide, mais pour y accéder, il fallait passer par un dais bleu dans un couloir où l'on offrait, le jour du vernissage (28 avril), un cocktail bleu, pour ensuite pénétrer dans la salle vide par une porte, bleue encore. "Ainsi, écrivit Klein, quelques jours avant l'ouverture de l'exposition, le Bleu tangible et visible sera dehors, à l'extérieur, dans la rue, et, à l'intérieur, ce sera l'immatérialisation du Bleu. L'espace colore qui ne se voit pas, mais dans lequel on s'imprègne." (*Ecrits*, p. 90.) Le blanc des murs fonctionnait ainsi comme ce qui se montre au lieu du bleu, dorénavant immatérialisé; il fonctionnait comme tenant lieu du bleu, c'est-à-dire par rapport à ce bleu absent, sur fond bleu imaginaire. Voilà donc le bleu, et lui seul, promu au rang de couleur invisible, immatérielle, mais d'autant plus puissante, au point que l'on peut s'en imprégner tout entier.

Pourquoi du bleu? Pour répondre à cette question, tournons-nous un instant vers l'un des panneaux bleus. Il me semble possible de décrire leur fonctionnement tout en général, c'est-à-dire sans prendre en compte, qu'il s'agit là chaque fois, au dire de leur auteur du moins, d'une oeuvre unique, si unique que Klein a cru bon de demander des prix différents pour chacune d'elles lors de l'exposition de Milan (Galerie Apollinaire, 1957). - Premièrement, le bleu ne reste pas limité à la seule surface matérielle qu'il recouvre, il semble "flotter" devant le panneau et tout autour. Ensuite, il ne semble jamais proprement "recouvrir" une surface (p.ex. une surface initialement blanche), c'est-à-dire, il n'y a rien d'autre derrière lui que du bleu, il est profond en lui-même, voire sans fond. Il modifie ainsi, troisièmement, la perception de ce qui s'appelle le "ici", lieu du corps propre. Ce lieu se définit essentiellement par rapport à ce qui se présente dans la position du là-bas. Mais ce bleu n'est pas un "là-bas" apte à localiser un "ici", puisqu'il n'a pas lui-même de lieu déterminé. Ce bleu est bien intense. Mais son intensité ne produit pas une concentration, c'est-à-dire la réduction à un centre commun. L'intensité du bleu est dans l'étendue. C'est pourquoi il n'a pas de limite et que même les limites de la planche ne limitent pas vraiment la couleur bleue. Celle-ci ne peut pas s'opposer à quoi que ce soit. Le bleu ne s'oppose jamais, il concède. La concession est son intensité. Or, comment me situer par rapport à ce qui ne s'oppose pas? L'"ici" se détermine à partir d'un là-bas défini, c'est-à-dire circonscrit, limité, il se détermine par opposition. En face des Monochromes bleu de Klein, cette possibilité s'évapore et donne lieu à une expérience d'"être là" au sens d'exister, c'est-à-dire d'être vivant. Disons que le bleu, dans ce sens *donne la vie*.

Correlativement, la sensation du corps propre se modifie. Celui-ci, d'une part, est bien le corps que nous sommes nous-mêmes, et, de ce fait, incomparable à tous les autres corps. Mais d'autre part, il a bien une forme, basée, celle-là, sur ce qu'on a appelé l'image du corps, - du corps propre en tant corps vu ou corps d'un Autre, et qui se trouve en tant que tel dans la position d'un là-bas. Si, devant le

bleu de Klein, le là-bas s'abolit dans une expérience de l'être-là, corrélativement, le corps propre en tant que corps vu et corps circonscrit s'efface pour donner lieu à une expérience je ne dirais pas de la chair, mais bien de notre *incarnation* (du fait d'exister en tant qu'êtres incarnés), expérience "spirituelle", dans le sens qu'elle s'affranchit d'une certaine corporalité ou spatialité du corps, c'est-à-dire de sa volumétrie définie dans le contexte spatial de l'"ici" et du "là-bas". Cette "spiritualité" n'est rien d'autre que le sentiment, la «sensibilité». En face de ce bleu, il n'y a pas de *point de vue*. La vue n'émane pas d'un point, l'œil n'est pas punctiforme, et la vue est partout. - Cet état se traduit par une sensation de lévitation; "mon corps" n'a plus de poids: thème très présent dans les écrits de Klein, voir p.ex. le saut dans le vide (*Ecrits*, p. 181-182), la lévitation (ibid. p.ex. p. 105, 127, 271), l'architecture de l'air (ibid., p. 267, 269-270) etc. Puisque le bleu se montre ainsi comme la couleur de l'espace indéfini ou "indéfinissable" - c'est une parole de Delacroix que Klein cite à toutes les occasions -, force est qu'il précède toutes les autres couleurs dans la structuration du monde chromatique. Le blanc notamment (celui des monochromes blancs de Klein) s'inscrit dans un espace qui est essentiellement bleu; d'où son aspect savoureusement chromatique. L'orange par contre apparaît très nettement comme couleur opposée au bleu, et même définie par cette opposition. Si le bleu est la couleur sans limites, l'orange est celle qui s'affirme par sa spécificité limitante, c'est-à-dire par le fait de se distinguer ou d'être autre et de ne point admettre aucune modification; paradoxalement, cette insistance sur soi de l'orange se traduit par une tendance à sa propre annihilation dans une impression de gris. En effet, les plans oranges de Klein, de par leur intensité à outrance fonctionnent comme une extinction de tout chromatisme. L'orange prend toute sa virulence dans l'opposition au bleu toujours-déjà présumé en tant que couleur fondamentale de l'espace indéterminé. L'orange kleinien, fût-ce dans la situation la plus monochrome possible, est donc toujours posé dans un espace chromatique fondamentalement bleu. Mais il se définit par une tendance à faire s'éclipser le bleu, à l'exclure. Tant qu'il y a de l'orange, il n'y a pas de bleu; c'est un rapport d'exclusion sans compromis. Ce n'en est pas moins un rapport au bleu. Nous reviendrons plus tard au rose (pourpre) qui semble être une transfiguration du bleu originnaire en chair. Le Monochrome jaune par contre, apparenté à l'orange, et qui réparaît, après avoir disparu de la monochromie dès 1958, dans l'anthropométrie dans la position très parlante du fond aux impressions féminines bleues, - ce jaune, au lieu de recouvrir le bleu et de le repousser comme le fait l'orange se laisse plutôt porter et transporter par lui. Jamais jaune ne paraît éteint par un surcroît d'intensité comme l'orange qui se décolore vers le gris. Le jaune ressemble en ceci au blanc dont nous avons déjà vu, combien son aspect proprement chromatique est dû au fait qu'il est fondamentalement porté par le bleu. Si l'orange donc s'oppose au bleu dans un rapport négatif d'exclusion, le jaune s'y oppose d'une façon affirmative de prolongation. Notons en passant que parmi les monochromes signés au recto, il y a un certain nombre d'oranges, de jaunes et de rouges,

mais mis à part le seul IKB 38 de 1957 (selon le catalogue raisonné de Paul Wember et Giesela Fiedler) aucun bleu, ni aucun or, rose, vert ou blanc. Le vert foncé (p.ex. M77, vert du type $\pi\omega\omega\delta\eta\varsigma$, couleur de poireau) apparaît comme un dérivé du bleu fondamental un bleu épaissi ou, mieux, limité et réduit, un bleu qui a perdu son universalité. Ce vert est la fonction différentielle dans le système chromatique tel qu'il apparaît chez Klein. C'est par rapport au vert que le statut de l'orange et du jaune se détermine respectivement. L'orange se trouve dans un rapport binaire avec le bleu dont il est le contraire exclusif. C'est parce qu'il l'exclut, la couleur fondamentale, qu'il s'éteint lui-même dans le gris. C'est-à-dire, malgré son éclat fulgurant, l'orange kleinien paraît comme incolore. La décoloration d'une couleur intense n'est d'ailleurs pas un phénomène particulièrement rare dans la peinture du XXe siècle. On peut le saisir en imaginant que l'orange (en l'occurrence) serait l'unique couleur restée après une décoloration générale du monde. Cet orange, tout intense qu'il soit, apparaîtrait à la fin, manque de contraste coloré, incolore. L'usage de couleurs très intenses peut faciliter cette impression, lorsque la réceptivité de l'œil pour cette couleur s'affaiblit par un surcroît de stimulation. Mais il ne faut pas confondre cet effet d'optique avec l'effet de sens que nous essayons de décrire ici. On comparera, à ce sujet la remarque de Kandinsky que voici: «jaune + jaune + jaune + jaune = gris ... L'augmentation devient une diminution et termine dans le zéro. C'est "irrationnel"», voir «Vom Wert eines Werkes der konkreten Kunst», in: Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, édité par Max Bill, Bern 1955, p. 233. – Ce comportement de l'orange est déterminé par la binarité structurale de son rapport au bleu. Etant donné cette binarité du rapport bleu-orange, marquée par la décoloration de l'orange, le vert n'y a pas de place: il n'est donc pas distingué du bleu, il semble être un bleu accidenté. Le jaune par contre s'oppose au bleu tout en le présupposant, c'est le bleu justement qui en exalte l'éclat. Dès lors, le jaune s'installe dans une relation non plus binaire, mais ternaire, où lui et le bleu participent d'un espace commun, troisième terme de leur relation. Cet espace, d'une façon générale, est blanc, c'est le blanc du «vide» et de l'immatérialisation du bleu plutôt que celui des monochromes blancs qui tout au plus y pointent d'une certaine façon.

Comme le jaune coexiste donc avec le bleu, ouvrant un vrai espace chromatique, le vert peut y prendre une place à part entière. Disons donc que le vert fonctionne comme une douleur différentielle dans ce système chromatique dans la mesure où il se comporte autrement au regard de l'orange et autrement au regard du jaune, vu qu'il se fonde dans la fonction bleue dans l'un et s'en distingue dans l'autre cas.

Essayons enfin de situer le rose dans cet espace chromatique. Nous avons vu comment le vert distingue orange et jaune dans leur rapport au bleu. Tandis que l'orange s'oppose au bleu dans un rapport binaire qui amène sa propre décoloration, le jaune ouvre un vrai espace chromatique, blanc, couleur du bleu immatérialisé.. Or, le rose fonctionne comme l'au-delà de cette blancheur, c'est-à-dire comme l'au-delà de l'espace chromatique différencié, tout comme

le bleu est l'en-deçà de toute différenciation chromatique. Si donc le vert est la couleur différentielle du système, le rose sera la couleur transdifférentielle, toute distinction chromatique s'étant évaporée dans l'indistinction blanche. En effet, le rose est porté par ce blanc, qui, lui, n'est pas celui du fond traditionnel, mais bien celui du bleu immatérialisé. Il est donc frappé par l'absence du bleu, par un oubli. La fonction de l'oubli est essentielle pour la compréhension du rose dans l'économie des derniers travaux de Klein.

Bien entendu, il ne s'agit pas ici du fonctionnement de contrastes chromatiques, dans la mesure où le monochrome exclut justement le contraste, mais des relations entre ce que nous appelons des "idées" (au sens grec du terme) chromatiques, c'est-à-dire la couleur en tant qu'unité significative et signifiante. Il s'avère en effet que ces "idées" forment un ensemble fonctionnel. C'est à quoi on aboutit dès qu'on admet une dimension de signifiante dans le choix du bleu p.ex. Il faut alors qu'il y ait des rapports éidétiques entre les couleurs. L'analyse des fonctions dans un système chromatique ne sert à rien d'autre qu'à comprendre justement cette différenciation entre les couleurs sur un plan signifiant.

Les seules couleurs qui ne se laissent ramener à ce rapport fondateur au bleu sont le rouge primaire (p.ex. M34) et le vert moyen (p.ex. M35, vert du type *χλωρος*). En effet, toutes deux restent parfaitement indifférentes à la fonction fondatrice du bleu et suggèrent plutôt l'idée d'un fond gris (fond d'indifférence). C'est pourquoi elles apparaissent d'emblée comme autonomes et opposées (structures de la position d'indifférence). Klein les a vite écartées de sa pratique du monochrome, mais non sans marquer leur place d'exception parmi les couleurs dans un court texte publié dans le "journal d'un seul jour" (*Ecrits*, p. 196-197). Dans la deuxième partie de ce texte, intitulé "Les cinq salles" et sur lequel nous reviendrons plus tard, il est question d'un projet d'exposition-spectacle projeté en hommage au pape Jean XXIII, mais jamais réalisé. Voici l'extrait qui nous intéresse: "Une grande salle carrée: sur l'un des murs, un immense tableau bleu monochrome I.K.B., sur le mur en face un immense tableau blanc monochrome de même format qui tourne au bleu dans l'espace de trente minutes exactement. Sur les deux autres murs, deux tableaux, toujours du même format, l'un rouge et l'autre vert, qui devaient se dissoudre dans le même temps de trente minutes à peine, exposés à l'air ambiant de la salle. Le thème de la manifestation: "Le Mal et la Guerre disparaissant devant Jean XXIII"." Klein décrit très clairement ici comment le blanc fonctionne de lieu-tenant du bleu et comment rouge et vert sont exclus du monde chromatique fondé par le bleu. Notons en passant que le statut d'exception du rouge et du vert n'est évidemment pas une invention d'Yves Klein et que nous pouvons en suivre la trace au plus tard depuis les débuts du XIXe siècle, entre autre dans les textes de Goethe et dans la peinture qui lui est contemporaine. (Je rappelle qu'il ne s'agit pas ici d'une interprétation de la nature objective de ces couleurs, mais bien d'une analyse de leur fonctionnement dans la peinture kleinienne, qu'elles nous intéressent donc ici en tant qu'elles ont un sens.)

Pour résumer cette analyse du système chromatique kleinien, disons que le blanc a le statut exceptionnel de marquer l'immatérialisation du bleu, sa présence dans l'absence, ce que je représenterai, dans le schéma qui suit tant bien que mal par la superposition du symbole du blanc sur celui du bleu. L'orange par contre couvre le bleu, s'y *oppose*. Ce n'est pas le cas ni du jaune, ni du rose qui sont tous deux *portés* par le bleu, l'un directement, l'autre indirectement, par le truchement de l'oubli. Le vert foncé dont la nature est de *ressembler* au bleu est la couleur différentielle du système. Refusée par l'orange et accueillie par le jaune, il fonde non seulement le jaune dans sa fonction créatrice d'un espace chromatique, mais il se trouve aussi aux antipodes du rose qui se place précisément au-delà de la fonction différentielle. Notons en passant que la fonction du rose a connu quelques oscillations jusqu'en 1957/8, année dans laquelle Klein fixa son rose définitivement dans une tonalité plutôt foncée. Voilà enfin notre représentation schématique de ce système chromatique:

or		
a(al)z		az : bleu
vd _π	ros	al : blanc
		ros : rose
gl		gl : jaune
		or : orange
		vd _π : vert de type ποωδης

La fonction du noir reste quelque peu énigmatique et se précisera avec l'élaboration du Monogold, nous y reviendrons.

3

(L'argent) "Qu'est-ce que la sensibilité?" demande Klein dans sa conférence à la Sorbonne du 3 juin 1959. "C'est ce qui existe au-delà de notre être et qui pourtant nous appartient toujours. La vie ne nous appartient pas. C'est avec la sensibilité qui, elle, nous appartient que nous pouvons l'acheter. La sensibilité est la monnaie de l'univers, de l'espace, de la grande nature qui nous permet d'acheter de la vie à l'état matière première." (Ecrits, p. 125.)

Si la sensibilité est la monnaie de l'univers, nous pouvons dire que cette monnaie est bleue. N'est-ce pas du bleu immatériel que l'on a pu rencontrer chez Iris Clert en 1958? Et pourquoi Klein vendrait-il de la sensibilité *picturale* immatérielle, si elle n'avait aucune couleur?

Or, cette image monétaire de l'univers n'est pas forcément capitaliste. Récurrente dans la rhétorique kleinienne, elle n'est pas dépourvue d'une certaine pertinence historique qu'il vaut la peine de développer brièvement. Dans la conférence à la Sorbonne, Klein compare le liant pictural à cette monnaie en introduisant une ambi-

valence caractéristique: "Pour peindre, nous dit Yves Klein, j'ai longtemps cherché le médium fixatif, pour fixer justement ces grains de pigment qui font une masse rayonnante et éblouissante quand le pigment est en poudre dans le tiroir des marchands de couleurs. C'est consternant de voir ce même pigment, une fois broyé à l'huile, par exemple, perdre tout son éclat, toute sa vie propre. Il semble alors qu'il est momifié et pourtant on ne peut pas le laisser par terre et ainsi le maintenir tenu par le médium fixatif qui est alors l'invisible force d'attraction terrestre. (...) J'ai cherché un médium fixatif capable de fixer chaque grain de pigment entre eux, puis au support, sans qu'aucun d'eux ne soit altéré ni privé de ses possibilités autonomes de rayonnement, tout en faisant corps avec les autres et avec le support, créant ainsi la masse colore, la surface picturale. - C'est ainsi qu'en appliquant ces normes de recherche picturale à un peuple entier d'un pays quelconque, dans l'idée de présenter un jour un tableau rayonnant dans la galerie du monde aux yeux de l'univers, on s'aperçoit que le principe monétaire, l'argent, est le médium fixatif de tous les individus groupés dans une société, et les momifie, leur enlève leur autorité vis-à-vis d'eux-mêmes, et les dirige tout droit vers la surproduction quantitative au lieu de les grouper, tout en leur laissant la responsabilité imaginative et libre qui les contraigne à trouver le bien-être dans la production qualitative." (*Ecrits*, p. 145-146.) Il y aurait donc une monnaie qui garantirait l'indépendance et l'autonomie responsable de chaque individu dans une société tout comme le liant de Klein garantit la liberté de chaque grain de pigment. Ce qui distingue cette autre monnaie de celle que nous connaissons, Klein ne le dit pas vraiment. Mais ce qui les rapproche, c'est bien leur caractère de valeur abstraite, leur abstraction et universalité. C'est comme si Klein avait tout simplement isolé un versant de l'objet d'échange traditionnel, pour l'opposer à la réalité moderne. Cet autre versant de la valeur abstraite et capitaliste, nous pouvons le voir à l'oeuvre déjà dans l'art de la première Renaissance, et d'une façon extrêmement puissante. Il s'agit tout simplement de l'usage que faisaient de l'or les maîtres d'antan. Il est impossible de fournir ici une analyse complète de ce phénomène très riche et complexe, mais il est possible d'esquisser quelques-unes des articulations les plus marquantes pour notre propos.

Mise à part la valeur symbolique ancienne de l'or dans la représentation du pouvoir nobilitaire, on observe ce métal notamment dans la représentation des nimbes, espèce de halo lumineux qui distingue les saints du commun des mortels. Le nimbe semble jaillir du corps en tant qu'il est habité par une âme. Il exprime la sainteté du personnage. La sainteté lui confère une valeur absolue et qui est, de ce fait, incommensurable avec toute valeur d'échange. Or, dès le début du XVe siècle, l'or des nimbes s'intériorise de plus en plus, puisque les personnages prennent eux-mêmes un air proprement doré, d'un or dorénavant implicite et très-subtile qui semble habiter les corps comme une âme. Mais il serait plus juste de dire que leurs corps habitent dans cet or, non seulement parce que la doctrine néoplatonicienne conçoit le rapport entre le corps

et l'âme en ces termes (p.ex. dans sa version ficinienne; le corps, dit Ficin, habite dans l'âme plutôt que l'inverse), mais aussi, parce que l'or apparaît réellement, dans la peinture de ce temps, comme une lumière dorée qui englobe tous les corps. Ce nouvel usage de l'or en peinture s'observe surtout dans les centres du premier capitalisme, en Italie et en Flandres, au plus tard dès le début du XVe siècle (mais il y a eu une très longue gestation de ce phénomène). C'est en tant que le corps se trouve placé dans cet or implicite, qu'il est introduit dans le sentiment heureux d'une reconnaissance ontologique, reconnaissance impliquée dans le seul fait d'être et qui précède toute reconnaissance sociale effective. L'être apparaît ainsi comme une *possibilité* structurellement reconnue, approuvée et confirmée, *valide*. C'est précisément cette validité universelle et inconditionnelle, puisque ontologique, qui apparaît, d'une façon tout à fait flamboyante, dans la pratique picturale du XVe siècle.

- Rappelons que la même époque aura assisté à l'engagement des humanistes contre les privilèges nobilitaires, mais pour la noblesse (dignité) du genre humain, qu'on pense au *Convivio* de Dante, au *De dignitate hominis* de Giannozzo Manetti, ou au traité du même titre du plus célèbre Giovanni Pico della Mirandola. C'est que l'or comme monnaie et objet d'échange capitaliste comporte ceci qu'il ne fait pas la différence, qu'il fonde une valeur absolument universelle dans laquelle toutes les différences s'effacent.

Au cours du XVe siècle, l'usage du pigment doré et de la feuille d'or se fait de plus en plus rare. Utilisé dans des bordures des vêtements ou dans d'autres détails décoratifs, il appelle l'autre or, celui qui seul compte, mais qui n'existe plus que comme atmosphère, un air, donc, au fond "invisible" et intouchable. C'est cette lumière dorée, cet or "spirituel" qui a fasciné les auteurs du XVe et XVIe siècle. On allait jusqu'à chercher, en médecine, un or assez "subtile" (dans la terminologie de l'époque) pour être potable: on en attendait des vertus médicinales remarquables. L'or subtile, croyait-on, soutient et maintient la vie elle-même, tellement il est similaire au principe de vie qui s'appelle l'âme. Toutefois, le regard sur l'or était, à la Renaissance, profondément ambivalent. A côté de la fascination et de l'emphase, il y avait aussi une horreur et un mépris qui visaient, dans les écrits des humanistes, les premiers symptômes du capitalisme naissant. Corneille Agrippa de Nettesheim p.ex. fera l'éloge de l'alchimie dans sa *philosophie occulte* pour l'attaquer comme basse quête de richesse dans le *De vanitate scientiarum*. La même ambivalence se remarque partout. On n'a qu'à ouvrir le *De auro* de Giovanni Francesco Pico della Mirandola qui commence par une critique âpre du fétichisme de l'or pour ensuite s'engager dans une discussion des plus exaltées des problèmes de l'alchimie. Dans un texte singulièrement brillant de Maffeo Vegio, la *Disceptatio inter terram, solem et aurum*, ces trois "corps" se présentent devant le créateur, afin qu'il juge de leur excellence respective. La terre vante toutes ses beautés. Mais le soleil lui rappelle qu'elle les tient de lui que c'est lui qui donne la lumière sous laquelle et grâce à laquelle naissent toutes les choses. Dans les descriptions

de Vegio, on reconnaît aisément la lumière “dorée” de la peinture. Arrive enfin l’or, corps humble et peu excellent en comparaison au soleil et à la terre, mais c’est lui qui remportera le prix après un discours cynique sur sa valeur d’échange et son pouvoir symbolique.

Cette position ambivalente de l’or dans la culture de la Renaissance nous semble être due à la fonction ambivalente de la valeur abstraite: D’une part, elle confère à tout individu, indépendamment de sa naissance et donc d’une façon émancipatoire très présente p.ex. dans le *Convivio* de Dante, une reconnaissance fondamentale, car tout individu est inscrit d’emblée dans une espace de valétude (valetudo) universelle, exprimée en peinture par l’or auquel on attribue des vertus médicinales aussi bien qu’un symbolisme réaliste (métonymique) du divin. D’autre part, elle fonctionne selon les règles du capitalisme naissant avec ses effets discriminatoires, dénoncés avec amertume par les mêmes humanistes.

Les panneaux dorés d’Yves Klein ainsi que son usage de l’or comme moyen de paiement - de mise en valeur, au sens littéral - de l’œuvre d’art ne sont pas sans rappeler cette dialectique anciennement inscrite à l’art, d’autant plus que la peinture de la Renaissance accorde un rang tout à fait exceptionnel, nous l’avons vu, au bleu aussi. L’or et le bleu, ne l’oublions pas, sont les couleurs héraldiques des rois de France. - A part cela, l’intégration des couleurs bleu et or dans le système chromatique de la Renaissance comporte encore le concours du blanc, entendu essentiellement comme couleur de la transparence (du *nitidum* comme disaient les auteurs de ce temps-là) et qui a son rôle de marque d’absence (le vide) chez Klein aussi.⁸

A l’entrée de la galerie Iris Clert, il fallait payer un ticket de 1500,- FF si l’on ne disposait pas de l’une des 3000 invitations. Pour faire respecter les règles du lieu, Klein avait engagé, dit-il, deux agents de la garde républicaine “en grande tenue” et quatre agents privés (dont l’autorité est sollicitée une fois pour faire mettre à la porte un individu qui s’évertue à gribouiller sur les murs, *Ecrits*, p. 86-87). Ce sont des détails importants; ils nous apprennent que la “sensibilité immatérielle”, cette monnaie de l’univers, a un prix. Ce prix sera bientôt donné en or. - Tout ceci nous rappelle la mise en scène quelque peu pompeuse et exquise sensuelle du “Théâtre du vide” (in: “Dimanche”, *Ecrits*, p. 182-184). Les spectateurs, après avoir payé comme l’artiste n’oublie pas de préciser une entrée “assez chère”, sont ligotés et baillonnés à leurs sièges “par mesure de sécurité”, - à ceux qui renonceraient sous ces conditions au spectacle, on promet de les rembourser. Ensuite, on assistera à une heure de scène vide, toute blanche et claire, dont la première demi-heure sera accompagnée d’un “pétitement continu”. “Dans la salle de très belles filles nues ou, à la rigueur, en bikini, sortes d’ouvreuses-hôtesses, passent dans les rangs des spectateurs et les réconfortent, ajustent leurs chaînes et leurs bâillons, leur disent l’heure et combien de temps ils ont encore à supporter le spectacle (de très beaux jeunes hommes, nus aussi ou en bikini, s’occupent des spectatrices).” Le spectacle du vide est ainsi encadré par un élément pécuniaire et un élément érotique. Si le vide appartient au bleu et l’aspect pécuniaire à l’or, l’érotisme (la

⁸ J’ai étudié ailleurs ce rapport fondateur entre les trois couleurs bleu, or et blanc dans la peinture de la Renaissance, cf. “Il colore: Pittura e Filosofia tra Rinascimento e Barocco”, in: *Paragone Arte*, LII, n° 619, 2001, S. 3-34.

chair) semble d'une certaine façon lié à la couleur rose, comme c'est déjà le cas dans les traités courtois sur la symbolique des couleurs à la Renaissance; et c'est ainsi que les trois couleurs de l'ex-voto de Santa Rita di Cascia trouvent leur place respective.

Nous constatons donc que l'immatérialisation du bleu, le passage à la sensibilité "immatérielle" et ce nonobstant "picturale" est accompagnée par l'introduction thématique du prix d'achat ou d'entrée, c'est-à-dire de la valeur économique de l'argent et plus tard de l'or qui apparaît sous la forme du monochrome à partir de 1959/60. Ce rapport essentiel est très net aussi dans le brevet du *International Klein Blue* (IKB) enregistré le 19 mai 1960 (*Ecrits*, p. 159). Le brevet d'artiste jouera un rôle de plus en plus important dans la défense des droits d'auteur, mais aussi dans la constitution fétichiste de l'oeuvre d'art dans les dernières décennies du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui.⁹ La positivité du passage au vide, nous semble-t-il, pré-suppose cette position de la valeur économique qui l'encadre. Cette constellation jette une lumière aussi sur la nature de l'érotisme et, par la suite, sur le rapport des sexes, foncièrement asymétrique ici

4

Je ne suis pas le premier à rapprocher l'acte de peindre et l'éjaculation. Ce rapprochement a été fait d'une façon insistante par Cy Twombly dans son usage de la pâte blanche gluante qui recouvre ses dessins de dislexique. Pour qui couvrirait des planches d'une couleur bleue unie, il y eut nécessité de remodeler l'acte même de peindre, d'abord en le réduisant au simple remplissage par le moyen d'un rouleau (qui remplaçait donc le pinceau ce qui n'allait pas sans affecter la métaphorique de l'acte pictural), puis en le remplaçant par la pratique de l'anthropométrie qui consistait à inviter les modèles féminins à s'induire le corps de couleur bleue pour l'appliquer ensuite par empreinte sur le support. De cette pratique est né d'ailleurs l'un des brevets de Klein, brevet d'un procédé qui "consiste à enduire totalement ou partiellement le corps d'un ou de plusieurs sujets ou modèles d'une ou de plusieurs couleurs adaptables à la peau puis à faire s'appliquer, sous la direction d'un maître d'oeuvre ayant le recul nécessaire, le ou lesdits sujets sur un support approprié ou vice-versa (...) de façon à obtenir des empreintes colorées sur ledit support." (Klein, *Ecrits*, p. 161-162). Klein avait d'abord peint ses surfaces bleues en présence de modèles nus féminins pour créer dans une atmosphère de sensualité qui devait se communiquer aussi à ses oeuvres. Il aimait à dire plus tard que les femmes étaient ses "pinceaux", ce qui ne manque pas de sel vu le sens premier du pinceau phallique. Et voici comment Klein s'exprime sur les autres peintres: «Je déteste les artistes qui se vident dans leur tableaux, comme c'est bien souvent le cas aujourd'hui. Le morbidisme! Au lieu de penser au beau, au vrai, ils rendent, ils éjaculent, ils crachent toute leur complexité horrible, pourrie et infectieuse, dans leur peinture comme pour se soulager et en charger "les autres", "les lecteurs" de leurs oeuvres, de tout leur fardeau de remords ratés.» (*Ecrits*, p. 240-241.) Mais à la fin, il ne

⁹ Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève 2001.

s'agissait plus de *peindre*, mais d'*être* pour reprendre la formulation d'Yves Klein: «A vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être "tout court". Je serai un "peintre". On dira de moi: c'est le "peintre". Et je me sentirai un "peintre", un vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que "j'existe" comme peintre sera le travail pictural le plus "formidable" de ce temps.» (*Ecrits*, p. 236.) C'est à partir du système chromatique kleinien que nous allons essayer de mieux comprendre de quoi il s'agit.

Le vide, d'une certaine façon, est blanc; c'est du moins la couleur que Klein donna aux salles de l'exposition du «vide» chez Iris Clert, à la scène du *théâtre du vide* dans le Journal d'un seul jour et à la salle du vide au musée de Krefeld.¹⁰ Dans un autre texte du Journal d'un seul jour, *Les cinq salles*, sur lequel nous reviendrons sous peu, le blanc est carrément appelé «International Klein Immatériel (vide)» (*Ecrits*, p. 197). Ce blanc, en tant que immatériel et vide, est le vide du bleu en tant qu'il est absent («immatérialisés») et donc présent dans cette absence. Ensuite, il faut de l'or pour maintenir le bleu dans l'existence au moment même où il s'immatérialise. L'or garantit la valétude du bleu immatérialisé.

Si pour le peintre, il s'agissait d'*être* au lieu de *peindre*, c'est-à-dire de ne rien *faire*, c'était une façon de tirer les conséquences inhérentes à la nature du bleu dans le système chromatique ici esquissé. Nous l'avons vu, le bleu est une couleur dont l'intensité consiste non point dans un mouvement de concentration, mais bien plutôt d'extension et dont le propre est de concéder, de «donner la vie» comme nous disions plus haut. Mais celle qui donne la vie, n'est-ce pas la femme? Le bleu serait alors l'intensité de l'étendue du féminin en tant qu'il donne la vie. Et c'est précisément en tant qu'elle est don de vie, qu'elle n'insiste pas sur elle-même. D'où la nécessité de renoncer au faire, d'abandonner la couleur bleue au modèle féminin, d'aller vers ce vide où l'action du peintre se réduit au seul fait d'exister. Y aurait-il là un geste similaire à celui dont parla Schelling jadis en disant que l'être est la clémence qui renonce à soi en concédant l'existence à son Autre, à l'étant? Si différence il y a, elle se situera du côté du signifiant monétaire et de la place qui lui revient dans l'économie des deux élaborations.

Le bleu est la couleur sans limite, qui ne cache ni ne recouvre rien, qui est infiniment profonde et par conséquent sans aucune profondeur, qui abolit la définition spatiale du corps propre en tant qu'il serait "ici" et nous amène à la pure sensation d'être. C'est la couleur "vitale", c'est-à-dire celle qui donne lieu à l'être du vivant, celle en laquelle l'être du vivant apparaît justement comme le don d'un donner lieu, la couleur féminine par excellence. Dans le système chromatique kleinien, c'est "la" couleur tout court, celle qui porte toutes les autres et qui, seule, resterait, si on les supprimait toutes, la couleur-mère.

Ce n'est pas Klein pour autant qui aura "inventé" ce bleu. Il l'a trouvé tout prêt pour l'introduire dans la position de monochromie

¹⁰ Bien publié dans le catalogue de l'exposition *Yves Klein*, éd. par Olivier Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, Frankfurt a.M. (Schirn) 2004.

qui caractérise sa vision. Ce bleu est déjà très présent dans l'oeuvre de Kandinsky où il apparaît à plusieurs reprises sous la forme de la montagne bleue (p.ex. "Blauer Berg", 1908, Collection Guggenheim, New York; "Berg", 1909, Lenbachhaus, Munich; "Improvisation 35", 1914, Kunstmuseum, Basel). C'est peut-être le même qui apparaît dans la poésie de Georg Trakl (p.ex. «des Abends blaue Taube» dans *Das Herz*, «der blaue Frühling» dans *Im Dunkel*, «der blaue Augenblick», l'instant bleu qui serait «Seele», âme, dans *Kindheit*, avec un lien évident au bleu des romantiques).

Je voudrais suggérer par contre que les couleurs orange et jaune concernent d'une certaine façon le pôle masculin du système chromatique analysé ici. Nous avons déjà observé que ce sont seuls les monochromes orange, jaune et rouge que Klein signait quelques fois sur le recto (avec la seule exception du IKB 38 de 1957, selon Wember). L'apposition du nom propre (la signature de l'artiste procréateur) et la position masculine semblent aller ensemble. Rappelons que parmi les anthropométries qui sont toujours des empreintes féminines, certaines sont bleues sur fond jaune. Le rouge obtient certainement une position à part par rapport au jaune et orange, comme nous l'avons indiqué déjà plus haut. La signature de l'IKB 38 de 1957 serait à interpréter selon ce contexte.

En approchant la couleur, le peintre s'abolit ainsi dans la *Gelassenheit* du laisser être, en laissant faire d'abord son pinceau qui est alors le modèle féminin, obéissant, et puis dans le non-faire accompli d'un non-étant qui serait dorénavant l'être même, qui donne l'être en y renonçant soi-même. Il change de sexe.

Correlativement, la peinture bleue de Klein engage une temporalité particulière. Le bleu est don d'être, mais ce qui donne l'être, c'est l'avenir. Le bleu est donc le visage de l'avenir, promesse. Dans ce bleu, à travers lui, l'avenir est tout ouvert, ouverture de l'être, promesse d'être. Le présent, la présence de l'être-là de celui qui regarde n'est rien d'autre que cette même ouverture sur ce qui est promis, c'est-à-dire mis par-devant, et offert en don: l'avenir. Pour cette présence, il n'y a pas de passé, ni de mémoire. C'est pourquoi cet avenir n'est pas celui d'un destin, ni d'une décision, mais seulement celui du don pur d'être.

Rien que cette temporalité exclut déjà le «point de vue», individuel et toujours lié à un destin dont nous avons vu plus haut qu'il s'efface et comment il s'efface devant le monochrome bleu. Dans cette situation iconique sans point de vue, ni passé, ni mémoire, le corps ne connaît pas de besoin dans le sens tout simplement qu'il n'est pas dans le besoin. Pour être dans le besoin, il faut avoir, il faut pouvoir avoir un passé. Le monochrome bleu réalise, d'une façon imaginaire, l'utopie du jardin Edénique – utopie d'une époque sans passé qui l'aurait précédée d'ailleurs – dont parle Klein à plusieurs reprises, et notamment dans son ex-voto pour Santa Rita di Cascia.

Cette figure du temps se trouve dans un rapport tendu avec celle que le temps prend depuis longtemps dans le contexte de la valétude capitaliste. Le capital, dirons-nous, impose une structuration du temps. C'est que la valeur d'un capital dépend d'une certaine

façon du moment dans le temps où vous le possédez. La plus-value se produit précisément par une avancée de capital à celui qui ensuite le reproduit. Mais tandis que le travailleur ne possède que la valeur d'un travail accompli dans le passé, frappé, de ce fait, par l'irréversibilité temporelle, l'entrepreneur, lui, encaisse une plus-value par son pouvoir de produire justement une avancée, autrement dit de donner au travailleur ce qu'il n'a pas encore produit. Entre les deux, il y a le besoin de l'être mortel. Etant donné que nous sommes très loin de savoir ce que le temps «est», s'il «est» ou non et dans quel sens, c'est-à-dire que nous ne connaissons pas son statut ontologique, étant donné, autrement dit, que le temps en tant que tel semble tout singulièrement dépendre d'une élaboration signifiante, cette remarque nous semble ouvrir tout un champs de questions.

L'idée de peindre des billets de banque (*Ecrits*, p. 254) ou encore celle du tableau comme «titre de propriété» (*Ecrits*, p. 81) n'est pas forcément qu'une apothéose du signifiant capitaliste. Il s'agit peut-être de l'essai impossible et utopique de produire de la valeur à partir de l'avenir, c'est-à-dire à partir du bleu, de ce «sang de la sensibilité», comme don d'être (avenir).

«Le sang de la sensibilité est bleu», dit Shelley et c'est exactement mon avis. Le prix de sang bleu ne peut en aucun cas être de l'argent. Il faut que ce soit de l'or. Et puis, comme nous le verrons plus tard, (...) le bleu, l'or et le rose sont de même nature. Le troc au niveau de ces trois états est honnête.» Citation tirée de la *Conférence à la Sorbonne*, in: *Ecrits*, p. 122. Lorsque Klein oppose plus loin dans la même conférence l'idée d'une production qualitative accompagnée d'une responsabilité imaginative à la surproduction quantitative de type capitaliste (p. 146), il n'est pas trop loin de ce qu'un Beuys a pu dire de la créativité humaine comme véritable capital, p. ex. «Kunst und Staat», in: Joseph Beuys, *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986*, édité par Eva Beuys, Bonn 2000, p. 224ss.

5

Quel est le statut de l'or (de l'argent, de la "valeur") par rapport à l'"immatérialisation" du bleu? Nous avons insisté sur le fait que l'immatérialisation sous toutes ses formes s'inscrivait toujours, chez Yves Klein, dans un contexte économique clairement défini. Il faut le considérer comme une part intégrante des oeuvres en question. Le passage du paiement en argent au paiement en or pur y ajoute encore une nuance digne d'attention.

On pourrait se demander p.ex. ce qui resterait de tant de vide s'il n'y avait rien à payer? D'une certaine façon, le non-étant, cela n'existe pas; pour que cela soit, il faut du moins que ça *vale*. Le non-étant n'est pas, mais il vaut. Il est l'*intantum* valable d'une intention, une *valeur*. Par ce terme, je traduis d'abord ce que les Grecs nommaient l'*αξιον*, c'est-à-dire ce qui est digne et donc valeureux parmi les hommes. En allemand, il faudrait rendre ce terme par le mot "Geltung" (dont l'argent, «Geld», est un dérivé) qui n'induit pas les sous-entendus moraux du "Wert" (valeur).

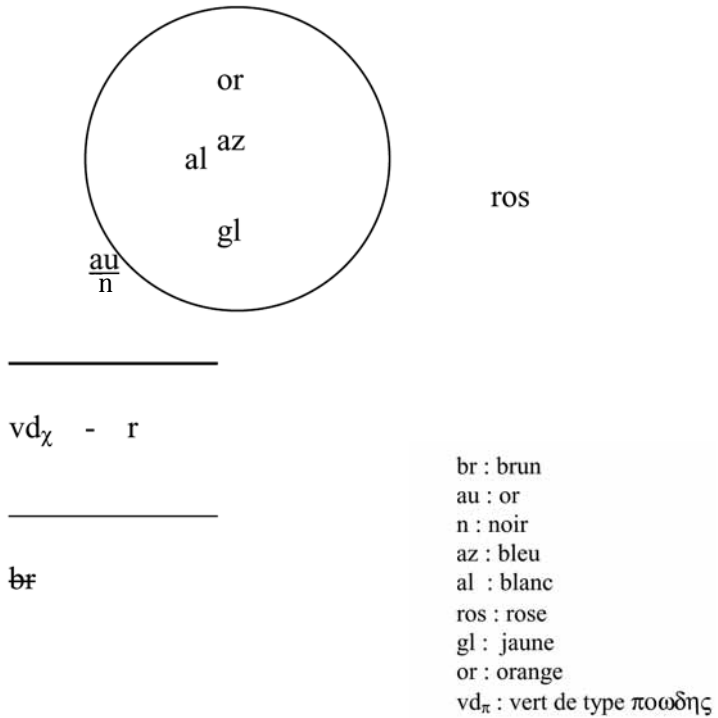
Ceci signifie inversement que la valétude est structurellement frappée par la figure de la négation: il n'y a pas de valétude sans néant. Pour qu'une chose vaille, il faut qu'elle ne soit pas. La valétude est dans ce sens, selon la formule de Platon (Sophiste), l'être de ce qui n'est pas. C'est précisément cette fonction fondatrice du néant – à ne pas confondre avec celle du vide (blanc chez Klein) – qui revient, dans le système chromatique étudié ici au noir. Klein lui-même l'appelle tout simplement le «International Klein Néant, I.K.N.» (Ecrits, p. 197). En ceci, Klein s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans la tradition occidentale de la peinture.

Il est temps enfin de citer ce petit texte qui décrit une exposition à cinq salles qui se suivent et que le spectateur parcourerait lentement «traînant des boulets aux pieds»:«- Entrée par la salle des neuf tableaux monochromes bleus, tous du même format et du même bleu (I.K.B.). – Passage dans la salle vide entièrement blanche immaculée (sol y compris) (I.K.I.) – Passage dans la salle des neuf Monogold du même or fin 999,9 (I.K.G.) et toujours tous du même format que les précédents bleus de la première salle. – Passage dans la salle vide obscure presque noire (I.K.N.). Passage dans la salle des neuf monopink toujours du même format que les bleus et ors des salles précédentes (couleur exacte: I.K.P. laque de garance rose...), sortie.» (Ecrits, p. 196.)

Ce petit texte est remarquable aussi pour quelques détails typographiques comme la majuscule réservée au «Monogold» qui marque bien la place du Maître, mais aussi les trois points qui suivent le rose... qui fait littéralement «sortie» et qui convoque ce qui ne se dit pas, l'amour. Déjà les auteurs et peintres de la Renaissance considèrent le rose comme la couleur de la chair et de son plaisir. Le lien de la chair à l'or, couleur de l'âme en tant que principe de vie, s'affirme au plus tard, nous l'avons vu, dès la fin du Moyen Âge. Le rose partage nombre de caractéristiques avec le bleu. C'est lui, que Klein aura traité jusqu'à la fin de sa carrière dans les mêmes contextes que le bleu en sculpture et en relief éponge, même s'il reste, du point de vue quantitatif, la couleur subordonnée. Si le bleu est la couleur absolue, le rose en est un dérivé, un bleu allégé. Il est apparenté au bleu dans la mesure où il en partage la profondeur, le caractère étendu qui s'oppose au caractère de l'orange et du jaune. Mais il se distingue du bleu par le fait d'être une couleur spécifique, le bleu étant la couleur universelle par excellence. Par rapport à l'or, le bleu fonctionne comme l'espace chromatique qui l'accueille et dans lequel l'or prend tout son éclat. Le rose par contre se place au-delà de l'or, avec une tendance vers le blanc manifeste dans les roses qui ornent le «tombeau de l'espace». A la Renaissance, le lien entre rose et blanc se faisait par le biais du sang qui transparait à travers une peau idéalement blanche. Le rose n'a pas de poids.

Si cette suite de cinq salles s'achève sur la couleur de la chair, elle exclut celle de l'excrément, le brun, qui fournit pourtant l'arrière-fond nécessaire à l'exaltation kleinienne du valor. Exclusion dont je voudrais suggérer ici qu'elle impose un retour sous forme d'une utopie qui ne manque pas du coup d'une certaine teneur en réalité.

Avant d'aborder brièvement la revenance du brun fécal dans l'utopie selon un effet de réalité, essayons de résumer de façon schématique le système kleinien de la couleur :



Le $vd - r$ mis à part reprend l'argument développé plus haut, selon lequel ces deux couleurs ne rentrent pas dans l'économie du bleu couleur absolue. - Le brun barré signifie la suppression d'une couleur. Tout supprimée qu'elle est, elle revient, et voici comment.

C'est le prix d'achat et d'entrée qui apporte la valeur ou la valétude du non-étant posé comme art. L'oeuvre s'inscrit ainsi dans le contexte capitaliste de la valeur auto-génératrice. Nous avons déjà fait le lien entre l'autonomie de l'art et sa position de but en soi par-delà la morale d'une part et le phénomène capitaliste d'autre part dont nous avons fait observer l'apparition simultanée avec l'«art» dans un sens emphatique à la fin du Moyen Age. Mais les choses sont plus compliquées. La valeur de l'objet artistique, le fait qu'il est valable, se place justement dans une distance critique par rapport à la valeur économique. Chez Klein, au moment où il s'agit de «consommer» la sensibilité immatérielle, on jette le prix d'achat dans la Seine, ce qui revient, pourrait-on croire, à un anéantissement de la valeur capitaliste. Notons toutefois que cet anéantissement n'est jamais complet, puisqu'une partie du prix revient à la galerie d'art et une autre à l'artiste. L'apparition de ce «reste» n'est pas sans intérêt vu la symbolique fécale du métal et de sa fonction économique. Yves Klein déposa d'ailleurs, nous l'avons vu, trois lingots d'or issus de la vente des quatre premières zones de sensibilité picturale immatérielle en ex-voto à Santa Rita di Cascia.

Ce reste en convoque un autre, dont la présence est particulièrement puissante à la fois et cachée. En effet, au moment où l'artiste jette l'or pur dans la Seine, il se produit quelque chose comme un anéantissement de la valeur. Littéralement, on jette l'argent par la fenêtre. C'est comme si une mince partie du capital était retirée de la circulation pour être définitivement détruite. En réalité, il n'en est rien. Au contraire, l'achat de l'or en aura accéléré la vitesse en bonne et due forme. Sa destruction n'est rien de plus qu'un usage un peu inhabituel, mais qui n'interrompt aucunement la circulation du capital. Disons que l'acte d'anéantissement de l'or secrète une circulation capitaliste classique et se détache de ce fond-là, essentiel au bon fonctionnement de l'oeuvre. Celle-ci se loge en effet dans cette valétude économique qui garantit son existence et survivance au moment même où elle se dissout dans le rien. Elle est essentiellement constituée par un certain renoncement à la valeur monétaire de la part de l'artiste et de l'acheteur, renoncement ambigu, du côté de l'artiste, il y a la «juste rémunération» qui reste et du côté de l'acheteur le talon dans le cahier à souches déposé à la galerie, sans parler du gain en prestige et publicité qui revient au deux parties.

Yves Klein nous annonce en effet une architecture de l'air qui aboutirait à la maîtrise du climat permettant ainsi de vivre heureux, autonome et tout nus aux habitants de la région en question, voire à l'humanité toute entière (voir *Anthropométrie 102, Ecrits*, p. 271 et *Ecrits*, p. 286). Vision utopique et de mauvais goût surtout à une époque comme la nôtre qui entrevoit les conséquences dévastatrices et extrêmement discriminatoires envers les populations pauvres du réchauffement de la terre. «Quoi qu'on en pense, tout ceci est de bien mauvais goût et c'est bien mon intention, je le crie très fort: "LE KITSCH, LE CORNY, LE MAUVAIS GOUT", c'est une nouvelle notion dans l'ART. Par la même occasion en passant, oublions l'ART tout court! - Le grand beau n'est vraiment vrai que s'il contient, intelligemment infiltré en lui, du "MAUVAIS GOUT AUTHENTIQUE", de "L'ARTIFICIEL EXASPERANT ET BIEN CONSCIENT" avec un doigt de "MA LHONNETETE".» (*Ecrits*, p. 287.) Sous ces conditions, il n'est que conséquent, si «la théorie de l'immatérialisation nie l'esprit de science-fiction.» (*Ecrits*, p. 270), c'est-à-dire qu'elle exclut d'avance sa propre réalisation