

YVES KLEIN



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

L'Œuvre d'Yves Klein

Biographie de l'artiste

Notices d'œuvres

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

Texte de référence

Chronologie

Bibliographie sélective

Réalisés s'inscrit dans une série : "Monographies des grandes figures de l'art moderne".
Ce dossier a pour objectif une sélection d'œuvres des artistes les mieux représentés dans les collections du Musée national d'art moderne, ces dossiers s'adressent à tous ceux (enseignants ou responsables de groupe en particulier) qui souhaitent développer leur intérêt au Musée.

Leur objectif est de faciliter l'approche et la compréhension de l'œuvre d'un artiste majeur dans l'histoire de la création au 20e siècle.

Il ne s'agit pas d'un cours mais propose des points de repères et une base de travail.

A chaque enseignement s'associent ses besoins et d'utiliser ce qui lui est nécessaire selon le niveau de sa classe.

Chacun de ces dossiers comporte :

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

À NOTER

Les collections du Musée comportent plus de 65 000 œuvres. Régulièrement, le Musée renouvelle les œuvres présentées dans ses espaces situés aux 4e et 5e niveaux du Centre Pompidou. Les dossiers pédagogiques sont réalisés en lien avec ces accrochages.

Pour en savoir plus sur les collections du Musée : www.centrepompidou.fr/musee

L'ŒUVRE D'YVES KLEIN

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

En conséquence, l'œuvre d'art n'est que la trace de la communication de l'artiste avec le monde : "Mes tableaux ne sont que des centres de mon art" (in *L'architecture de l'air*, Conférence de la Sorbonne, 1959).

La diversité des techniques qu'Yves Klein met en œuvre tout au long de son parcours obit en effet à une même intuition.

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

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

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

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

BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE

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

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

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

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

Il meurt d'une crise cardiaque en juin 1962.

Pour en savoir plus sur Yves Klein

A propos de Pierre Restany

NOTICES D'ŒUVRES

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

Monochrome vert (M 77), 1957

Pigment pur, blanc synthétique et enduit sur toile monté sur bois 105,3 x 89 x 47,4 cm

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

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

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

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

Maquette de chèque, pour une zone de sensibilité picturale immatérielle, 1959

Papier et résine synthétique sur papier collé

support de papier gouaché

15,5 x 37 cm

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

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

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

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

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

Papier et résine synthétique sur papier monté sur toile

155 x 281 cm

"Anthropométrie" est le terme inventé par Pierre Restany (anthropo, du grec anthropos : homme, et métrie : mesure) pour nommer ce que Klein désignait comme **"la technique des pinceaux vivants"**. Elle est l'état de **performances** réalisées en public avec des modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur le support pictural.

Cette technique, Klein propose un **retour à l'œuvre**, mais dans un espace pictural où l'illusion de la troisième dimension disparaît au profit d'une peinture qu'il appelle "première", où se confondent sujet, objet et médium, et qui est la trace littérale d'une présence du modèle sur le tableau.

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

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

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

Monochrome bleu (KB 3), 1960

Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois 199 x 153 x 2,5 cm

"Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques (...). Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes (...), tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible".

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

Entre 1955 et 1962, Klein a réalisé quelque 194 monochromes, d'une variété de supports, de formats, de textures, mais qu'il réduit à la couleur bleue à partir de 1957. *KB 3* fait partie d'une série, peinte entre 1960 et 1961, de quinze de ces monochromes dont la spécificité réside dans leurs dimensions symboliques de 21x 1m50, "à peine plus hautes que la moyenne des spectateurs et d'une largeur inférieure à l'envergure de bras". Conçus à la mesure du corps humain, ces monochromes, tout comme les anthropométries, signifient chez Klein **le lien intime qui unit la peinture au corps et à la chair**.

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

Ci-dessus l'espace (OP 3), 1960

Éponge peinte. Heurs artificielles, feuilles d'or sur panneau 125 x 100 x 10 cm

Cette pièce unique dans l'œuvre de Klein se compose d'un Monogold, c'est-à-dire d'un panneau de bois doré à la feuille sur lequel jonchent des pétales d'or, d'une couronne d'éponge *KB* et d'un bouquet de roses artificielles. Chacun de ces éléments agit comme une fonction symbolique propre à l'univers de l'artiste.

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

Le lien symbolique entre la couronne et le bouquet consiste l'absorption par la matière de la couleur de "l'espace-mère".

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

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

Peinture de feu sans titre (F 74), 1961

Papier brûlé sur bois 139 x 102,3

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

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

L'Arbre, grande éponge bleue, 1962

Pigment pur et résine synthétique sur éponge et plâtre 150 x 100 x 42 cm

À l'origine, les éponges sont pour Klein un moyen d'appliquer la couleur sur le support **par imprégnation**, tout en révélant le "ça beauté du bleu dans l'éponge", redoublant l'intensité du pigment, le conduint à l'utiliser comme **"matière première"**. La forme anonyme du végétal s'impose comme l'équivalent du "monochrome".

Déjà au printemps 1958, Klein déclare : "Grâce aux éponges, matière sauvage vivante, j'aurais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges". Déclaration suivie par la réalisation de cinq sculptures intitulées *Lecteur* ou *Amnésia Kallias*. Yves Klein, *Les éponges bleues*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.

Malgré les *sculptures-éponges* (1958-1962). Plutôt que "portraits", les éponges dressées, saturées de bleu *KB*, semblent, en effet, poursuivre l'objectif d'**automatisation de la couleur**, de sa "prise directe" dans l'espace réel.

Tant *L'Arbre*, grande éponge bleue, la fine tige métallique, nécessaire à la lévitation de l'œuvre, prend l'importance d'un "arbre", Klein, en lui revenant le titre d'Arbre, peint une couleur et de décrire à côté : arbre".

TEXTE DE RÉFÉRENCE

YVES KLEIN, LE MANIFESTE DE L'HÔTEL CHELSEA 1961

Attendu que j'ai peint des monochromes pendant quinze ans,

Attendu que j'ai créé des états de peinture immatérielle,

Attendu que j'ai manipulé les forces du vide,

Attendu que j'ai sculpté le feu et l'eau et que, du feu et de l'eau, j'ai tiré des peintures,

Attendu que je suis servi de pinceaux vivants pour peindre, en d'autres termes du corps nu de modèles vivants enduits de peinture, ces pinceaux vivants étant constamment placés sous mes ordres, du corps nu et des pinces, et/ou maintenant vers la gauche ; et d'avoir un peu à droite", etc. Pour ma part, j'aurais résolu le problème du détachement en me maintenant à une distance définie et obligatoire de la surface à peindre.

Attendu que j'ai inventé l'architecture et l'urbanisme de l'air – bien sûr, cette nouvelle conception transcende le sens traditionnel des termes "architecture" et "urbanisme", mon but, à l'origine, étant de renouer avec la légende du paradis perdu. Ce projet a été appliqué à la surface habitable de la Terre par la cimatisation des grandes étendues géographiques, à travers un contrôle absolu des situations thermiques et atmosphériques, dans ce qui les relie à notre condition d'êtres morphologiques et psychiques.

Attendu que j'ai prévu les éponges bleues, qui sont nées comme une "symphonie monotone",

Attendu que parmi d'autres aventures sans nombre, j'ai recueilli le précipité d'un théâtre du vide,

Je n'aurais jamais cru, il y a quinze ans, à l'époque de mes premières tentatives, qu'il m'arriverait un jour brusquement, d'éprouver le besoin de me justifier – la nécessité de satisfaire votre désir de savoir les pourquoi et les comment de tout ce qui s'est passé, et les pourquoi et les comment de ce qui est encore plus dangereux pour moi, à savoir l'influence de mon art sur les jeunes générations d'artistes à travers le monde d'aujourd'hui. Je suis gêné d'entendre dire qu'un certain nombre d'entre eux pensent que je représente un danger pour l'avenir de l'art – que je suis l'un de ces produits désastreux et nocifs de notre époque à déclarer avec plaisir, à l'intention de ceux qui ne croient pas au destin d'une multiplicité de nouvelles possibilités que ma démarche laisse entrevoir : "Attention ! Une œuvre cristallise dans le gouffre le feu du gouffre en se produisant ; je suis incapable de me prononcer sur ce qui se passera après". Tout ce que je peux dire c'est qu'aujourd'hui je ne me sens plus aussi effrayé qu'autrefois de me trouver face au devenir du monde et d'être un être qui se sent toujours un peu gêné quand on lui demande de s'expliquer sur son œuvre. Ses ouvrages devraient parler par eux-mêmes, particulièrement quand il s'agit d'ouvrages de valeur. Par conséquent que dois-je faire ? Faut-il que je m'arrête ?

Non ! Car ce que j'appelle l'"indéfissabilité sensibilité picturale" interdit absolument et provisoirement, cette solution personnelle.

Alors...

Alors je pense à ces mots qu'une inspiration soudaine me fit écrire un soir : "l'artiste futur ne serait-il pas celui qui, à travers le silence, mais éternellement, exprimerait une immense peinture à laquelle manquerait toute notion de dimension ?"

Les visiteurs des galeries – toujours les mêmes, et comme tout le monde – porteront avec eux cette immense peinture, dans leur mémoire (une mémoire qui ne dériverait pas du tout du passé mais qui serait à l'aise seule la connaissance d'une possibilité d'accroître indéfiniment l'incommensurable à l'intérieur de la sensibilité humaine de l'indéfissabilité). Il est toujours nécessaire de créer et de recréer dans une incessante fluidité physique un sorte de recevoir cette œuvre qui permet une réelle créativité du vide.

De la même manière que je créai une "Symphonie monotone" en 1947, composée de deux parties – un énorme son continu suivi d'un silence aussi énorme et étendu, pourvu d'une dimension illimitée –, je vais tenter aujourd'hui de faire défiler devant vous un tableau écrit de ce qu'est la courte histoire de mon art, ce que sera suivi naturellement, à la fin de mon exposé, d'un pur silence affecté.

Mon exposé se terminera par la création d'un irrésistible silence "a posteriori", dont l'existence dans notre espace commun qu'il n'est autre, après tout, que l'espace d'un seul être vivant, est immunitée contre les qualités destructrices du bruit physique.

Cela dépend beaucoup du succès de mon tableau écrit dans sa phase technique et audible initiale. C'est alors seulement que l'extraordinaire silence "a posteriori", au milieu du bruit aussi bien que dans la cellule du silence physique, engendrera une nouvelle et unique zone de sensibilité picturale de l'immortel.

Ayant aujourd'hui atteint ce point de l'espace et de la connaissance, je me propose de me ceindre les reins, puis de reculer quelques pas, respectivement, sur le plan de la mon évolution. À la manière d'un champion olympique de l'époque, en la plus classique technique du sport, je dois me préparer à la fois à plonger dans le futur d'aujourd'hui en reculant tout à l'abord avec la plus extrême prudence, sans jamais perdre de vue cette limite consciemment atteinte aujourd'hui – l'immortalité de l'œuvre.

Quel est le but de ce voyage respectif dans le temps ? Simplement je voudrais éviter que vous ou moi nous ne tombions au pouvoir de ce phénomène des rêves qui décrit les sentiments et les paysages qui seraient provoqués par notre brusque atterrissage dans le passé. Ce passé qui est précisément le passé psychologique, l'anti-espace, que j'ai abandonné derrière moi au cours des aventures vécues depuis quinze ans.

À présent, je me sens particulièrement enthousiasmé par le "mauvais goût". J'ai le souvenir intense qu'il existe là, dans l'essence même du mauvais goût, une force capable de faire et de faire ce que je suis devenu – à la fin de l'année, il est impossible de ne pas se sentir en Allemagne : la mise en espace des œuvres est organisée selon le principe de la "vite-voix des couleurs". En février, il se rend en Italie, au sanctuaire de Sainte-Rita, "la Sainte de l'Impossible", à Cascia, qu'il a déjà visité à plusieurs reprises, pour y déposer l'éloge qu'il vient de créer.

Réalisés les premières peintures de feu, avec la participation du Centre d'essai de Gaz de France. C'est à l'issue de ce voyage que Klein découvre l'usage de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dressé là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art avant au monde tangible.

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

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

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

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

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

notre prise de possession de la sensibilité que nous pouvons acheter la vie. La sensibilité qui nous permet de poursuivre la vie au niveau de ses manifestations matérielles de base, dans les échanges et le troc qui sont l'univers de l'échelle, de la totalité immense de la nature.

L'imagination est le véhicule de la sensibilité ! Transportés par l'imagination (efficace) nous touchons à la vie, à cette vie même qui est l'art absolu lui-même. L'absolu, ce que les mortels appellent avec un délicieux vertige la somme de l'art, se matérialise instantanément. Il fait son apparition dans le monde tangible, alors que je demeure à un endroit géométriquement fixé, dans le sillage de déplacements volumétriques extraordinaires, avec une vitesse statique et vertigineuse.

L'explication des conditions qu'il m'ont mené à la sensibilité picturale se trouve dans le feu intrinsèque des monochromes de ma période bleue de 1957. Cette période de monochromes bleus était le fruit de ma recherche de l'indéfissabilité en peinture que le maître Delacroix était déjà capable de signaler en son temps.

De 1944 à 1956, mes expériences linéaires m'ont effectuées avec d'autres couleurs que le bleu en ne faisant jamais perdre de vue la légende fondamentale de notre temps, c'est-à-dire une formule que la forme n'est désormais plus une simple valeur monochrome mais une valeur d'imprégnation. Alors que j'étais encore un adolescent, en 1946, j'avais signé mon nom de l'autre côté du ciel durant un fantastique voyage "réalytistico-imaginaire". Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu nuageux, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus grande de mes œuvres.

Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier.

Alors, nous, les humains, auront acquis le droit d'évoluer en pleine liberté, sans aucune des entraves physiques ou spirituelles.

Ni les missiles, ni les fusées, ni les spoutniks ne feront de l'homme le "conquistador" de l'espace. Ces moyens-là ne relèvent que de la fantasmagorie des savants d'aujourd'hui qui sont toujours animés de l'esprit romantique et sentimentel qui était celui du XIXe siècle. L'homme ne parviendra à prendre possession de l'espace qu'à prendre possession de la couleur et de la forme. C'est ce que je me suis proposé de faire. Il ne pourra vraiment conquérir l'espace – ce qui est certainement son plus cher désir qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la réalité immatérielle. Sa sensibilité peut même lire dans la mémoire de la nature, qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur : c'est là notre véritable compétence d'action d'extra-dimensionnelle !

Et si besoin est, voici quelques preuves de ce que j'avance :

Dante, dans *La Divine Comédie*, a décrit, dans son *Voysage à Lapulte*, ce que les distances et les périodes d'rotation de deux satellites de Mars alors complètement inconnus. Quand l'astronome américain Asaph Hall fut en route en 1877, il établit que les mesures étaient les mêmes que celles de Swift. Saisi de panique, il les nomma