

Mis en ligne le 07/06/2021.¹

Voir la matière, croire à l'immatériel

**À propos des
monochromes bleus de Yves Klein**

Nicole EVERAERT-DESMEDT
<https://nicole-everaert-semio.be>

C'est à l'esprit que tout art s'adresse, et non, bien sûr, aux yeux. Trop de gens se font l'idée que l'art s'adresse aux yeux. C'est en faire bien pauvre usage (J. DUBUFFET).

-
1. Une première version de notre étude sur Yves Klein est parue dans RS/SI, Vol. 17, 1997. Elle a été revue ensuite et intégrée dans EVERAERT-DESMEDT, 2006 a, ch. 5. En la relisant à présent pour la mettre en ligne (le 07/06/2021), nous avons veillé à simplifier, dans la mesure du possible, le métalangage peircien qui nous a semblé un peu trop rébarbatif. Nous nous référons cependant aux catégories de Peirce et à sa classification des processus sémiotiques. Pour une présentation de ce cadre théorique, voir EVERAERT-DESMEDT, 2006 b.

Résumé

Nous étudierons, à la lumière des catégories de Ch.S. Peirce, le processus interprétatif déclenché par les tableaux monochromes de Yves Klein.

Qu'y a-t-il à voir dans les monochromes bleus de Yves Klein ? De la matière bleue, certes... Pourtant l'artiste disait en plaisantant, à propos de certains visiteurs de ses expositions : "Ils n'y ont vu que du bleu"!

Qu'y aurait-il donc d'autre à voir dans ses monochromes ? De l'immatériel... Cependant l'immatériel ne peut pas être vu par le regard, il ne peut être vu que par la pensée. Il s'agit toutefois d'un état mental particulier, non pas d'un raisonnement, mais d'une sorte de "pensée iconique", qui prend le relais de la perception et se situe au même niveau que celle-ci : à un niveau de priméité (selon les catégories peirciennes).

Il n'est pas possible de donner à voir directement la priméité, l'icône pure. On ne peut la saisir et la communiquer qu'à travers les filets de la tiercéité, ce que Klein a fait, systématiquement. Il a mis en place une véritable stratégie symbolique, diversifiée et cohérente, à travers chacune de ses œuvres, ainsi que dans ses écrits, ses discours et son comportement, pour nous amener à **voir la matière** (priméité dans la perception) et nous faire **croire à l'immatériel** (priméité dans la pensée).

Contenu

1. Présentation de Yves KLEIN

- 1.1. Le nouveau réalisme : nouvelles approches perceptives du réel
- 1.2. Les monochromes et l'activité artistique de Yves Klein

2. Interprétation des monochromes de Yves Klein

- 2.1. Le monochrome : **icône** de l'immatériel
 - 2.1.1. Concernant le *representamen* : la couleur, non le tableau
 - 2.1.2. Concernant l'*interprétant* : la couleur, non les couleurs
 - 2.1.3. Concernant l'*objet immédiat* : poursuite de l'interprétation
- 2.2. Le monochrome : **indice** de l'immatériel
 - 2.2.1. Les tableaux et l'art
 - 2.2.2. Le bleu et le vide
- 2.3. Le monochrome : **symbole** de l'immatériel

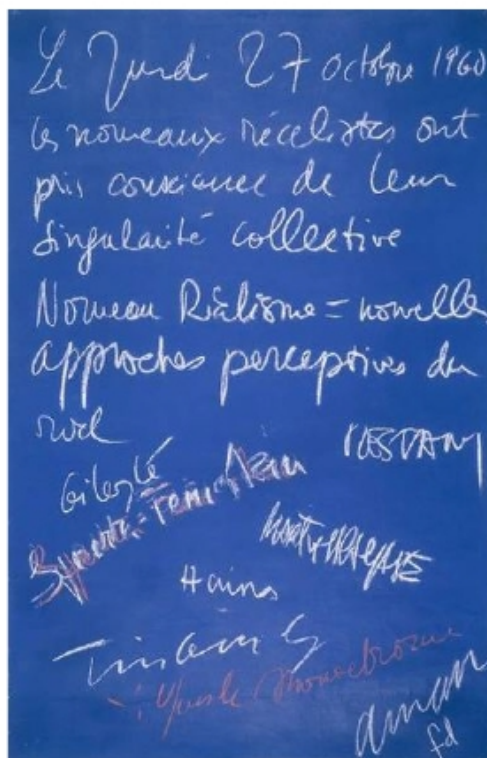
3. Conclusion : Yves le Monochrome

1. Présentation de Yves KLEIN

1.1. Le nouveau réalisme : nouvelles approches perceptives du réel

Yves Klein (1928-1962) faisait partie du groupe d'artistes qui se sont désignés comme les "Nouveaux Réalistes". Ce groupe s'est constitué à Paris, le 27 octobre 1960, lors d'une réunion au domicile d'Yves Klein, sous la houlette du critique d'art Pierre Restany. Une déclaration constitutive du groupe fut signée par les neuf personnes présentes : Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé et Restany. César et Rotella, invités, étaient absents ce jour-là, mais participèrent aux activités ultérieures du groupe, auquel se joignirent également Niki de Saint-Phalle (en 1961), Christo et Deschamp (en 1962). Le texte de la déclaration, rédigé par P. Restany, disait ceci :

Le jeudi 27 octobre 1960, les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective.
Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel.



Craie sur papier
100 x 66 cm
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France

Par des démarches fort diverses, les artistes concernés se rejoignent en effet dans "un geste fondamental d'appropriation du réel, lié à un phénomène quantitatif d'expression" (RESTANY, 1982, p. 154). Il s'agit de s'approprier le réel en accumulant des fragments de ce réel. Par exemple, Dufrêne, Hains et Villeglé récupèrent poétiquement la ville contemporaine en récoltant systématiquement des affiches lacérées sur les murs de Paris ; Rotella fait de même à Rome ; Arman réalise des accumulations-poubelles (allant jusqu'à remplir du plancher au plafond la galerie d'Iris Clert, en octobre 1960, lors d'une exposition intitulée "le Plein") et des "allures d'objets" (en projetant sur des feuilles de papier des galets, des clous ou des chaînes préalablement passés à l'encre de Chine) ; César présente comme sculptures des automobiles compressées en balles d'une tonne ; Tinguely s'approprie le mouvement mécanique ; Christo prend possession des choses en les empaquetant ; Spoerri effectue des "tableaux-pièges" en collant les objets qui se trouvent par hasard sur une table, avant de la suspendre verticalement ; Niki de Saint-Phalle réalise des tableaux en tirant à la carabine sur des bourses remplies de peinture ; et Deschamp, en accumulant de la lingerie féminine.

Yves Klein, lui aussi, accumule de la matière, de la peinture bleue... en vue de s'approprier, par imprégnation, non pas telle ou telle partie du réel, mais la réalité ultime, incommensurable, invisible, insaisissable, la réalité immatérielle.

1.2. Les monochromes et l'activité artistique de Yves Klein

Yves Klein est né à Nice le 28 avril 1928. Il est mort à Paris le 6 juin 1962, d'une crise cardiaque, à l'âge de trente-quatre ans. Sa première exposition publique date de 1955. Sept ans d'activité intense lui ont suffi à bâtir une œuvre dont le souffle messianique domine tout le cours actuel de la recherche artistique (RESTANY, 1982, p. 11). L'œuvre de Klein² se caractérise par sa densité et sa cohérence. Toute son activité, pendant sept ans, a consisté en une progression méthodologique inlassable pour tenter de s'approprier

2. Pour une présentation de l'œuvre de Klein, accompagnée d'illustrations, voir WEITEMEIER, 1995.

et de manifester l'énergie vitale, ce qu'il appelait "la Vie à l'état matière première".

A première vue, ses œuvres se classent aisément en trois catégories, selon qu'elles relèvent d'une pratique sémiotique iconique (les monochromes, ainsi que les reliefs-éponge et les reliefs planétaires), indicielle (les anthropométries, les cosmogonies, les peintures-feu, les moulages), ou symbolique (le Vide, les zones de sensibilité picturale immatérielles, le journal d'un seul jour).

Nous analyserons essentiellement le fonctionnement iconique des monochromes. Nous verrons ensuite que, par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Klein, les monochromes ont également une fonction d'indice et de symbole. La portée interprétative des monochromes est donc très large : ils apparaîtront, dans l'œuvre de Klein, à la fois comme l'icône, l'indice et le symbole de l'immatériel.

Yves Klein est entré dans le monde de la peinture par le monochrome.

D'autres avant lui, dans l'histoire de l'art, avaient peint des monochromes ³. Ainsi, Malevitch avait réalisé le *Carré blanc sur fond blanc* en 1918. Mais, contrairement aux monochromes de Klein, il subsiste dans le tableau de Malevitch une présence de la forme : le carré est cerné d'un trait de crayon, et il est peint dans une nuance de blanc différente de celle du fond. Rodchenko, également, avait présenté trois tableaux monochromes, *Couleur rouge pure*, *Couleur jaune pure*, *Couleur bleue pure*, à Moscou en 1921. Mais pour lui, le monochrome constituait l'aboutissement de la démarche picturale, la fin de la figuration, l'affirmation de la surface peinte comme degré zéro de la peinture :

Toute surface est une surface et il ne doit plus y avoir de représentation (RODCHENKO, cité par MONNIER, 1990, p. 36).

Pour Yves Klein, au contraire, le monochrome marque la première étape dans une démarche d'appropriation de l'énergie cosmique, de la sensibilité, de la vie :

3. Pour une histoire du monochrome (anticipations, constitution du genre et développements), voir RIOUT, 1996.

Pour moi la peinture n'est plus en fonction de l'œil aujourd'hui ; elle est en fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous : notre VIE (KLEIN, cité par RESTANY, 1982, p. 7).

Bien sûr, pour Klein, comme pour Rodchenko, la surface monochrome ne représente rien ; mais elle présente, au-delà de la perception de la matière - et précisément grâce à la perception de la saturation de matière -, la pensée de l'immatériel.

D'autres monochromes ou quasi-monochromes sont apparus dans les années cinquante (par exemple, les *White Paintings* de Rauschenberg en 1951) ; l'idée du monochrome flottait dans l'air du temps, mais Yves Klein reste l'inventeur du genre, et on peut considérer que les "autres, avant lui, en étaient simplement des utilisateurs par anticipation" (RIOUT, 1996, p. 86) ⁴

Le monochrome est véritablement au centre de l'œuvre de Klein, au point qu'il se nomme lui-même "Yves le Monochrome" (c'est de ce nom qu'il signe la déclaration des Nouveaux Réalistes). Il établit une identification totale entre lui-même et le monochrome.

Même si l'idéal de Klein sera de pouvoir saisir l'immatériel sans plus devoir passer par une quelconque matérialisation, même s'il rêve d' "être le peintre" sans plus devoir peindre *en apparence*, dira-t-il, il continuera cependant à peindre des tableaux monochromes jusqu'à la fin de sa vie, tout en développant parallèlement des expériences de l'immatériel. Il a réalisé quelque deux cents monochromes bleu outremer, plus des monochromes roses, "monopinks", et des monochromes dorés, "monogolds": nous y reviendrons.

Comment interpréter les monochromes de Yves Klein ? Un tableau monochrome, en soi, est muet. Mais lorsqu'on le considère par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Klein, il se met à dire beaucoup ...

4. Riout se réfère ici au deuxième manifeste de l'Oulipo, dans lequel F. Le Lionnais (1973, p. 27) écrivait en effet : "Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de 'plagiats par anticipation' ".

2. Interprétation des monochromes de Yves Klein

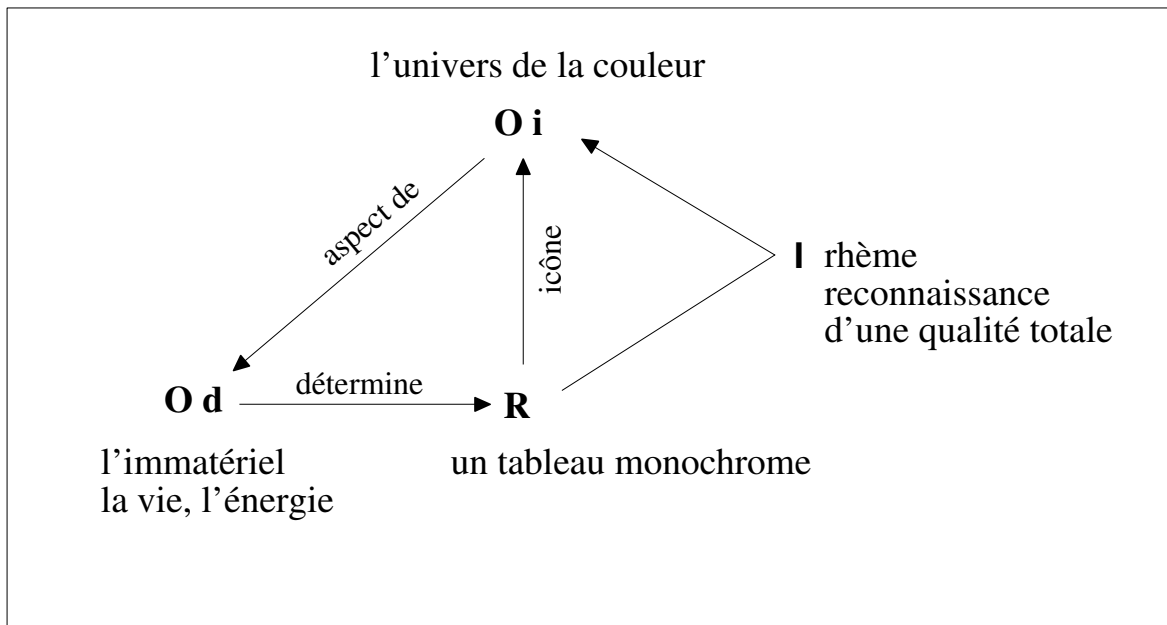
Pour décrire le processus sémiotique à l'œuvre dans les monochromes de Klein, nous partirons de la distinction, établie par Peirce, entre l'objet dynamique (Od) et l'objet immédiat (Oi) d'un signe.

L'objet immédiat, inscrit dans le signe, n'est, d'après Peirce, qu'un aspect de l'objet dynamique, c'est-à-dire de l'objet tel qu'il est, dans sa "réalité". C'est l'objet dynamique qui détermine le signe (ou representamen : R) à le représenter sous un certain point de vue, celui de l'objet immédiat. Mais le signe ne peut pas exprimer l'objet dynamique, il ne peut pas le faire connaître ; il ne peut que l'indiquer, et laisser l'interprète le découvrir par "expérience collatérale", expérience fournie par d'autres signes (PEIRCE, C.P. 8.314). En effet, aucun signe ne fonctionne isolément. Si l'objet dynamique est connu de l'interprète, alors le signe peut apporter une information nouvelle à propos de cet objet (sous la forme de l'objet immédiat).

Quel est donc l'objet dynamique, le "réel" qui détermine les monochromes de Yves Klein, et par quelle expérience collatérale le récepteur peut-il le découvrir ?

Le réel qui détermine les monochromes, comme tous les signes émis par Yves Klein, n'est autre que la Vie, l'énergie ; il s'agit d'une réalité immatérielle. Et chacune de ses œuvres, chacune de ses actions publiques, chacune de ses déclarations constituent autant d'expériences collatérales qui se renforcent mutuellement, en une parfaite cohérence, pour conduire le spectateur d'un monochrome à la découverte de l'immatériel.

Schématiquement, le processus sémiotique déclenché par un tableau monochrome se présente comme ceci :



En effet, c'est pour tenter de s'approprier la réalité immatérielle (Od), et la faire connaître au spectateur, que Klein produit un tableau monochrome (R). C'est donc la réalité immatérielle qui détermine la réalisation par Klein d'un tableau monochrome. Le monochrome (R) renvoie iconiquement à l'univers de la couleur (Oi), en déclenchant un interprétant rhématique (I) : la reconnaissance d'une qualité totale. Nous reviendrons en détail sur les différents pôles de ce processus sémiotique.

Nous allons montrer que tout le processus sémiotique déclenché par les monochromes de Klein se situe à un niveau de priméité. C'est de cette façon, seulement, que le spectateur peut être amené à une connaissance de l'immatériel.

Mais il n'est pas possible d'accéder à la priméité directement. En tant qu'hommes, nous sommes inscrits dans la tiercéité, dans la culture. Et nous ne pouvons saisir la priméité qu'au moyen des filets de la tiercéité. C'est ce que Klein a fait, systématiquement, à travers tous les éléments de son œuvre : tendre les filets de la tiercéité pour tenter de saisir la priméité. L'analyse de son œuvre fait apparaître, en effet, une véritable stratégie symbolique, diversifiée et cohérente, susceptible d'amener le spectateur des monochromes à *voir la matière* (priméité dans la perception), pour lui faire *croire à l'immatériel* (priméité dans la pensée).

Justifions-nous rapidement, avant d'entrer dans les détails de l'analyse. Par priméité dans la perception, nous entendons le fait de voir uniquement la matière bleue, la qualité de bleu, et non le tableau comme chose concrète. Par priméité dans la pensée, nous envisageons un type de pensée qui se maintiendrait très proche de la priméité ; une pensée qui n'est pas de l'ordre du raisonnement, mais qui fonctionne lors de l'expérience esthétique ; Peirce parle de "mentalité", ou encore de ce qui est "envisagé" (thought-of) plutôt que effectivement "pensé" (thought). ⁵ Il s'agit, en quelque sorte, de ressentir avec le cerveau comme on pourrait ressentir avec les sens.

2.1. Le monochrome : icône de l'immatériel

Nous allons voir tout d'abord comment les moyens sont mis en place, dans l'œuvre de Klein, pour que le monochrome soit interprété comme l'icône de l'immatériel.

Pour aboutir à une telle interprétation, il est nécessaire que chacun des trois pôles de la sémiologie (le representamen, l'interprétant et l'objet immédiat) se maintienne à un niveau de priméité :

- 1) concernant le **representamen** : il faut que le spectateur soit amené à appréhender comme representamen, non le tableau monochrome en tant que chose concrète (sinsigne), mais uniquement la qualité de couleur (qualisigne) ;
- 2) concernant l'**interprétant** : il faut que la qualité de couleur, matérialisée dans le tableau, soit saisie dans son unicité, comme une qualité totale, sans interférence avec d'autres couleurs, matérialisées dans d'autres tableaux (= que l'interprétant soit rhématique et non dicent, c'est-à-dire qu'il ne fasse appel à rien d'autre qu'aux qualités du representamen) ;

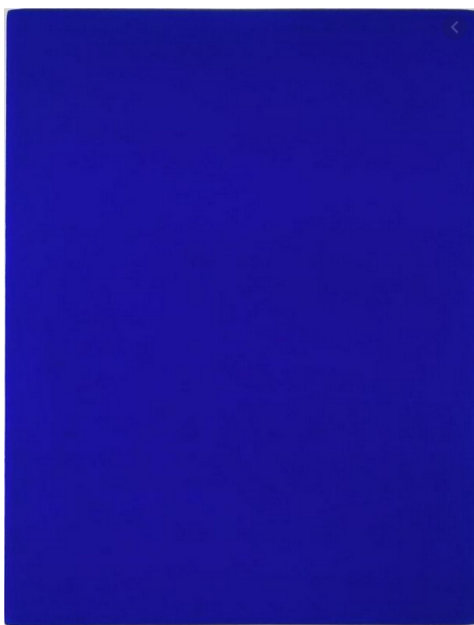
5. Peirce introduit cette distinction lorsqu'il se demande si une conception de l'infini est possible : nous y reviendrons.

- 3) concernant l'**objet immédiat** : il faut que l'objet immédiat (l'univers de la couleur) soit considéré comme un signe qui déclenche à son tour un interprétant, cette fois d'ordre mental, et non plus perceptif, pour que le récepteur soit conduit vers une nouvelle connaissance de l'objet dynamique : la réalité immatérielle. Celle-ci, en effet, ne peut être que pensée, elle ne peut pas être perçue. Mais il s'agit d'une pensée qui doit se maintenir à un niveau de priméité. L'immatériel ne pourrait pas être saisi par un raisonnement.

Nous allons prendre en considération, successivement, chacun de ces trois pôles de la sémiose.

2.1.1. Concernant le representamen : la couleur, non le tableau

Plusieurs éléments conduisent le spectateur à appréhender un monochrome de Klein, non comme un tableau de telle forme et de telles dimensions, placé en tel endroit (sinsigne), mais comme un pur rayonnement de couleur (qualisigne).



Yves Klein parvient à faire "oublier" le tableau comme chose concrète, comme lieu de matérialisation, au profit de la présence de la couleur seule, décantée de tout contexte, par les moyens suivants (signes collatéraux) :

- a) les caractéristiques des tableaux eux-mêmes et les modalités de leur accrochage ;
- b) la création concomitante d'autres œuvres ;
- c) son discours à propos des monochromes et de leurs expositions.

a) Les caractéristiques des tableaux et leur accrochage

Quatre caractéristiques contribuent à focaliser l'attention sur le représentamen "couleur" et non "tableau":

- **L'utilisation d'un format standard**

Klein expose à Milan, puis à Paris, en 1957, onze tableaux monochromes de la même couleur : bleu outremer, et de même format : 78 cm x 56 cm. Aucun des onze tableaux ne se distingue dès lors, matériellement, en tant que tel, et leur présence simultanée augmente quantitativement la couleur bleue, qui en est d'autant plus présente qualitativement. Un mètre carré de bleu est plus bleu qu'un centimètre carré de bleu !

- **La surface peinte**

La peinture est étendue uniformément sur toute la surface du tableau, au rouleau, sans aucune trace apparente de la "touche" personnelle de l'artiste. Seule la couleur est présente ; il n'y a rien d'autre à voir sur la surface peinte (pas même de date ni de signature).

- **Les bords**

Les quatre coins du tableau sont arrondis, ce qui atténue fortement l'impression de limite ; les tableaux ne sont pas encadrés, donc la couleur n'est pas limitée par un cadre, mais elle déborde, au contraire, jusque sur les côtés des tableaux qui sont peints également. La couleur s'impose donc sans limites.

• L'accrochage

Les tableaux sont accrochés à environ 20 cm du mur : la couleur s'avance ainsi dans l'espace pour atteindre et imprégner le spectateur.

Les quatre caractéristiques matérielles que nous venons de relever constituent autant d'indices qui attirent l'attention du spectateur sur la couleur, en déclenchant un interprétant dicent (dicisigne), sous la forme d'une proposition que nous pourrions formuler comme ceci : "ces quatre caractéristiques (R) sont le signe de la non-limitation de la couleur, ou de la couleur sans limites (Oi)". L'équivalence des formats, l'uniformité de la surface peinte, l'atténuation des bords et l'avancée du tableau dans l'espace sont des signes (des sinsignes indiciels) de la prévalence de la couleur.

Ces signes sont logiquement antérieurs à la sélection par le spectateur du qualisigne "couleur" comme representamen de départ du processus sémiotique que nous avons entrepris de décrire. Mais il faut savoir que, pour Peirce, il n'y a pas de representamen "de départ", il n'y a pas de commencement à la sémiose. Tout representamen est toujours-déjà un objet indiqué par d'autres representamens.

b) La création concomitante d'autres œuvres

D'autres signes, extérieurs aux tableaux monochromes eux-mêmes, confirment la pertinence, pour l'interprétation des monochromes de Klein, de la sélection du qualisigne "couleur", abstraction faite des tableaux dans leur matérialité (sinsigne). Ces autres signes consistent en d'autres œuvres réalisées par Klein et exposées en concomitance avec les monochromes, dès 1957 et par la suite.

Deux expositions simultanées sont, en effet, organisées à Paris en 1957 : l'une, à la galerie Iris Clert (vernissage le 10 mai), présente uniquement des monochromes bleu outremer ; l'autre, à la galerie Colette Allendy (vernissage le 14 mai), ne contient aucun tableau monochrome, mais montre un ensemble varié d'objets qui ont en commun la qualité de bleu. La seconde exposition fonctionne dès lors comme un interprétant dicent (dicisigne) qui attire l'attention sur la qualité

de bleu, laquelle est présentée dans toute sa pureté, comme qualisigne (sans interférence avec d'autres propriétés variables) dans la première exposition, celle des tableaux monochromes.

Le choix des divers objets bleus exposés en 1957, ainsi que des autres réalisés plus tard, est significatif : ils constituent tous des indices de l'imprégnation par la couleur bleue.

L'**éponge**, tout d'abord, est le matériau-signe, par excellence, de l'imprégnation. Klein expose ses premières œuvres en éponge en 1957. Par la suite, entre 1957 et 1961, il réalisera plusieurs centaines de "sculptures-éponges" (éponges fixées sur de fines tiges) et près de cinquante "reliefs-éponges" (éponges collées sur un tableau monochrome). Les reliefs-éponges, où les éponges apparaissent en saillie sur les tableaux, attirent l'attention sur l'accrochage des monochromes en avant du mur, car l'effet obtenu est le même : la couleur semble s'avancer jusqu'à imprégner l'espace du spectateur.



Yves Klein voit dans les éponges⁶ une métaphore de l'effet de ses monochromes sur le spectateur. Il s'en explique :

6. L'image de l'éponge est probablement venue à Klein de sa lecture de la *Cosmogonie* de Heindel, qui l'utilise pour illustrer l'imprégnation du royaume matériel par l'esprit. A propos de l'influence rosicrucienne sur la pensée de Klein, voir Mc EVILLEY, 1983.

En travaillant à mes tableaux, dans mon atelier, j'utilisais parfois des éponges. Elles devenaient bleues très vite, évidemment ! Un jour, je me suis aperçu de la beauté du bleu dans l'éponge ; cet instrument de travail est devenu matière première d'un seul coup pour moi. C'est cette extraordinaire faculté de l'éponge de s'imprégner de quoi que ce soit fluide qui m'a séduit. Grâce aux éponges matière sauvage vivante, j'allais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes, qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges (KLEIN, cité par ROSENTHAL, 1983, p. 216).

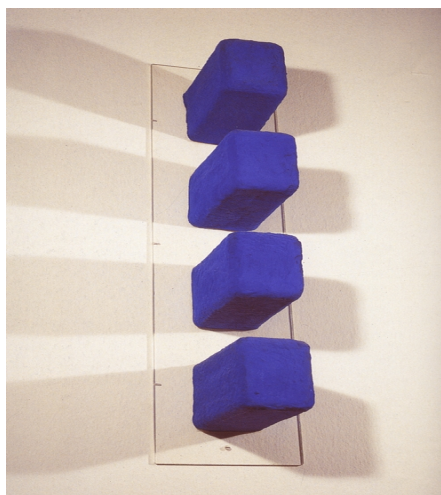
Un autre objet bleu, un **paravent**, exposé en 1957, indique également comment il convient que le spectateur d'un monochrome se laisse saisir (imprégner, englober, envelopper) par la couleur. Il s'agit d'un paravent à cinq panneaux mobiles, dont la toile est tendue sur un cadre de bois à charnières, et qui mesure 1,50 m de hauteur sur 3,50 m de longueur.



Et Klein explique :

Les paravents permettaient l'enveloppement du bleu. On pouvait en effet les disposer en demi-cercle de manière à pouvoir se placer en lecteur de l'œuvre au centre du diamètre (KLEIN, cité par ROSENTHAL, 1983, p. 218).

L'exposition en 1957 chez Colette Allendy présentait aussi un ensemble de huit **reliefs** fixés sur le mur en deux rangées verticales de quatre éléments. Chacun de ces objets a une profondeur de 19,5 cm et une surface frontale de 12 cm sur 9,5 cm. Ces reliefs attirent l'attention sur plusieurs caractéristiques que l'on retrouve dans les monochromes, et qui, nous l'avons vu, attirent à leur tour l'attention du spectateur sur la couleur apparaissant sans limites.



Tout d'abord, la profondeur de ces objets en saillie sur le mur renvoie à l'accrochage des monochromes à environ 20 cm en avant du mur ; ensuite, la série des reliefs semblables renvoie à l'équivalence apparente des monochromes ; enfin, comme les monochromes, les reliefs ont les angles arrondis et sont entièrement peints.

Toujours dans l'exposition de 1957 chez Colette Allendy, un long plateau peu profond, posé sur le sol, contenait un pigment outremer sec en poudre. Un petit râtelier était placé dans le plateau et le spectateur pouvait s'en servir pour y dessiner des motifs. Ce plateau présente donc la couleur "à l'état matière première", le **pigment pur**, non traité par un quelconque fixatif. Encore une fois, l'attention du spectateur est attirée sur ce qu'il convient de voir également dans l'exposition des monochromes : la couleur pure.

La **couleur** est **imprégnante**, **enveloppante**, **sans limites**, **pure** : voilà ce que montrent les divers objets exposés chez Colette Allendy. Voilà ce qu'ils proposent de prendre en considération dans l'exposition concomitante des monochromes chez Iris Clert.

Le bleu est présent partout, non seulement dans les deux galeries, mais aussi à l'extérieur lors du vernissage : devant la galerie Iris Clert, la **chaussée fut peinte en bleu** ; et **1001 ballons bleus** attachés en grappes furent acheminés par les rues depuis la galerie de la rue des Beaux-Arts jusqu'à la place Saint-Germain-des-Prés, où on les lâcha devant l'église.



De plus, les **cartes-postales d'invitation** annonçant conjointement les deux expositions parisiennes de 1957 présentaient au recto un monochrome bleu, et portaient au verso un **timbre** de la même couleur, un monochrome également, mais réduit au format d'un timbre-poste :

En attirant l'attention sur la façon dont ses objets pouvaient être soit diminués, soit agrandis, Klein suggérait la possibilité que leur taille pourrait être réduite à rien, mais aussi augmentée jusqu'à l'infini (ROSENTHAL, 1983, p. 215).

Les monochromes bleus de Klein vont en effet de la taille des timbres (2,5 cm sur 2,5 cm) à celle des fresques (20 m sur 7 m) réalisées pour l'opéra de Gelsenkirchen.



Après 1957, d'autres objets encore s'imprégneront de la couleur bleue, notamment la *Victoire de Samothrace* (en 1962), un globe terrestre (s.d.), des "reliefs planétaires": le bleu recouvre ainsi, symboliquement, l'histoire de l'art et la totalité du monde.



Tous ces objets bleus confirment, toujours davantage, que ce qu'il y a à voir, **matériellement**, dans les **monochromes**, c'est la couleur, **rien que la couleur**.

c) Le discours à propos des monochromes et de leurs expositions

La présentation des monochromes a été accompagnée et soutenue par les commentaires verbaux d'Yves Klein et de Pierre Restany. Yves Klein lui-même a beaucoup parlé de son œuvre. Il a donné deux conférences à la Sorbonne, les 3 et 5 juin 1959. Il a aussi beaucoup écrit ⁷.

Les éléments textuels que nous allons considérer ne sont pas une explication extérieure à l'œuvre, mais font partie intégrante de l'œuvre de Klein, qui comprend un important volet

7. Plusieurs textes ont été publiés de son vivant, notamment un livre sur *Les fondements du judo* (Paris, Grasset, 1954), et *Le dépassement de la problématique de l'art* (La Louvière, éd. de Montbliard, 1959). Il a publié également un ouvrage contenant 10 reproductions de monochromes : *Yves, peintures* (Madrid, F. de Sarabia, 1954) ; et *Dimanche*, le "journal d'un seul jour" (Paris, 27 novembre 1960). D'autres manuscrits ont été publiés plus tard. On peut lire, dans le catalogue *Yves Klein* du Centre G. Pompidou (1983) : *L'aventure monochrome* (p. 168-188), *Yves Klein dialogue avec lui-même* (p. 189-192), *Sur la monochromie* (p. 193-194) et *Manifeste de l'hôtel Chelsea* (p. 194-196).

conceptuel. Ces éléments textuels (titres des expositions et des œuvres, cartons d'invitation, préfaces et proclamations) constituent un troisième groupe de signes collatéraux (des dicisignes) qui interprètent toutes les œuvres de Klein comme des indices de la couleur, et attirent donc l'attention sur le qualisigne "couleur".

Les **titres des expositions** (Yves. *Propositions monochromes*, 1956 ; Yves *le Monochrome* et *Pigment pur*, 1957) apportent un premier commentaire sur ce qu'il convient d'y voir : non des tableaux (objets concrets), mais des "propositions monochromes", ou du "pigment pur", donc de la couleur, exclusivement.

Il en va de même des **titres des œuvres**, qui contiennent toujours l'adjectif de couleur : *Monochrome bleu sans titre*, *Paravent bleu*, *Globe bleu*, *Pluie bleue*, *Victoire de Samothrace bleue*, ...

Les **cartons d'invitation** pour la double exposition de Paris en 1957 présentent la reproduction d'un monochrome bleu, entouré du mot "BLEU" écrit trois fois. Ce commentaire indique bien (dicisigne) que ce qu'il y a à voir dans le tableau monochrome, c'est uniquement la couleur.

Dans la **préface** qu'il rédige pour l'exposition de Klein en 1956, Restany présente de la façon suivante les "propositions monochromes":

Chacune d'entre elles délimite un champ visuel, un espace *colore*, débarrassé de toute transcription graphique et *échappant ainsi à la durée*, vouées à l'expression uniforme d'une certaine tonalité (RESTANY, 1982, p. 22).

Nous avons souligné, dans l'extrait ci-dessus, l'adjectif "colore", néologisme choisi par Restany plutôt que l'adjectif "coloré", pour mettre l'accent sur la force active de la couleur. Nous avons souligné également l'expression de Restany : "échappant ainsi à la durée", parce qu'elle rejoint ce que Peirce dit de la qualité considérée comme telle, du "qualisigne", qui appartient à la priméité, catégorie vécue dans "une sorte d'instant intemporel".

Enfin, dernier élément discursif que nous considérerons, Yves Klein a fait une **profession de foi** en la couleur. Il a été sacré

chevalier de Saint-Sébastien, un ordre d'archers dont les origines remontent à Charlemagne. Coiffé d'un chapeau à plumes et vêtu de la cape noire marquée du signe des croisés, il se fait photgraphier, tenant dans la main droite un tableau monochrome bleu qu'il désigne de la main gauche comme le symbole du royaume qu'il sert. Dans cette attitude, il proclame, le plus sérieusement du monde :

Ayant été sacré chevalier de l'ordre de Saint-Sébastien, j'épouse la cause de la couleur pure, qui a été envahie et perfidement occupée par la ligne couarde et sa manifestation en art, le dessin. Je défendrai la couleur, et je la délivrerai, et la conduirai jusqu'à son triomphe final (KLEIN, cité par McEVILLEY, 1983, p. 39).

La couleur est donc bien la valeur défendue par Yves Klein, la valeur qui détermine chacune de ses actions, et que chacune de ses œuvres indique.

Nous avons dit comment les caractéristiques des tableaux monochromes, ainsi que des autres œuvres de Klein, et les commentaires verbaux du peintre et de son critique, contribuent à focaliser l'attention du spectateur d'un monochrome sur le representamen "couleur", abstraction faite du support "tableau" dans lequel la qualité de couleur se matérialise.

Mais pour que le qualisigne s'impose, encore faut-il que la matière colore se présente en elle-même avec suffisamment d'intensité, ce qui est assurément le cas des monochromes de Klein :

(Ces peintures) possèdent une texture très riche, une matière sèche, grenue, luxuriante, qui met en valeur la matérialité du pigment et flatte notre sens tactile (ROSENTHAL, 1983, p. 208).

Yves Klein raconte comment il a acquis "l'illumination de la matière dans sa qualité physique profonde" en travaillant pendant un an chez un encadreur à Londres, et comment il a entrepris "les recherches techniques nécessaires pour trouver un médium capable de fixer le pigment pur au support sans l'altérer" (KLEIN, 1983 a, p. 176). Le 19 mai 1960, il dépose le brevet de sa technique sous le label IKB (International Klein Blue).

2.1.2. Concernant l'interprétant : la couleur, non les couleurs

L'interprétation adéquate (c'est-à-dire comme icône de l'immatériel) des tableaux monochromes de Klein doit, avons-nous dit, se situer pleinement à un niveau de priméité, et donc faire appel à un interprétant rhématique, et non pas dicent. Il convient que le spectateur saisisse la qualité de couleur dans son unicité et sa totalité, sans la rapporter à autre chose qu'à elle-même, donc sans interférence avec d'autres qualités.

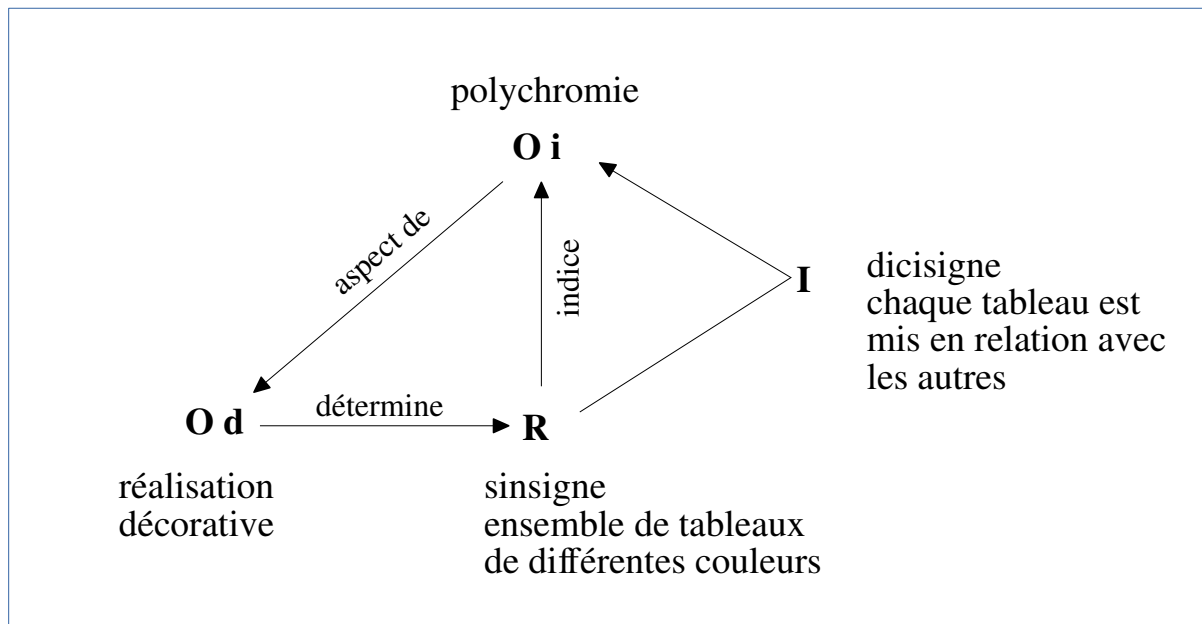
a) Une interprétation inadéquate : la polychromie décorative

Lors de sa première exposition publique en 1956, Klein avait présenté des monochromes de différentes couleurs et de différents formats. Il a pu constater que le public ne parvenait pas à "se mettre en présence de la *couleur* d'un seul tableau", mais, considérant l'ensemble de l'accrochage, il reconstituait "une polychromie décorative" (KLEIN, cité par ROSENTHAL, 1983, p. 210).

Au lieu de reconnaître, dans chacun des tableaux exposés, une qualité totale, à un niveau de priméité (qualisigne iconique rhématique), le public a interprété l'ensemble des tableaux au niveau de la secondéité, c'est-à-dire en fonction de leur rapport entre eux dans le contexte de l'exposition.

Chacun des tableaux attirait en effet l'attention sur les autres, qui apparaissaient complémentaires (interprétant dicent ou dicisigne), et était donc interprété comme l'**indice** d'une **polychromie** renvoyant à une intention **décorative**.

Schématiquement :



Une pareille interprétation, qui se situe à un niveau de secondéité, ne peut pas conduire le spectateur à la saisie de l'immatériel (lequel ne peut être envisagé qu'à un niveau de priméité).

b) La couleur par excellence : l'IKB

Pour éviter l'interprétation dans le sens de la "polychromie décorative", Klein ne présentera, l'année suivante, que des monochromes d'une même couleur. Une couleur suffit, en effet, pour présenter la couleur en général, l'univers de la couleur. Il choisit le bleu outremer (IKB).

L'essentiel était, pour Klein, de s'en tenir à une seule couleur, de façon à éviter que le tableau, ou un ensemble de tableaux, ne soit le lieu de la **représentation** du combat entre deux couleurs :

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 tire un plaisir raffiné, peut-être, mais non moins morbide d'un point de vue philosophique et humain pur (KLEIN, 1983 a, p. 172).

En s'en tenant à une seule couleur, quelle qu'elle soit, Klein peut procéder, véritablement, à la **présentation** de l'univers de la couleur :

Son bleu n'est pas absence d'autres couleurs, ou seulement le bleu, mais la couleur élue, la notion, qui les dit toutes, irradiante (MOCK, 1983, p. 12).

De même qu'une seule couleur suffit pour s'approprier la **couleur**, une seule note suffit pour s'approprier le **son** : Klein imagine donc une *Symphonie monoton*, qui sera mise au point, dès 1957, par Pierre Henry. La symphonie monoton est un équivalent du monochrome, une autre façon de matérialiser un qualisigne, d'exprimer une qualité totale. A ce propos, Yves Klein racontait une vieille histoire persane :

Un jour, un joueur de flûte se mit à ne jouer qu'une seule et unique note s'étirant en longueur. Au bout de vingt ans, lorsque sa femme lui fit remarquer que les autres joueurs de flûte produisaient tous plusieurs notes harmonieuses et des mélodies, et que cela était tout de même plus varié, le joueur de flûte monoton répondit que ce n'était pas sa faute s'il avait déjà trouvé la note que tous les autres cherchaient encore (WEITEMEIER, 1995, p. 11).

Si n'importe quelle couleur pouvait, en principe, convenir pour présenter l'univers de la couleur, Klein justifie cependant *a posteriori* son choix du **bleu**. Ses arguments proviennent de trois systèmes de référence, qui se rejoignent à propos de la valeur du bleu : la *Cosmogonie* de Heindel (Klein s'est initié pendant plusieurs années à la théorie des Rose-Croix ; il se faisait envoyer des leçons de San Francisco), la poétique de Bachelard (sa deuxième lecture importante, son livre de chevet, était *L'air et les songes*), et l'histoire de l'art. Pour Heindel, comme pour Bachelard, le bleu est la couleur de l'espace infini, profond, illimité ; la couleur de la mer et du ciel ; la plus immatérielle des couleurs. Quant à l'histoire de l'art, Klein situe ses monochromes bleus dans la filiation de Giotto, pour ses "découpages du ciel":

Je considère comme réel précurseur de la monochromie que je pratique, Giotto, pour ses monochromes bleus d'Assise (appelés découpages du ciel par les historiens d'art mais qui sont bien des fresques monochromes unies) et les hommes préhistoriques qui

peignaient entièrement l'intérieur de leur caverne en bleu de cobalt. Et puis, il y a les écrits des peintres à la pensée monochrome, tels que Van Gogh, Delacroix (KLEIN, 1983 c, p. 193).

Le bleu est, pour Klein, la plus immatérielle des matières, "l'invisible devenant visible", le dernier voile avant le vide, la dernière attache matérielle avant la lévitation dans l'espace cosmique.

c) La couleur de la flamme

Dès 1957, le feu s'est trouvé associé au bleu. Lors du vernissage de l'exposition chez Colette Allendy, Klein a réalisé sa première "peinture-feu", en allumant seize feux de Bengale bleus fixés sur un tableau monochrome bleu.

Le feu prendra par la suite beaucoup d'importance dans l'œuvre de Klein, qui voit, dans l'unité de la flamme, la synthèse des trois couleurs : bleu, rose et or. Ces trois couleurs sont une transmutation alchimique, d'inspiration rosicrusienne, des trois couleurs primaires : bleu, rouge et jaune :

Dans l'opération alchimique les couleurs ne perdent pas leur valeur initiale de référence : le bleu incarne le spirituel, le rose la vie, l'or l'absolu. Mais elles trouvent leur synthèse énergétique dans la flamme du feu, qui en se consumant les libère toutes les trois dans l'ordre (bleu, rose, or), en faisant d'elles des principes actifs. La trilogie de Klein trouve sa synthèse opérationnelle dans le principe actif du feu : entre l'Esprit et l'Absolu, la Vie accède à l'immatériel (RESTANY, 1982, p. 146).

Les trois couleurs, qui n'en font qu'une dans la synthèse de la flamme, seront reprises conjointement ou parallèlement dans de nombreuses œuvres d'Yves Klein. Elles apparaissent conjointement dans la tombe *Ci-gît l'espace* (1960), dans les *Feux-couleurs*, dans certaines *Anthropométries* et dans l'*ex-voto à Sainte Rita* (1961). Les trois couleurs apparaissent parallèlement en ce qui concerne les tableaux monochromes et divers objets qui avaient été peints en bleu en 1957 : il y aura ainsi, outre les nombreux *monochromes IKB* (plus de 200 ont été répertoriés), une série de *monogolds* et quelques *monopinks*, ainsi que des *reliefs-éponges*, des *sculptures-éponges*, des *reliefs planétaires* et des *obélisques* réalisés dans chacune des trois

couleurs. Il ne s'agit cependant pas d'un retour à une quelconque polychromie, mais bien d'une exploration de la couleur de la flamme. Dans la trinité de la flamme, le bleu reste dominant. Klein parle de "l'or du bleu ", du "rose du bleu ", et il écrit, en lettres majuscules, dans la marge de son album : "l'or brûle bleu !".



Un *monogold*, pris isolément, est en mesure, tout comme un monochrome IKB, de présenter avec force au spectateur l'univers de la couleur, tant la matière des feuilles d'or y est frémissante et intense. L'interprétation d'un *monogold* portera donc sur le qualisigne : la couleur pure de l'or. Mais, dans un triptyque (*Monopink, Monogold, IKB*, 1960), les trois couleurs associées sont, pour Klein, l'icône de la flamme : la trinité des couleurs constitue, à ses yeux, une unité, une qualité totale.

2.1.3. Concernant l'objet immédiat : poursuite de l'interprétation

Par les moyens que nous avons décrits, l'œuvre de Klein met le spectateur en condition de percevoir, comme une qualité totale, la couleur d'un tableau monochrome ou d'un triptyque rose, or, IKB. Pendant "la minute de vérité" (l'expression est de Klein), le spectateur est totalement imprégné par le bleu, l'or ou le rose, ou par la couleur - une, bien que complexe - de la flamme.

Cependant, Klein invite le spectateur à voir au-delà du bleu, au-delà de la couleur. Il disait en plaisantant, à propos du public qui s'arrêtait à la perception de la couleur : "Ils n'y ont vu que du bleu !".

a) De la perception à la pensée

Qu'y a-t-il donc à voir au-delà du bleu ? L'absolu, la vie, l'énergie, l'immatériel :

Je peignais des surfaces monochromes pour voir, de mes yeux voir, ce que l'absolu avait de visible (KLEIN, cité par RESTANY, 1982, p. 12).

Le projet de Klein est tout à fait différent de celui de Stella qui, à propos de ses vingt-trois *Black Paintings* réalisés entre 1958 et 1960, refuse toute conjonction du visible et de l'invisible, déclarant que sa peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. Pour Klein, au contraire de Stella, le monochrome est la manifestation visible d'une transcendance ; il manifeste :

(...) une idée d'unité absolue dans une parfaite sérénité (KLEIN, cité par ROSENTHAL, 1983, p. 210).

R. Debray (1992, p. 88) constate que l'histoire de l'art occidental oscille entre la matière et l'esprit, entre l'incarnation (les valeurs tactiles, les effets de pâte, la gestualité) et la distanciation (le géométrique, le minimal, le conceptuel), entre les "voyeurs" et les "voyants" qui s'excommunient réciproquement :

Un tableau a toutes les propriétés de la matière et toutes celles de l'esprit. D'où un clignotement toujours agaçant. Je suis matière, voyez mon support et mes surfaces. Je suis esprit, voyez comme je signifie au-delà de mes pigments. Sur quel versant accommoder ? Et quelle direction prendre en art, la matérielle ou la spirituelle ? (DEBRAY, 1992, p. 87).

Stella a choisi la direction matérielle, à laquelle il entend se limiter. Magritte, au contraire, revendique la direction spirituelle ou cognitive de sa peinture et se positionne à contre-courant des recherches plastiques sur le traitement de la matière picturale comme telle.

Quant à Yves Klein, c'est par la présence intense de la **matière** qu'il cherche à saisir l'**esprit**. Un monochrome IKB concilie les deux directions de l'histoire de l'art : il a effectivement "toutes les propriétés de la matière et toutes celles de l'esprit".

Saturé de matière, le monochrome s'ouvre sur l'immatériel. Il conduit le spectateur à "envisager" l'immatériel, et le processus interprétatif se poursuit. L'univers de la couleur, objet immédiat de la perception, déclenche un nouvel interprétant, cette fois d'ordre mental. Il ne s'agit cependant pas d'une interprétation symbolique, codée, mais d'un état mental de l'ordre de la priméité, d'une "pensée iconique", qui conduit le spectateur à la plénitude de l'espace cosmique :

Un tel lecteur idéal devant une de mes surfaces colores devenait alors, en sensibilité seulement, bien sûr, "extradimensionnel" à un degré tel qu'il était "tout dans tout", imprégné dans la sensibilité de l'univers (KLEIN, 1983 a, p. 176).

L'expression de Klein : "être tout dans tout" rejoint précisément l'expression de la priméité d'après Peirce. On pourrait dire que, par la pensée iconique, ou par la "sensibilité" selon Klein, le spectateur passe de "l'univers de la couleur" (objet immédiat de la perception) à la "couleur de l'univers", ou, dit plus largement encore, à la "sensibilité de l'univers", ou à l' "immatériel" (objet immédiat de la pensée).

Ainsi, au terme du processus interprétatif, le monochrome apparaît non seulement comme l'**icône** de l'univers de la **couleur** (priméité dans la *perception*), mais aussi comme l'**icône** de l'**immatériel** (priméité dans la *pensée*).

b) Envisager l'immatériel

Une distinction établie par Peirce entre le "pensé" ("thought") et l' "envisagé" ("thought-of") nous aidera à comprendre comment le monochrome peut devenir l'icône de l'immatériel. Le pensé est un objet de connaissance directe, quelque chose "que" l'on pense, tandis que l'envisagé est un objet de connaissance indirecte, quelque chose "à propos de quoi" l'on pense.

L'infini, dit Peirce, ne peut être pensé directement, mais il peut être envisagé comme pensé. L'infini est défini par Peirce comme :

la réalité d'une qualité si réelle qu'elle cesse d'avoir un degré de réalité et devient une négation de degré ; c'est la négation combinée avec la réalité (PEIRCE, cité par DE TIENNE, 1996, p. 78).

Il le définit aussi comme :

la dépendance influxuelle de qualité qui surpasse la réalité
(PEIRCE, cité par DE TIENNE, 1996, p. 78).

A. De Tienne (p. 76) explique cette conception de l'infini à l'aide d'un exemple, celui de la "pêche parfaite mais immangeable", que nous reprenons ici. Si nous faisons l'expérience d'une pêche juteuse, nous dirons que la qualité de jutosité se trouve "réalisée" dans cette pêche. Pour être réalisée, une qualité doit remplir deux conditions : être positive et finie. Une qualité est négative lorsque sa positivité n'est pas réalisée (ainsi, la qualité de dessèchement n'est pas réalisée dans la pêche de notre exemple), et une qualité est infinie lorsque sa limitation essentielle n'est pas réalisée. Imaginons que la jutosité de la pêche atteigne un degré infini : elle détruirait par là la substance même du fruit, l'empêchant donc de conserver la qualité de jutosité. Une qualité infinie ne peut pas être confinée à un phénomène (par exemple une pêche), elle ne peut donc pas être réalisée ou faire l'objet d'une expérience, et par conséquent elle nie sa propre positivité.

Une qualité infinie est réelle sans pouvoir être réalisée. L'infini est un prédicat qui surpasse la capacité de notre entendement d'attribuer une qualité à un sujet. Nous ne pouvons pas penser directement l'infini, mais nous pouvons avoir une pensée dans laquelle s'introduit l'idée d'infini, dans laquelle l'infini est "envisagé".

C'est pour *envisager* l'infini, ou l'immatériel, que Klein peint des surfaces monochromes. Par saturation de la matière, il cherche à atteindre l'immatériel. Par l'appréhension du bleu comme qualité totale, il tente de se rapprocher le plus possible de la limite au-delà de laquelle commence l'infini, ou la non-matérialisation de la qualité. Une qualité infinie, dit Peirce, est réelle, elle est positive, elle est vraie, sans pouvoir être réalisée. C'est cette impossibilité de réalisation de l'infini que Klein s'efforce de surpasser lorsqu'il écrit comme titre à la première partie de son manuscrit *L'aventure monochrome* : "Le Vrai devient Réalité".

c) D'autres signes collatéraux

A l'appui de l'interprétation des monochromes comme des icônes de l'immatériel (et pas seulement comme des icônes de l'univers de la couleur), l'œuvre de Klein fournit encore des éléments d'expérience collatérale.

D'une part, Klein attribue à des monochromes matériellement semblables une valeur différente, qui ne peut donc être qu'invisible, immatérielle ; d'autre part, il se réfère à des monochromes matériellement inexistants, qui sont donc, littéralement, immatériels.

• Des monochromes matériellement semblables

L'exposition de Klein à Milan, puis à Paris en 1957, comprend onze tableaux monochromes, apparemment identiques en couleur et en format, apparemment donc des copies d'un même modèle, des répliques d'un même légisigne ... Pourtant, chacun de ces tableaux est fondamentalement différent : le qualisigne qu'ils incarnent, le taux d'énergie cosmique qu'ils cristallisent est chaque fois unique. Un qualisigne n'est jamais strictement identique à un autre, disait Peirce :

Le qualisigne n'a aucune identité. C'est la pure qualité d'une apparence et il n'est pas exactement le même lorsqu'il réapparaît une seconde fois (PEIRCE, C.P., 8.334).

Klein met le spectateur en condition de voir, dans chacun des onze tableaux, non pas la réplique d'un légisigne identique, mais bien la matérialisation d'un qualisigne chaque fois unique, en exploitant une expérience collatérale du marché de l'art : les onze tableaux sont vendus à des prix différents ! Si ces tableaux ont des prix différents, c'est qu'ils ont des valeurs différentes, tout en étant matériellement semblables. Les différents "univers de la couleur" présentés par les monochromes participent chacun différemment à la "sensibilité de l'univers" (ou à la "sensibilité picturale", ou à l' "énergie cosmique", ou encore à l' "immatériel": ces termes sont équivalents pour Klein). Voici comment Klein rapporte l'attitude du public sensible :

Chacune de ces propositions bleues toutes semblables en apparence furent cependant reconnues par le public bien

différentes les unes des autres. L'amateur passait de l'une à l'autre, comme il convenait et pénétrait en état de contemplation instantanée dans les mondes du bleu.

Mais chaque monde bleu de chaque tableau, bien que du même bleu et traité de la même manière, se révélait être d'une tout autre essence et atmosphère, aucun ne se ressemblait, pas plus que les moments picturaux ni les moments poétiques ne se ressemblent. Bien que tous de même nature, supérieure et subtile (repérage de l'immatériel).

L'observation la plus sensationnelle fut celle des "acheteurs". Ils choisirent parmi les onze tableaux exposés, chacun le leur et le payèrent chacun le prix demandé. Les prix étaient tous différents bien sûr. Ce fait démontre que la qualité picturale de chaque tableau était perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique d'une part, et d'autre part, évidemment que ceux qui choisissaient reconnaissaient cet état des choses que j'appelle la "sensibilité picturale" (KLEIN, 1983 a, p. 173).

Ainsi donc, des monochromes matériellement semblables reçoivent chacun une valeur immatérielle spécifique, désignée par un signe collatéral symbolique : leur prix.

• Des monochromes matériellement inexistants

La valeur immatérielle des monochromes de Klein est confirmée si l'on se tourne vers ses toutes premières œuvres : il s'agit de monochromes véritablement immatériels dans le sens où ils sont matériellement inexistants, ou absents, et désignés symboliquement par le langage.

La première œuvre de Klein est à la fois monochrome et immatérielle : il s'est approprié le ciel ; il rapporte en effet qu'en 1946, sur la plage de Nice, alors qu'il se trouvait en compagnie de ses amis Claude Pascal et Arman (témoins de sa "performance"), il alla mentalement signer l'autre côté du ciel, l'espace bleu et pur, sans oiseaux, ni avions, ni nuages.

Ensuite, en 1954, il publie un livre, intitulé *Yves, peintures*, qui semble présenter des reproductions de tableaux monochromes ... dont les "originaux" n'ont jamais été publiquement exposés, et n'ont vraisemblablement jamais existé !

Enfin, après le refus de son monochrome orange au Salon des Réalités Nouvelles en 1955, Klein envoie régulièrement des amis

s'enquérir, pendant l'exposition, de l'emplacement de cette œuvre absente.

Ainsi donc, que ce soit par la saturation de leur matière colore ou, au contraire, par leur absence matérielle, par excès ou par manque, les monochromes sont interprétés comme des icônes de l'immatériel.

2.2. Le monochrome : indice de l'immatériel

Les monochromes sont donc l'icône de l'immatériel. Dans les monochromes, en effet, la pensée de l'immatériel se matérialise ; l'absolu se rend visible ; l'énergie cosmique se cristallise, se coagule, se contracte dans la matière bleue.

Cependant, Klein cherche à aller plus loin dans la saisie de l'immatériel. Il cherche à rendre sensible l'immatériel sans aucune matérialisation : sans objet (plus de tableaux monochromes, mais le Vide imprégné de sensibilité picturale) et sans action (son idéal est de ne plus devoir peindre, mais d' "être" tout simplement le peintre).

Dans cette quête de l'immatériel non matérialisé, la couleur bleue et les tableaux monochromes tracent la piste ; ils fonctionnent comme des indices de l'immatériel.

2.2.1. Les tableaux et l'art

Klein déclare : "Je m'aperçois que les tableaux ne sont que les cendres de mon art" (Klein, cité par RIOUT, 1990, p. 77). L'image des cendres dit bien que les tableaux, dans leur matérialité (sinsignes), sont considérés par Klein comme le résultat, l'effet, donc l'indice de son art.

En quoi consiste, dès lors, son "art"? En une capacité à faire rayonner autour de lui la "sensibilité picturale" (l'énergie, la Vie, l'immatériel) :

Un peintre doit peindre un seul chef-d'œuvre : lui-même, constamment, et devenir ainsi une sorte de pile atomique, une sorte de générateur à rayonnement constant qui imprègne l'atmosphère de toute sa présence picturale fixée dans l'espace

après son passage. Ça c'est la peinture, la vraie au vingtième siècle : l'autre, c'était autrefois les exercices justifiés d'élagage et de travail d'introspection. La peinture ne sert qu'à prolonger, pour les autres, le "moment" pictural abstrait, d'une manière tangible et visible. (...) Les tableaux ne servent pour le peintre qu'à faire le point sur ces "moments", à se rendre compte de quelle nature ils sont ou plutôt qu'est-ce qu'ils sont ? Peu à peu, par tâtonnements, à coups de tableaux, il arrive à vivre le "moment" continuellement (KLEIN, 1983 a, p. 178-179).

Le peintre, s'il parvenait à vivre le "moment" de sensibilité picturale continuellement, ne devrait plus peindre. Il lui suffirait d'"être" le peintre pour saisir et communiquer l'immatériel :

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 (KLEIN, 1983 a, p. 174).

Puisque l'art est le révélateur de l'immatériel, l'idéal est de parvenir à ne plus devoir peindre, ne plus devoir réaliser d'œuvres matérielles, ne plus devoir matérialiser l'immatériel. Mais, paradoxalement, pour parvenir à cet état de grâce et s'y maintenir, il faut cependant continuer à créer sans cesse :

Il est toujours nécessaire de créer et de recréer dans une incessante fluidité physique en sorte de recevoir cette grâce qui permet une réelle créativité du vide (KLEIN, 1983 d, p. 195).

2.2.2. Le bleu et le vide

Le bleu est le dernier voile matériel avant le vide. La matière pure est, pour Klein, de l'énergie concentrée. Le bleu annonce et prépare l'étape suivante dans la quête de l'immatériel, l'accès à l'énergie non contractée, en libre circulation dans l'espace :

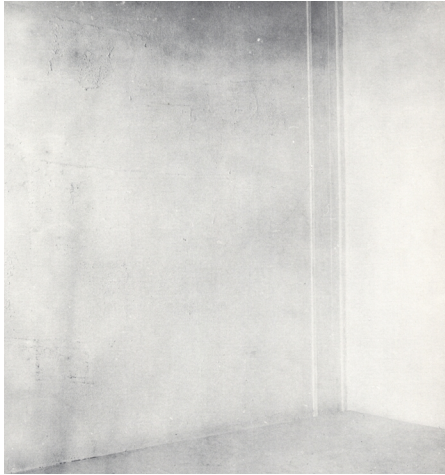
C'est à cette époque que je décidai de pénétrer plus avant dans le nouveau terrain conquis : le tableau physique ne doit son droit de vivre en somme qu'au seul fait que l'on ne croit qu'au visible, tout en sentant obscurément la présence essentielle d'autre chose,

bien autrement plus important, parfois fort peu visible ! (...) J'ai donc pensé que l'étape suivant l'époque bleue serait la présentation au public de cette sensibilité picturale, de cette "énergie poétique", de cette matière liberté impalpable à l'état non concentré, non contracté (KLEIN, 1983 a, p. 173).

Les premières manifestations du **Vide** sont désignées par le **bleu** qui les entoure contextuellement. Ainsi, dès son exposition de 1957, Klein laisse une salle vide, imprégnée par lui - par concentration mentale - de sensibilité picturale immatérielle, alors que les autres salles présentent des objets bleus.

Cette salle vide préfigure l'exposition du *Vide* à la galerie Iris Clert en avril 1958, exposition intitulée : "La spécialisation de la sensibilité picturale à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée". Cette exposition présente la salle de la galerie, complètement vide, dont les murs ont été repeints soigneusement en blanc par Klein lui-même. Le visiteur peut s'y imprégner de la sensibilité picturale totalement immatérielle, présente sans aucun support matériel, donc directement, sans médiation, mais après une mise en condition d'ordre indiciel. En effet, le **bleu**, désormais compris par le public comme la **matérialisation de l'immatériel**, sert d'**indice** à l'**immatériel**. Repoussé à l'extérieur de la salle vide, le bleu oriente les visiteurs vers l'immatériel : les invitations à l'exposition portent un timbre bleu ; les vitres de la galerie, du côté de la rue, sont peintes en bleu (mais en blanc sur leur face intérieure) ; la porte d'entrée du bâtiment est ornée d'un monumental daïs en tissu bleu ; avant d'entrer dans la salle, le soir du vernissage, le public se voit offrir un cocktail bleu (qui fera uriner bleu tous ceux qui en auront bu) ; la porte d'accès à la salle elle-même est masquée par une grande tapisserie bleue ; Klein a même eu le projet d'illuminer en bleu, ce soir-là, l'obélisque de la Concorde, mais, malgré des essais réussis, il n'a pas obtenu, au dernier moment, l'autorisation officielle. Klein résume ainsi le rapport entre le bleu et le vide :

Ainsi, 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 (KLEIN, 1983 a, p. 186).



Le Vide, Galerie Iris Clert, 1958

Le rapport de cause à effet entre le vide et le bleu, qui permet au bleu de fonctionner comme l'indice du vide, est explicite dans cette citation de Bachelard :

D'abord il n'y a *rien*, puis il y a un rien *profond*, ensuite, il y a une *profondeur* bleue (BACHELARD, 1943, p. 194).

Lors du vernissage d'une exposition à Anvers, en 1959, Klein s'est placé dans l'espace vide réservé à son œuvre et y a tout simplement prononcé cette citation, dans laquelle le bleu apparaît causé par le vide, par le rien, qui n'est pas du tout le néant, mais bien au contraire, le Tout, l'énergie cosmique. Dès lors, le bleu est apte à fonctionner comme l'indice de l'immatériel.

Klein continuera à peindre des monochromes IKB, tout en mettant au point un rituel-contrat par lequel il procède à la vente de "zones de sensibilité picturale immatérielles". Les zones sont numérotées et échangées contre un certain poids d'or fin. Klein remet un reçu à l'acquéreur, mais, pour entrer véritablement en possession d'une zone, l'acquéreur doit brûler le reçu pendant que l'artiste jette dans la Seine la moitié de l'or reçu.



Le rituel de la *Zone de sensibilité picturale immatérielle*,
Yves Klein avec Dino Buzzati,
Paris, 26 janvier 1962.

Klein a également publié et mis en vente chez les marchands de journaux, le 27 novembre 1960, *Dimanche, le journal d'un seul jour*, par lequel il s'approprie une journée du monde. Ce journal se présente comme l'édition dominicale de France-Soir, et comprend divers articles, tous rédigés par Klein, qui parlent du vide (notamment d'un projet de "théâtre du vide"), de l'espace, de la sensibilité pure ... La première page de ce journal contient deux photos : un photo-montage qui représente Klein se jetant dans le vide à partir de l'étage d'une maison, avec, pour légende, "Le peintre de l'espace se jette dans le vide"; et la reproduction d'un monochrome, accompagnée de la légende : "L'espace, lui-même". Par le rapprochement de ces deux photos est affirmé, une fois de plus, le rapport étroit entre le monochrome et le vide, entre le tableau et l'immatériel. Comme le fait remarquer RIOUT (1990, p. 76), la photo du saut du peintre dans l'espace, placée en haut de la page, parfaitement lisible et plus grande que la reproduction du monochrome, attire toute l'attention, tandis que le monochrome, reproduit en gris sur la page du journal, apparaît bien comme "cendre" (trace matérielle, indice de l'immatériel). La légende, cependant, réaffirme la valeur du monochrome en tant qu'icône de l'immatériel : "l'espace, lui-même".

FESTIVAL D'ART
D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

**Le journal
d'un
seul jour**

UN HOMME DANS L'ESPACE !

(Photo: David Kessler)

[illegible]

Sensibilité pure

[illegible]

Tout au long de notre interprétation, nous avons rassemblé les signes collatéraux fournis par Klein pour mettre le spectateur en condition de saisir le fonctionnement, non seulement **iconique**, mais aussi **indiciel**, du **monochrome** dans son rapport à **l'immatériel**.

2.3. Le monochrome : symbole de l'immatériel

En outre, dans l'œuvre de Klein, le monochrome en arrive à être le symbole de l'immatériel. Il reçoit en effet un statut symbolique par un acte de langage déclaratif : Yves Klein, le peintre de l'espace, celui qui peut être le peintre sans devoir peindre, donc sans produire aucune trace matérielle, se baptise lui-même "Yves le Monochrome". Le monochrome est ainsi devenu le symbole même du peintre en qui s'est incarné l'immatériel, ce rien profond, la VIE, la seule chose en lui, dit-il, qui ne lui appartienne pas ...

3. Conclusion : Yves le Monochrome

En considérant l'ensemble de l'œuvre de Yves Klein, nous avons pu mettre en place, autour des monochromes, un véritable réseau interprétatif.

Au cœur de ce réseau se trouve un **qualisigne iconique rhématique** : le spectateur, mis en présence d'une qualité "couleur", perçoit l'univers de la couleur comme une qualité totale. Nous avons vu par quels moyens ou "signes collatéraux" indiciels (caractéristiques des tableaux, création d'autres œuvres et commentaires) Klein attire l'attention du spectateur sur le qualisigne "couleur" plutôt que sur le sinsigne "tableau", et comment il fait valoir une couleur - ou une trilogie de couleurs - comme étant la couleur par excellence, l'univers de la couleur.

La **perception iconique** de l'univers de la couleur étant assurée, le spectateur attentif est invité, par l'ensemble de l'œuvre de Klein et par ses commentaires, à dépasser mentalement le visible. L'objet immédiat de la perception est alors pris en charge par un interprétant que Klein nomme la "sensibilité", et que nous désignons comme la "**pensée iconique**". Cet interprétant rend le spectateur "extradimensionnel", lui permet d'être "tout dans tout", c'est-à-dire de participer mentalement à la "sensibilité de l'univers". Le monochrome ainsi interprété est non seulement l'icône de l'univers de la couleur, il est devenu l'**icône de l'immatériel**.

Le qualisigne "couleur", matérialisé dans le monochrome, est une cristallisation de l'énergie en libre diffusion dans l'espace ; il est causé par l'énergie ; il peut donc fonctionner comme l'**indice** de cette énergie immatérielle. Klein utilisera en effet le bleu pour tracer la piste qui conduit au Vide ; et il présentera ses monochromes comme les "cendres" de son art.

Son art véritable, l'idéal de son art est immatériel. Il consiste à pouvoir "être le peintre sans devoir peindre", car il est lui-même "Yves le Monochrome", **symbole de l'immatériel**. Il ne suffit pas de peindre un monochrome, ni même un grand nombre de monochromes, pour mériter de porter le nom du "Monochrome", mais il a suffi que quelqu'un comme Yves Klein ait assumé d'être "le Monochrome", pleinement, pour que la perception d'un tableau monochrome IKB déclenche désormais un processus interprétatif illimité.

Bibliographie

BACHELARD, G., 1943, *L'air et les songes*, Paris, José Corti.

Catalogue, 1983, Yves *Klein*, Paris, Centre G. Pompidou, Musée national d'Art moderne.

DEBRAY, R., 1992, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.

DE TIENNE, A., 1996, *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 a, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 b, "L'esthétique d'après Peirce", *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com/peirce/esthetique.asp>

KLEIN, Y., 1983 a, "L'aventure monochrome", in Catalogue Yves *Klein*.

KLEIN, Y., 1983 b, "Yves Klein dialogue avec lui-même", in Catalogue Yves *Klein*.

KLEIN, Y., 1983 c, "Sur la monochronie", in Catalogue Yves *Klein*.

KLEIN, Y., 1983 d, "Manifeste de l'hôtel Chelsea", in Catalogue Yves *Klein*.

LE LIONNAIS, F., 1973, *Oulipo, la littérature potentielle. Créations, Re-créations, Récréations*, Paris, Gallimard.

- Mc EVILLEY, Th., 1983, "Yves Klein et les rose-croix", in Catalogue *Yves Klein*.
- MOCK, J-Y., 1983, "Vivre un rituel", in Catalogue *Yves Klein*.
- MONNIER, G., 1990, "Brève histoire du bleu", in *Artstudio*, n° 16.
- PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, *Collected Papers*, Vol. 1-6, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press.
- PEIRCE, Ch.S., 1958, *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press.
- RESTANY, P., 1982, *Yves Klein*, Paris, Chêne/Hachette.
- RIOUT, D., 1990, Les pilules bleues d'Yves Klein, in *Artstudio*, n° 16.
- RIOUT, D., 1996, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- ROSENTHAL, N., 1983, "La lévitation assistée", in Catalogue *Yves Klein*.
- WEITEMEIER, H., 1995, *Yves Klein*, Cologne, Taschen.

Table des matières

Voir la matière, croire à l'immatériel À propos des monochromes bleus de Yves Klein

1. Présentation de Yves KLEIN.....	4
1.1. Le nouveau réalisme : nouvelles approches perceptives du réel.....	4
1.2. Les monochromes et l'activité artistique de Yves Klein.....	5
2. Interprétation des monochromes de Yves Klein.....	8
2.1. Le monochrome : <i>icône de l'immatériel</i>	10
2.1.1. Concernant le representamen : la couleur, non le tableau.....	11
a) Les caractéristiques des tableaux et leur accrochage.....	12
b) La création concomitante d'autres œuvres.....	13
c) Le discours à propos des monochromes et de leurs expositions.....	18
2.1.2. Concernant l'interprétant : la couleur, non les couleurs.....	21
a) Une interprétation inadéquate : la polychromie décorative.....	21
b) La couleur par excellence : l'IKB.....	22
c) La couleur de la flamme.....	24
2.1.3. Concernant l'objet immédiat : poursuite de l'interprétation.....	25
a) De la perception à la pensée.....	26
b) Envisager l'immatériel.....	27
c) D'autres signes collatéraux.....	29
2.2. Le monochrome : <i>indice de l'immatériel</i>	31
2.2.1. Les tableaux et l'art.....	31
2.2.2. Le bleu et le vide.....	32
2.3. Le monochrome : <i>symbole de l'immatériel</i>	37
3. Conclusion : Yves le Monochrome.....	37
Bibliographie.....	39