

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

49 | 2006
Varia

Yves Klein au cinéma

Yves Klein in the Cinema

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1202>

DOI : 10.4000/1895.1202

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 92-127

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Yves Klein au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1202> ; DOI : 10.4000/1895.1202



Klein réalisant
des peintures
de feu, Centre
d'essai Gaz de
France, Saint-
Denis, 1961 ©
Droits réservés

Yves Klein au cinéma

par François Albera

1895 /
n° 49
juin
2006

93

On n'associe pas spontanément le peintre et performeur Yves Klein (1928-1962) au cinéma en dehors de deux épisodes à la fois tragi-comiques et judiciaires : ses démêlés avec Claude Chabrol qui le brocarda dans *les Godelureaux* (1961) et avec Gualtiero Jacopetti qui le fit figurer dans *Mondo Cane* (1962) au titre de « monstruosité ». On reviendra sur ces deux épisodes qui sont intéressants à plus d'un titre — en particulier comme symptômes d'un regard porté alors sur l'art contemporain et qui trouve dans le cinéma un relais « de masse » — mais auparavant il faut faire état des projets de films de Klein lui-même et de son rapport au cinéma, tant comme spectateur que dans sa démarche artistique « à l'ère de la reproduction technique » (notamment via sa conception du tableau comme « témoin, plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé »¹ et celle de « l'empreinte » où un modèle vient impressionner le support, y laisser sa trace). On pourrait enfin mentionner les hypothétiques « influences » qu'il a pu exercer sur le cinéma « des autres », sujet plus conjecturel où les spéculations ont pu souvent suppléer la réalité des faits².

Pour ce faire les Archives Yves Klein (21, avenue du Maine, Paris, XV^e, tél. 01.42.84.33.74, mël: yves.klein.archives@wanadoo.fr - abrégé ci-dessous en AYK), dont les responsables

¹ Yves Klein, *le Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, 1961. Le tableau comme plaque sensible était déjà une conviction de Paul Cézanne et cette métaphore sera reprise par les Surréalistes (« l'automatisme »).

² Ainsi la filiation parfois évoquée entre les « cris bleus » d'un film perdu de Klein et ceux de Ferdinand-Belmondo au visage peint en bleu dans *Pierrot le fou* avant de se faire exploser à la dynamite. Récemment interrogé sur ce point, Jean-Luc Godard a écarté toute « influence » de Klein sur son travail : il ne le connaissait pas.

sont Daniel Moquay et Philippe Siauve, offrent une documentation très riche dont on veut donner ici un aperçu, complété par d'autres recherches en particulier dans la presse.

La documentation de ces Archives a d'abord été déposée et classée au Musée National d'Art Moderne — dont subsistent les cotes d'inventaire dans les classeurs et les boîtes —, mais sont depuis plusieurs années maintenant l'objet d'un reclassement et d'enrichissement sous l'égide de ce fonds privé, géré par la famille de l'artiste.

La Guerre (de la ligne et de la couleur)

1895 /
n° 49
juin
2006

Le projet le plus ambitieux d'Yves Klein date de 1954 et s'intitule *la Guerre (de la ligne et de la couleur)*. Les Archives conservent plusieurs versions du scénario (manuscrits, tapuscrit avec corrections autographes) et offrent un ensemble très complet du projet. Il s'agit de parcourir une histoire de l'art depuis Lascaux sous l'angle de cette contradiction ligne/couleur qu'Yves Klein trouve exprimée avec force dans le *Journal* de Delacroix.

94

1954

Mythologie personnelle de la monochromie.

Esquisse de scénario

par

Yves Klein, 14 rue Campagne Première, Paris – 14^e

Point de vue fantaisiste et utopique pour un film aussi bien que pour un ballet, sur l'histoire de l'art, tendant à montrer le grand combat de la ligne avec la couleur depuis toujours dans l'art.

Titre : « La Guerre » (de la ligne et de la couleur) ou (vers une proposition monochrome)

Deux personnages principaux abstraits : la ligne – la couleur.

Cette première « esquisse de scénario » qui comporte neuf pages dactylographiées corrigées et augmentées à la main, est un découpage en trois colonnes : « image », « son », « texte ». Il est d'emblée envisagé comme un *spectacle* mêlant le film au ballet selon un dispositif scénique ainsi défini : « Au fond de la scène, l'écran sur lequel est projeté le film » et devant « l'action des danseurs », d'où des « effets curieux de projection sur les danseurs, soit par derrière, en coulisse (par réflexion dans plusieurs miroirs si le fond de la scène derrière l'écran n'est pas assez profond) ». Il est évoqué ultérieurement, sur certaines variantes du

scénario, « l'apport éventuel de grands coups de vents matériels ou immatériels aux moments critiques dans la salle » ; dans une autre version ces vents sont « chauds, froids ou tempérés » et il est ajouté « odeurs ».

Ce dispositif et cette approche d'emblée « mixte » (danse et cinéma) rattache ce projet aux spectacles qu'ont pu imaginer ou effectuer Picabia et Léger dans les années 1920 et ceux, à venir, de Rauschenberg notamment.

La version plus développée du scénario compte 56 pages (36 feuillets) est elle entièrement manuscrite, comportant un grand nombre de croquis dans la colonne « image ».

Le début de la bande image est voué à des pages de couleurs pures, successivement :

| <i>Image</i> | <i>Son</i> | <i>Texte</i> |
|---|--|--------------|
| Blanc intense (30 sec. Fixe) | néant | néant |
| passage progressif du Blanc au Jaune en 24 images | éclosion progressive d'un son unique | néant |
| Jaune cadmium citron (30 sec. fixe) | son continu | " |
| passage progressif du jaune au rouge en 24 images | pass. progressif sonore | " |
| Rouge ultra (30 sec. fixe) | son continu | " |
| passage progressif du rouge au Bleu en 24 images | pass. progressif | sonore |
| Bleu Outremer Foncé (30 sec. Fixe) | son continu | |

1895 /
n° 49
juin
2006

95

[dessin d'une main à l'intérieur
d'un écran] (30 sec. fixe)

un fort accent
accompagnement
dramatique dans
le son continu

Profitant d'un besoin
qu'éprouve
le premier homme de
projeter sa marque
hors de lui la ligne
réussit à s'introduire-
dans le royaume jus-
qu'ici inviolé de la cou-
leur.

1895 /
n° 49
juin
2006

Sur l'image Bleue unie
soudain apparaît une main
(empreinte préhistorique de main.
Castello Espagne - Abbé Breuil)

départ
musique
concrète

96

Lentement la main s'anime
sur l'écran (15 sec.)

Abel et
Caïn
meurtre
rêve/réalité

[dessin de la main dans l'écran
démultipliée linéairement
pour indiquer le
mouvement] (30 sec.)

musique
concrète linéaire
suivant le
tracé des doigts

rapidement
maîtrisée la pure
couleur —
âme colorée universelle
dans laquelle baignait
celle de l'Homme en
État de « Paradis ter-
restre » est emprison-
née, compartimentée,
cisailée, réduite à l'es-
clavage

La main disparaît progressivement
Trois doigts, puis deux
Seulement dessinent
Dans la glaise découverte
Des traces linéaires...
Apparaissent alors successivement
Les tracés aux doigts préhistoriques
Relevés par l'abbé Breuil à Hornos de la Pana
et Altamira, en Espagne.

[texte seul] Dans la joie et le délire de sa victoire par ruse, la ligne subjugué l'homme et lui imprime son rythme abstrait à la fois intellectuel, matériel et spirituel – le réalisme va apparaître bientôt –

Le premier moment de stupéfaction passé l'Homme préhistorique réalise qu'il vient de perdre la vision – Il se ressaisit et découvre la forme figurative.

Sa propre forme figurative d'abord et ensuite celle de tout ce qui l'entoure des animaux tout spécialement et des végétaux.

Réalisme et abstraction se combinent dans un horrible mélange machiavélique qui devient la vie humaine terrestre et c'est la mort vivable « l'horrible cage comme dira Van Gogh plusieurs millions d'années plus tard ». La couleur est asservie par la ligne qui devient l'écrit d'une fausse réalité – la réalité physique figurative

La ligne s'organise en terrain conquis – son but :

Ouvrir les yeux de l'homme sur le monde extérieur de la matière qui l'entoure et le mettre en marche vers le réalisme – au loin dans l'homme s'éloigne sans pourtant le quitter sa *vision* intérieure perdue à la place de laquelle un vide atroce pour les uns, bouleversant ou merveilleux pour les autres, va prendre place pour devenir la *vie* intérieure, l'âme, déchirée par l'actualité de la ligne.

La couleur souillée, humiliée, vaincue, va cependant préparer tout au long des siècles une revanche, un soulèvement plus fort que tout. [...].

L'histoire de l'art reprise sous l'angle de ce combat de la ligne et de couleur aboutit à Delacroix, précurseur des impressionnistes et de l'art moderne, et même de la monochromie, ennemi du fini, puis à Van Gogh (« la couleur par elle-même exprime quelque chose, on ne peut s'en passer, il faut en tirer parti ») lequel « prévoyait l'art abstrait, Mondrian, Malévitch et la monochromie »³.

3 Les mots « art abstrait, Mondrian et Malévitch » sont biffés à la main.



*Anthropométrie
de l'époque
bleue, Galerie
internationale
d'art contempo-
rain, Paris,
France,
9 mars 1960
© Droits réservés*

Une variante ultérieure de ce scénario, désormais qualifié d'« adaptable en film ou en ballet », fait état d'un « écran hémisphérique » destiné à recevoir « en transparence un film en coulisse ou de front », et redéfinit de manière plus épurée les premières images-couleur :
1^{er} Tableau : projection d'un blanc intense et immaculé sur l'écran pendant quatre secondes.
2^e Tableau : passage progressif du blanc à l'or (couleur de l'or fin 999,9) quatre secondes fixes avec l'éclosion d'un son continu monotone (longueur d'onde de l'or)
3^e Tableau : passage progressif de l'or au rose (laque de garance rose carminé). Passage progressif du son continu or au son continu rose. Quatre secondes fixes de rose sur l'écran ainsi que quatre secondes de monotone rose.
4^e Tableau : passage progressif du rose au bleu (bleu I.K.B.). Passage progressif du son continu rose au son continu bleu.

Quatre secondes bleu fixe sur l'écran accompagné de quatre secondes de monotone bleu.

5^e Tableau : sur l'image bleu uni apparaît soudain gigantesque, une main, etc. [...]

S'il est vrai que le monde Physique est le reflet ou même la projection directe même du monde Spirituel, alors dans ce cas nous sommes bien libérés de ces deux aspects ou états — nous avons bien évolué dans le bon sens, humain pur, peut-être que nous vivons en Europe la fin d'une Civilisation — une époque de décadence — mais en tout cas de tous temps les époques de décadence dans les grandes civilisations ont été des époques où la sensibilité domaine émotionnel essentiellement et exclusivement humain a été porté à son comble de raffinement et de justesse.

Quoi de plus délicieux pour le nouveau continent aujourd'hui qui vit sa puissance active et dominatrice période glaciaire d'observer la vieille Europe qui meurt immensément riche de sensibilité, débarrassée de toute matérialité et spiritualité. [...]

Le peintre comme le Christ dit la messe en peignant et donne son corps de l'âme en nourriture aux autres hommes : il réalise en petit le miracle de la Cène dans chaque tableau.

Jean – 6 – 53 « En vérité, en vérité, je vous le dis, si vous ne mangez la chair du fils de l'homme ou si vous ne buvez pas son sang, vous n'avez point la vie en vous-même... »

Si cette *Guerre (de la ligne et de la couleur)* – dont il n'existe en dehors de ces scénarios et découpages aucune trace de production envisagée dans les archives – est le projet le plus vaste qu'il ait formulé, Yves Klein n'a cessé d'avoir des préoccupations incluant le film dans son activité, qu'il s'agisse de « documenter » ses actions éphémères (expositions, performances) ou de décrire de manière démonstrative ou narrative sa démarche créatrice, sans compter les films sur le judo, l'une de ses activités majeures (voir filmographie).

Les années où Klein se fait connaître sont en effet celles où le « film sur l'art » — qui avait débuté avant guerre de loin en loin (Auguste Baron, Henri Storck) — prend un essor croissant : Luciano Emmer (sur Giotto), Alain Resnais (sur Van Gogh)... Avec *André Masson et les quatre éléments* de Pierre Kast ou *Matisse peintre*, le peintre est filmé au travail et, dans le fameux *Mystère Picasso* de Clouzot, il travaille même « en direct » — ou plutôt : sans montage —, il est son metteur en scène dans la durée accordée. D'autre part ce « genre », importe à plusieurs mouvements artistiques, en particulier Cobra qui renoue avec le cinéma d'avant-garde des années 1920 (modèle *Ballet mécanique*) et les expériences ultérieures de « peinture animée » (Len Lye, MacLaren)⁴ puis le lettrisme, et incline certains artistes à « passer au cinéma » (Robert Lapoujade, Hains et Villeglé, Martial Raysse). Enfin le situationnisme — en particulier Guy Debord — avec qui Klein eut quelque lien, développe une préoccupation constante pour le cinéma.

L'une des biographes de Klein, Annette Kahn — qui a exploité le « Journal » de l'artiste, écrit qu'en 1955

...il a découvert depuis peu les joies de la caméra et a fabriqué un montage dans lequel on voit des manifestants chassés dans une rue par la police, une scène qu'il a lui-même filmée à la faveur d'une récente manifestation à Paris pour l'Algérie française. Le groupe, pourchassé, s'engouffre sous le porche d'une maison, longe un couloir, ouvre une porte et se précipite dans une pièce où il découvre une exposition de ces fameux tableaux lunaires bleus. Fin du film.⁵

Mais sur ce point comme sur bien d'autres, l'auteur ne donne aucune référence attestée des faits qu'elle évoque. Qu'est-ce que ce film manifestement « de fiction » mais utilisant des matériaux documentaires pris dans la rue (avec quel appareil ?), on ne le saura pas et la filmographie établie par le Centre Pompidou pour la rétrospective de l'automne 2006 ne mentionne pas ce film⁶.

Le travail de Klein étant en large part de l'ordre de la performance ou d'un art de situation, il a donné lieu à une importante documentation photographique et cinématographique qui fait partie de la démarche de l'artiste et quelquefois se substitue à la réalité supposée de l'action (comme dans le cas du « Saut dans le vide » qui est un photomontage). L'artiste se préoccupe assez tôt de cela d'autant plus que sa proximité avec un cameraman

⁴ Préoccupation qui se poursuit au-delà (les néerlandais Lucebert et Schierbeck travailleront à plusieurs reprises avec le cinéaste et photographe Johan van der Keuken).

⁵ Annette Kahn, *Yves Klein le maître du bleu*, Paris, Stock, 2000, p. 135.

⁶ Voir *infra*.

des Actualités Gaumont lui permet de recourir aux services d'un professionnel. En mai-juin 1957 il « réalise un film sur ses deux expositions parisiennes et demande à Charles Estienne, critique au journal *Combat*, de réaliser la bande sonore en poussant des "cris bleus" »⁷. Mais s'il subsiste 5 minutes 38 de ce supposé filmage 16mm couleur muet intitulé « Propositions monochromes » (conservé sur Beta video au MNAM), la bande magnétique des cris en est dissociée. On connaît les séquences de 2 minutes 25 où le peintre organise, devant un aréopage de visiteurs-spectateurs, une séance où des modèles enduits de peinture vont déposer leur empreinte sur une toile (à la Galerie internationale d'art contemporain — 9 mars 1960) ; celles où il peint au lance-flamme au Centre d'essai de Gaz de France sous la surveillance d'un pompier... (*Peintures de feu*, 9 minutes 2, 16mm, conservé sur Beta au MNAM)

Ces captations d'actions parfois plus élaborées (narrativisation) sont moins rares que pourrait le laisser croire la difficulté qu'offre le film 35 ou 16mm à cette époque pour ce genre de documentation systématique que, depuis lors, la vidéo assure aisément.

La filmographie qu'ont établie pour la rétrospective du Centre Pompidou Gilles Bion, Rita Cusimano, Murielle Dos Santos, Marion Guibert et Alexandra Müller atteste d'un grand nombre de bobines (une trentaine d'entrées), mais il demeure bien des questions cependant relatives aux formats des films « d'Yves Klein » (16 titres répertoriés), à l'intégrité que l'on peut leur prêter (titre, durée, nature, achèvement), aux types de pellicules, à l'existence d'une bande son, etc., tout le matériel préservé au MNAM ayant été « reconstitué, réparé, sauvegardé en 16mm » en 1999 et le travail le concernant effectué sur des copies Beta vidéo.

La représentation d'Yves Klein par le film

Il ne semble pas, en revanche, qu'il y ait eu des films « sur » son œuvre ou sur lui-même réalisés de son vivant, en dehors de ces documentations ou de brèves séquences d'Actualités (ainsi Gaumont, la RTF, l'inauguration de l'Opéra de Gelsenkirchen, etc.)⁸. La séquence de

⁷ Jean de Loisy, « Chronologie » dans *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 349. A. Kahn précise que le film est en 16mm couleur et a une durée de vingt minutes (*op. cit.*, p. 193). Quant aux cris « bleus » de Charles Estienne, elle rapporte ces mots de Klein dans son « Journal » : « Ce fut très réussi. Le film gardera le prestigieux commentaire que Charles a eu le courage de faire pour moi et de l'accompagner d'une profonde conviction. Ces cris sont des cris contenus assez longs, et soutenus avec vigueur. Pour en donner une idée approximative, ils rappellent un peu les cris que poussent les marins à intervalles réguliers quand la brume est intense afin d'éviter les collisions. » (pp. 193-194).

⁸ Annette Kahn écrit qu'en 1957, lors du double vernissage chez Colette Allendy et Iris Clert, cette dernière « prévient les actualités télévisées afin d'immortaliser le lâcher de ballons » bleus (*op. cit.*, p. 182) sans plus de précisions.

Mondo Cane de Jacopetti appartient pour partie à cette catégorie. Klein y apparaît lors de la réalisation d'une empreinte originale appelée *Suaire Mondo Cane*. Encore cette séquence n'est-elle pas à proprement parler « sur » Klein, comme on va le voir, puisqu'il y a collaboré et a tenté d'en conserver la maîtrise.

Un autre film où l'on peut repérer une « représentation » de Klein est un film de fiction de Claude Chabrol, *les Godelureaux* dans la séquence dite « du vernissage » qui montre de manière grotesque une séance d'« anthropométries » dans une galerie parisienne de Saint-Germain-des-Prés où un acteur s'inspire plus ou moins de la pratique kleinienne — plus que du personnage qui emprunte plutôt à Salvador Dali (emphase et faconde de bateleur).

Les films de Jacopetti et de Chabrol donneront lieu à des conflits dont l'un prendra, jusqu'à un certain point, une dimension judiciaire tant Yves Klein pourra légitimement s'estimer diffamé ou en tout cas moqué dans ce qui définit sa démarche artistique même.

Ces deux « affaires » se situent dans une même période : entre juin 1960 et mai 1962, elles se croisent et, en un sens, se ressemblent et peut-être se « contiennent ». Elles contiennent en tout cas un troisième conflit entre Klein et la galeriste Iris Clert — qu'il avait quittée pour la Galerie Rive Droite — et elles sont contemporaines d'une affaire de vandalisme à l'encontre de deux de ses œuvres (un *Suaire des Nouveaux Réalistes* et *Ci-gît l'espace*) exposées au Palais des Expositions de la Porte de Versailles à l'occasion de la Foire de Paris, dans le pavillon des États-Unis, lors du festival d'Art d'Avant-Garde, en novembre-décembre 1960. Elles cristallisent enfin et donnent une publicité élargie à une série de discours dépréciatifs ou dubitatifs à l'endroit du peintre qui se sont jusqu'alors exprimés dans la presse, en particulier sous la plume des critiques d'art. Elles « socialisent » en un sens ces mises en cause jusque-là internes au champ artistique en leur donnant une audience plus vaste — dont l'acte de vandalisme est la forme la plus violente mais non sans analogie avec les trois autres qui visent toutes à déprécier, délégitimer, nier l'entreprise kleinienne. La création du groupe des « Nouveaux Réalistes » (octobre 1960) et l'échec de sa tentative de reconnaissance aux États-Unis en avril 1961 — qui l'amène à rédiger son « Manifeste de l'Hôtel Chelsea » — peuvent également participer de cet écheveau de déterminations et conflits. Il y a donc là une convergence de motifs et de protagonistes appartenant au champ artistique ou culturel — où Klein s'efforce de conquérir une place, gagner une reconnaissance —, qui prennent « l'opinion publique » à témoin dans le rapport de forces qui les oppose. Le « journal d'un seul jour » (sorte de faux *France Dimanche*), qu'il édite à l'occasion du festival d'Avant-Garde (et où figure la photo de son « saut dans le vide ») le 27 novembre 1960, participe de cette démarche. Le cinéma, média de masse comme la grande presse, est ainsi à la fois un enjeu pour l'artiste (obtenir la une du *Spiegel*, figurer dans un film « grand

public ») et un risque : sa tentative de garder la maîtrise de son image échoue en effet dans les deux cas, sans doute parce qu'il envisage le cinéma dans les termes du milieu de l'art alors que son fonctionnement est d'un autre ordre, eu égard aux intérêts commerciaux en jeu et au statut du créateur dans un système industriel. La vanité des protections juridiques de l'artiste est particulièrement éclatante de ce point de vue comme Brecht en avait fait l'expérience trente ans plus tôt avec son *Opéra de quat'sous* !

Chronologiquement la première « affaire », celle qu'on appelle aujourd'hui du nom du film *Mondo Cane* de Gualtiero Jacopetti, débute en juin 1960 (projet de film) et aboutit deux ans plus tard en mai 1962 (présentation du film à Cannes dans la sélection officielle), tandis que la seconde « affaire », liée aux *Godelureaux* de Claude Chabrol, démarre en septembre 1960 (écho sur le tournage dans la presse) et s'achève avant la sortie du film (mars 1961).

1895 /
n° 49
juin
2006

L' « affaire » *Mondo Cane*

Tout commence par un « agrément » de Paolo Cavara de la Compagnie Cineriz de Rome sur un scénario d'Yves Klein exemplairement démonstratif de l'émergence de l'idée du « pin-ceau vivant ».

Agreement

Mr Paolo CAVARA of the Cie CINERIZ Viale Castrense, 9, Roma

Scénario

1^{re} scène.

Décor : Un grand atelier

a) aux murs sont accrochés au début simplement :

– un grand monochrome bleu

- un grand relief bleu

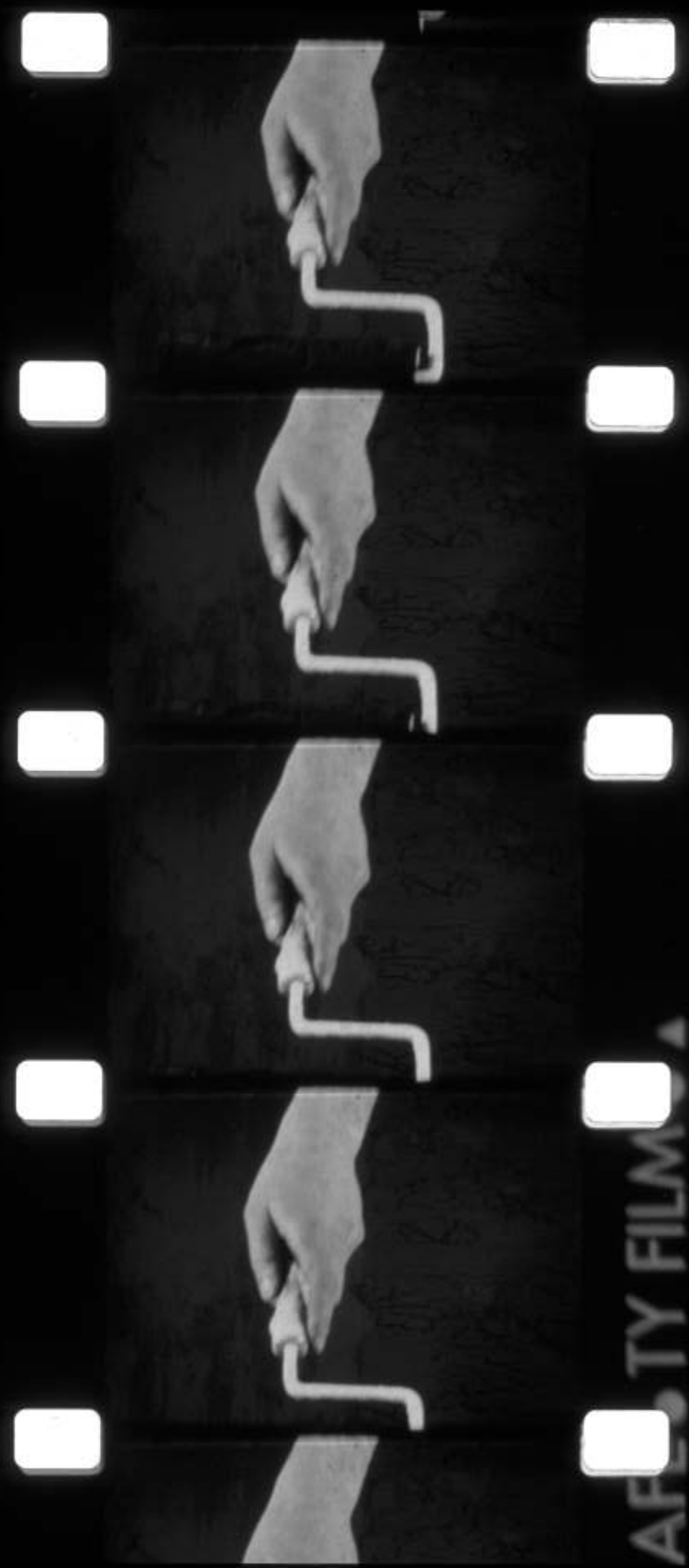
b) au sol une grande surface de papier blanc au centre (4m x 2,80 m). Sur cette surface blanche sont allongées les filles (modèles nus). Elles posent.

c) À côté une sorte de piscine de bleu liquide — profondeur 3cm (2,50 m x 1,20 m) — l'idée :

Une seule palette, une seule couleur

d) Un chevalet avec une toile blanche (60 Fig.)

e) Au sol, à côté du chevalet, deux toiles. 60 Fig



Yves Klein réalisant un
monochrome
bleu, ca. 1957
© Droits réservés

f) À côté de la piscine :

- Un gros pinceau
- Un grand rouleau
- Une grosse éponge
- Une éponge moyenne

Action :

a) Yves peint le monochrome au chevalet avec le gros pinceau (Regards sur le poignet)

b) Yves peint le 2^e monochrome au sol avec le rouleau

c) Yves peint le 3^e monochrome avec les deux éponges (Effet : empreintes de mains effacées de suite furieusement)⁹

d) Chaque fois pour peindre ses monochromes, il trempe successivement le gros pinceau, le rouleau et les éponges dans le bleu de la piscine — Palette !

- Pendant qu'il peint, au début, la caméra ne filme que le monochrome accroché au mur, dans le champ de l'action.
- Yves regarde de temps à autre les modèles et aussi le monochrome au mur.
- À la fin, Yves, après avoir fini son dernier monochrome avec les éponges, regarde les éponges bleues, hésite et les pose sur le dernier monochrome tout frais.
- La caméra peut alors filmer le grand relief au mur.
- Yves est taché de bleu sur tous ses vêtements et ses mains sont bleues.
- Regards de satisfaction sur les tableaux
- Regards contrariés sur ses mains couvertes de bleu et ses habits tachés.
- Regards sur les modèles nus qui posent au centre¹⁰.

2^e Action :

1. Yves part

2. La scène : les modèles viennent voir les tableaux et le bleu de la piscine.

Les modèles commencent à jouer avec la couleur. Elles se salissent.

3. Yves revient en smoking et voit la scène (éventuellement regards sur l'orchestre qui est en place. Directeur : Yves.

⁹ Inscription marginale au crayon : « effet ».

¹⁰ Inscription marginale au crayon : « les filles posent au bord de la piscine puis [...] dans le bleu tandis que je cherche des nouveaux instruments de travail. / l'idée du pinceau ».

1895 /
n° 49
juin
2006

105

4. Idée du pinceau vivant : les modèles reçoivent alors l'ordre de se tremper complètement dans le bleu de la piscine et de peindre avec leurs corps le grand tableau blanc sur le sol au centre.

5. Elles pourront aussi en peindre un sur le mur.

6. Elles réalisent aussi le truc de la Grande Glace.

7. Yves pendant ce temps, les dirige du haut d'une échelle, en criant des ordres précis pour tous les mouvements.—

Il s'agit donc d'un *projet de film* dont la durée n'est pas précisée (Klein autorisant M. Cavara « à estimer la durée des séquences dévolue à chaque prise ») mais sur lequel le peintre conserve un droit de contrôle avant le montage final et la première, le producteur s'engageant à conformer le montage du film aux indications du scénario :

Mr Klein formally agrees to allow Mr Cavara to judge the time sequence devoted to each take. Mr Klein reserves the right to be present at the final cutting before the première of the film. Mr Cavara promises to handle the montage and cutting of the film, according to the indications set down in the scenario of Mr Klein.

For his participation to the film, M. Yves Klein will receive from to the Cie Cineriz :

- 1) A copy of the sequence regarding Mr Klein, of the film in colours, 16mm (Mr Klein utilise this copy uniquely to illustrate his private conférences and lectures)
- 2) The sum of NF 3000 from which NF 1500 will be versed before, and NF 1500 at the completion.

Une deuxième version de cet agrément voit apparaître, dans les indications finales, la compagnie « ieri OGGI domani » à la place de Cinériz et la précision qu'une copie sera tirée « avant novembre 1961 », enfin que le « film tiré de ce scénario » sera « intégré » à un « grand film » dont le nom reste en blanc. Cependant cette « intégration » « ne se fera qu'en présence et avec l'accord complet de M. Klein au moment du montage et mixage général » :

« Mr Paolo CAVARA de la ieri OGGI domani, Roma, s'engage » etc.

[... tirera une copie] « avant Novembre 1961 ».

L'intégration du film tiré de ce scénario au grand film..... ne se fera qu'en présence et avec l'accord complet de M. Klein au moment du montage et mixage général¹¹.

¹¹ Deuxième version de l'« agreement », exemplaire dactylographié, non daté (AYK).

C'est le 18 juin 1960 qu'un contrat est signé.

Contrat

Entre Galerie Rive Droite [Jean Larcade] et Yves Klein et « ieri OGGI domani – Attualità Cinematografiche » MM. Gualtiero Jacopetti et Paolo Cavara

Droits exclusifs pour le monde entier et une durée illimitée de :

Reproduire et diffuser les films concernant les « combats de femmes sur toile, ou papier ou n'importe quelle autre matière »

Le réalisateur recruté par Cavara — ou qui lui est associé — apparaît ainsi pour la première fois, mais toutes les mesures de contrôles réservées à Klein demeurent et sont précisées : la production s'engage à suivre textuellement les indications et commentaires donnés par Yves Klein,

1895 /
n° 49
juin
2006

sous les conditions suivantes :

- 1) ieri OGGI domani s'engage à suivre textuellement les indications et commentaires donnée par M. Klein (...)
- 2) (...) à faire un film en couleurs, film documentaire de 10 à 20' avec orchestre de manière à ce que la conception intégrale de M. Yves Klein soit projetée et respectée.
- 3) Le 1^{er} montage de ce film devra être présenté à Yves Klein pour approbation (...) aucune coupure et modification ou montages sans son approbation explicite.
- 4) ieri OGGI domani couvre entièrement les frais
- 5) Toute dérogation aux clauses ci-dessus entraînerait sa résiliation.

Le 12 juillet 1961, le titre italien du film est enfin mentionné dans un additif en anglais : *La donna nel mondo* [la femme dans le monde].

Le tournage a lieu le 17-18 juillet comme l'atteste le formulaire d'accord que les modèles ont à signer :

Je soussigné ...

accepte de poser pour la Cie Cineriz [...] comme modèle nu le soir du 17 juillet 1961 à partir de 18 h jusqu'au 18 juillet à 3 h du matin.

J'accepte de me tremper dans la couleur autant de fois qu'il sera nécessaire selon les directives

de MM. Klein et Cavara et de m'imprimer sur la toile devant les caméras autant qu'il le faudra. J'accepte dès maintenant de paraître dans vos futurs films ayant un caractère de long documentaire, en déclarant être complètement satisfaite en tous sens, et ne rien avoir d'autre à prétendre, ni pour le moment ni pour l'avenir.

Je certifie qu'après avoir perçu mes honoraires, c'est-à-dire NF250¹², la Compagnie Cineriz est inconditionnellement libre de toute obligation envers moi.

La séquence telle qu'on peut la visionner actuellement aux Archives Yves Klein (copie numérique sans générique mais avec le mot « fin ») est beaucoup plus courte que ne le prévoyait le contrat (1 minute et demi) et elle ne suit pas le déroulement du scénario qui retraçait la naissance de « l'idée » du pinceau vivant. Elle débute sur Klein en pied, dos à une surface unie, qui, d'un geste du bras, déclenche un mouvement d'appareil en travelling arrière découvrant un orchestre qui se met à jouer. Puis les modèles, enduits de couleur bleue, vont s'imprimer sur une toile. Outre la brièveté de la séquence qui ne retient qu'une petite partie du scénario, son montage porté au voyeurisme (plusieurs plans rapprochés des modèles nus attendant), le réalisateur est intervenu sur trois niveaux pour transformer la scène en une bizarrerie suspecte : il insère à trois reprises des gros plans de spectateurs stupéfaits, bouches bées, il substitue à la musique « in » de l'orchestre jouant la *Symphonie monotone*, une musique de variétés « off » et il développe un commentaire vulgaire et fallacieux (« le peintre *tchèque* [sic] Yves Klein... ») soulignant que, dans le monde de l'art, on peut « faire de l'argent » avec de telles absurdités.

1895 /
n° 49
juin
2006

108

Mondo Cane à Cannes

Le film est présenté officiellement à Cannes en mai 1962 sous le titre *Mondo Cane* de Gualtiero Jacopetti (musique de Nino Rota) et remporte un « succès » de scandale à peu près unanime, toute la critique rejetant sa complaisance à « montrer la laideur du monde », à « abaisser l'homme »¹³, etc. Plus d'un article parle à son propos de cinéma « de forain », de « bateleur », mais aucun ne mentionne la séquence consacrée à Klein. Il est vrai que les autres épisodes sont de nature à focaliser l'attention bien au-delà de la performance kleienne : Françoise Giroud, alors critique de cinéma à *l'Express*, détaille vingt-cinq épisodes, lors de la sortie du film en salle, sous le titre « Oubliez le boniment » :

¹² Modèle de formulaire conservé (AYK). On observe la réapparition de Cinériz, la Cie de Cavara dans ce formulaire.

¹³ Deux expressions parmi d'autres (« bassesse », « monstrueux », etc.) qu'on trouve dans les comptes rendus de Cannes et ultérieurs de Pierre Marcabru dans *Arts* (n° 868, 9-15 mai 1962 ; n°869, 16-22 mai 1962 ; n° 880, 5-11 septembre 1962) qui intitule d'abord le film *Mondo Lune*...

Des chairs mûres de dames américaines sous un vibromasseur, des enfants italiens astiquant des crânes, des fermières alsaciennes gavant des oies, des Noirs de Nouvelle Calédonie faisant allaiter leurs cochons par leurs femmes, des Chinois de Singapour maquillant leurs morts, des Maltais sous-alimentés se nourrissant de serpents, des Américains suralimentés se nourrissant de fourmis, une tortue de mer mettant bas sur un atoll du Pacifique incapable de rejoindre la mer car les radiations atomiques l'ont privée du sens de l'orientation, une carcasse de vieille voiture compressée, des Évangélistes exaltés de Nouvelle-Guinée se prosternant devant un dieu-avion [...].¹⁴

Giroud, comme d'ailleurs Michel Delahaye et Henri Agel, ne rejette pas complètement le film comme l'avait fait à Cannes Pierre Marcabru :

Mais oubliez la publicité provocante qui accompagne ce film, passez outre au commentaire de bateleur italien qui prétend créer un lien intellectuel entre les épisodes rassemblés, enlevez le son, il reste l'image. Parfois triviale, parfois gratuite, elle est une fois sur trois saisissante. Burlesque ou tragique, angoissante ou lyrique.

Pour que le beau l'emporte sur le laid, il fallait seulement qu'un poète le commentât à la place d'un camelot (...) ¹⁵.

Beaucoup plus déprimant que *Mondo Cane* m'est apparu *Boccace 70* où trois des plus illustres réalisateurs italiens (Fellini, Visconti, de Sica) se livrent à une stérile compétition.

« De minables facilités » « jouxtent le bon documentaire » écrit Delahaye dans les *Cahiers du cinéma* :

De toute façon le film, diaboliquement agencé, accroche.

On regrette qu'une matière souvent belle ait été stupidement gâchée. On peut surtout regretter que l'auteur soit passé à côté du véritable sujet [...] : la survivance ou la résurgence, en notre monde policé, de certaines formes de « sauvagerie », analogues à celles qu'on peut observer chez les primitifs ; la nécessité de cette « sauvagerie », si l'on veut échapper aux névroses de notre enfer climatisé. La parole est au Rouch des *Maîtres fous*.¹⁶

¹⁴ Françoise Giroud, « Oubliez le boniment », *l'Express* du 30 août 1962, p.14.

¹⁵ Remarquons au passage l'argumentation anti-bonimenteur qui participe du discrédit de cette fonction en France dès le cinéma des premiers temps (voir Pisano, Pozner [dir.], *le Muet à la parole*, Paris, AFRHC, 2005).

¹⁶ Michel Delahaye, « Mondo Cane », *Cahiers du cinéma*, n°136, octobre 1962, p. 58. Agel dans *Téléciné* va dans le même sens : « ... je dirais "à voir à la rigueur", car il y a certaines choses qu'il faut connaître, même si on nous les révèle dans un dessein peu avouable. » (*Téléciné* n°107, octobre-novembre 1962 [non paginé], à côté d'autres appréciations, toutes négatives, de Madeleine Garrigou-Lagrange, Amédée Ayfre, Gilbert Salachas).

Le seul critique qu'on ait trouvé mentionnant le nom de Klein est Freddy Buache qui, dans *la Tribune de Lausanne*, dénonce le film et en particulier l'alliage de « vérité » de certains faits et de leur caractère « mensonger » en raison de l'assemblage, des rapprochements opérés. Il parle à ce propos d'« imposture ». Puis relevant « dix ou douze images (au nombre desquelles celles des animaux radioactifs de Bikini frappés de folie, de la vengeance des pêcheurs de requins, des flagellants calabrais) », il dit « regretter les complaisances de Jacopetti, son manque d'intelligence et d'honnêteté », « car il y avait pourtant à partir de chacun des sujets choisis, la possibilité de tirer des thèmes de réflexion sur la cruauté, les délires et les aberrations des hommes de notre temps », pour conclure :

1895 /
n° 49
juin
2006

Son œuvre en fin de compte, ne se distingue pas des extravagances gratuites d'Yves Klein qui, en musique, sur d'immenses toiles blanches, prend l'empreinte de femmes nues enduites de peinture de la tête aux pieds.¹⁷

110

S'il ne paraît donc pas douteux que le *Mondo Cane* présenté à Cannes ait contenu ladite séquence — Klein s'était d'ailleurs rendu au festival pour assister à sa projection et plusieurs témoignages font état de sa déconvenue —, la question se pose de sa présence dans les copies d'exploitation. En tout cas la critique qui rend compte du film à sa sortie à Paris fin août 1962 et par la suite n'en fait jamais état non plus, alors que certains articles énumèrent en détail la liste des séquences.

D'autre part, lors du festival, Michèle Manceaux, donnant la parole au réalisateur dans *l'Express*, rapporte que celui-ci « figrole un nouveau film tourné en même temps que le premier, *les Femmes dans le monde...* »¹⁸. On retrouve donc *La donna nel mondo* mentionné plus haut...

La difficulté d'accès à des copies préservées de *Mondo Cane* — et éventuellement de *La donna nel mondo* — n'a pas permis de vérifier si la séquence consacrée à Klein n'a pas « migré » d'un film à l'autre voire tout simplement disparu après la présentation à Cannes. L'artiste qui pouvait s'adosser à des contrats et des garanties que la production avait outrepassés était en position d'engager une action judiciaire que sa mort, le 6 juin 1962, a sans doute empêchée. Sa veuve se borne, en septembre 1962, à réclamer, après Klein lui-même, la copie de la séquence qui lui revenait par contrat :

¹⁷ L'article, sans doute publié à l'occasion de la présentation cannoise, est repris dans un volume consacré au cinéma italien (*le Cinéma italien 1945-1979*, L'Âge d'Homme, 1979, pp. 206-207).

¹⁸ Michèle Manceaux, « Cannes », *l'Express*, 24 mai 1962, p. 28. Buache consacre une notice à ce dernier film daté de 1963 (*op.cit.*, pp.207-209), à *Mondo Cane 2* (1963) « qui marque un pas de plus dans l'avisement », et à *Africa Addio*(1966) (*op.cit.*,pp. 209-211).

Monsieur,

Les termes du contrat signé par mon mari et votre collaborateur Paolo Cavara spécifiaient qu'une copie de la séquence des Anthropométries (empreintes bleues) devait être adressée à l'artiste.

Yves Klein avant sa mort a réclamé à votre secrétariat la bobine qui était son dû. Il n'a eu à ce sujet aucune réponse.¹⁹

L'œuvre qui résulte desdites empreintes porte désormais le titre de « Suaire Mondo Cane » (*ANT SU 8 I* et *ANT SU 8 II*).

L'affaire des Godelureaux

L'« affaire Chabrol », si elle s'inscrit dans le même *topos* de discrédit de l'art contemporain ravalé au rang de supercherie, diffère cependant de celle-ci tant par sa teneur que par son imbrication dans le milieu de l'art et par son aspect juridique.

Dans un texte non daté écrit à l'automne 1960, Yves Klein rapporte ceci :

[...] en septembre dernier, rentrant de vacances j'ai été prévenu de la tentative faite par un metteur en scène appelé monsieur Chabrol de tourner un film ; un grand film, car après tout Monsieur Chabrol est aujourd'hui un célèbre metteur en scène²⁰, sur un sujet assez épineux, la dolce vita parisienne en quelque sorte, dans lequel un personnage important est un peintre fou qui peint, précisément des monochromes et aussi emploie des modèles nus enduits de peinture au préalable, pour peindre aussi d'autres toiles dans une autre manière. Bref ce film appelé *les Godelureaux*, directement ou indirectement me visait et visait toute ma manière, non pas dans un sens positif bien sûr ; mais dans un sens négatif, pour montrer la déchéance morale de la société parisienne, etc., etc., dont, paraît-il, je suis l'un des instruments les plus actifs...²¹

C'est un reportage de *l'Express* dont le titre était : « Monsieur Chabrol saisi par la débauche », qui alerte Yves Klein en évoquant « la vaste orgie qui occupe vingt bonnes minutes de son prochain film *les Godelureaux* » :

¹⁹ Lettre du 27 septembre 1962 à Jacopetti (AYK).

²⁰ À cette époque, au vu de ses succès commerciaux et critiques (*le Beau Serge*, *les Cousins*), Chabrol est souvent présenté comme le « leader » du mouvement du « jeune cinéma » français (aujourd'hui ramené à l'expression forgée par Françoise Giroud pour désigner le phénomène sociologique du « rajeunissement » de la société française, *la Nouvelle Vague* [Gallimard, 1958]).

²¹ Transcription dactylographiée d'un texte manuscrit disparu (AYK [Inventaire MNAM, T24.1. classeur 24]).

... les nymphes et les satyres tombent dans les fontaines, Jean-Claude Brialy fait un numéro de « folle » à peine imaginable au Carrousel, et quand j'arrive dans le jardin, une femme en colant blanc, plus impudique que si elle était nue, se roule sur la toile blanche d'un tableau, avec son corps entièrement barbouillé de peinture.

Interviewé par la journaliste, Chabrol déclare :

Au fond ce que je voudrais montrer c'est une société mourante. Un univers très futile, au stade de la putréfaction...²²

1895 /
n° 49
juin
2006

112

On retrouve donc à peu de choses près le propos de Jacopetti dans son « documentaire » (« Vous détestez mon film ? Au nom de quoi ? De quelle monde ? Je montre ce qui existe. Il nous a fallu beaucoup de courage... »²³) et il est significatif que l'un et l'autre, sans doute dans l'ignorance mutuelle de leurs projets respectifs, décident de prendre les manifestations de Klein comme l'un des emblèmes de cette « décadence » (dont on a vu que de son côté le peintre l'évoquait en 1954, dans le cadre de son projet de film, comme guettant la civilisation européenne mais avec une perspective « libératrice », spirituelle).

La défense qu'introduit Klein à New York, quelques mois plus tard porte sur un reproche du même type :

Je suis gêné d'entendre dire qu'un certain nombre d'entre eux [de jeunes artistes] 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 qu'il est indispensable d'écraser et de détruire complètement avant que les progrès du mal aient pu s'étendre.²⁴

Contre cette entreprise de dénigrement – dont il n'a fait qu'entendre parler –, Klein envisage une action en justice et son avocat Me Gambier de La Forterie prépare un projet

²² Michèle Manceaux, « Monsieur Chabrol saisi par la débauche », *l'Express* du 15 septembre 1960. En septembre 1982 dans le numéro de *Cinématographe* qui lui est consacré (n°81, septembre 1982 : « Claude Chabrol cinéphile et cinéaste »), Chabrol qualifie son film de « provocation pure et simple [...] : il s'agit du néant, du rien, de la dérision pure. L'histoire se fabrique au fil des scènes, ce sont des coups de revolver tirés au hasard sur tout ce qui bouge. Le film se moque de la sottise de sa propre entreprise, c'est la dérision de la dérision de la dérision... [...] C'est mon expérience la plus extrémiste de l'époque. » (p. 9).

²³ Michèle Manceaux, « Cannes » : « Qui est Gualterio Giacopetti [sic], l'auteur de *Mondo Cane*, qui divise le public et la critique en deux clans forcenés ? », *l'Express*, 24 mai 1962, p. 28.

²⁴ « Le manifeste de l'hôtel Chelsea », 1961, émis à l'occasion de l'exposition de Klein chez Castelli (11-29 avril).

Klein réalisant
des peintures
de feu, Centre
d'essai Gaz de
France, Saint-
Denis, 1961 ©
Droits réservés



d'assignation contre Claude Chabrol, metteur en scène, International Production et M. Yvon Guelel, producteur délégué.

Pour M. Yves Klein artiste-peintre

14 rue Campagne Première

M^e Bouteaud avoué

M^e Gambier de La Forterie, avocat

Contre 1) M. Claude Chabrol, metteur en scène

International Production, 33 avenue des Champs-Élysées

2) M. Yvon Guelel, producteur délégué...

1895 /
n° 49
juin
2006

Attendu que le requérant vient de découvrir dans *l'Express* n°483 bis, p. 25 (15.IX.60) un article dont le titre est :

« Monsieur Chabrol saisi par la débauche »

[...]

Attendu que le film a été tourné dans une galerie de la rue des Beaux-Arts où justement M. Klein a exposé ; qu'au cours de cette « reconstitution » des peintures étaient accrochées sur les cimaises qui singeaient les « monochromes » d'Yves Klein ; qu'à l'heure actuelle [...] personne n'ignore plus que M. Claude Chabrol a « reconstitué », peut-être malicieusement, certaines des expériences picturales que M. Yves Klein vient de présenter récemment à la critique ;

Attendu que la jurisprudence condamne tout metteur en scène et tout producteur de tous auteurs de romans à clef qui représentent des personnages réels sans leur consentement, sinon au mépris de leur honneur et de leur considération, à condition qu'au travers du personnage imaginaire le personnage réel soit parfaitement identifiable ; qu'en espèce le requérant peut d'ores et déjà considérer valablement qu'il a subi une grave offense ; que la projection éventuelle du film et même la publicité actuelle faite par la presse autour des *Godelureaux* sont de nature à lui porter dès maintenant le plus grave préjudice ;

Attendu qu'il importe [...] d'avoir connaissance du scénario, des documents, des images et des dialogues déjà enregistrés et de faire constater leur rapprochement éventuel avec le requérant et les étapes de sa vie artistique ;

Se faire remettre ces documents

Il est demandé que la Société productrice s'engage à ne pas présenter le film au public avant qu'il ait été vu contradictoirement avec le requérant [...] ²⁵.

C'est face à cette offensive judiciaire qu'Iris Clert — chez qui la séquence a été tournée comme on vient de le lire — s'efforce de relativiser l'originalité du procédé kleinien des empreintes dans une « attestation » qu'elle confie « sous serment » à l'avocat de Chabrol et Guelel, M^e Jacques Kam le 29 septembre 1960. Dans une argumentation gigogne qui s'apparente à l'histoire du « chaudron percé » rapportée par Freud, elle commence par accuser Klein de s'être « accaparé » l'idée qu'elle avait eue elle-même du procédé de l'empreinte, puis elle relativise la nature d'« invention » d'un tel procédé qui « est à la portée de tout le monde » et que « d'ailleurs les Japonais ont maintes fois utilisé depuis longtemps ».

Je soussignée Iris Clert déclare sur la foi du serment :

Il y a quelques années, assistant à Londres à l'ICA [Institute of Contemporary Arts] à une exposition de Brown, un peintre qui se précipitait avec sa bicyclette sur sa toile, couverte de peinture. Outrée du procédé, j'eus une idée que je communiquai immédiatement à M. Alloway, directeur de l'ICA : me jeter toute nue sur une toile imbibée de peinture, afin d'y laisser mon empreinte.

L'idée amusa tout le monde.

De retour à Paris, je la communiquai à Yves Klein. Six mois après, je m'aperçus qu'il se l'était accaparée.

D'ailleurs peut-on dire qu'il s'agit de d'une véritable « invention » ; un tel procédé est à la portée de tout le monde et d'ailleurs les Japonais l'ont maintes fois utilisé depuis longtemps²⁶.

L'empreinte du bicycliste – ou d'Iris Clert nue sur une toile *couverte de peinture*, elle y insiste – diffère nettement des « pinceaux vivants » de Klein portés sur la toile *vierge*, néanmoins la galeriste accuse le peintre de s'être « accaparé » son idée.

Klein commente cette « attestation » dans un texte non daté :

Attestation de Madame Iris Clert contre moi, me causant un préjudice considérable dans l'affaire Chabrol.

Maître Kam a fait écrire à Madame Clert cette lettre diffamatoire afin de s'en servir contre moi dans l'affaire Chabrol, lors d'un référé.

26 En mai 1957, l'ICA présente le film de Guy Debord *Hurléments en faveur de Sade* et en juin accueille un débat où Yves Klein — qui expose à Gallery One —, présente sa théorie du monochrome et de la musique *monoton*.

Tout ce que déclare Madame Clert dans cette lettre est complètement faux et de la plus haute fantaisie.²⁷

Cette déclaration est renforcée par les témoignages d'Arman et de J.P. Mirouze — qui affirment avoir entendu M^e Kam solliciter « à la Coupole » des « attestations » dont il importait peu qu'elles fussent vraies ou fausses, sur le modèle de celle d'Iris Clert ²⁸ —, l'attestation de Pierre Restany affirmant que la notion d'empreinte anthropométrique se situe au cœur de l'aventure monochrome, et elle trouvera également des appuis dans le témoignage ultérieur de Janine de Goldschmidt et, dans une lettre du 17 décembre, de Werner Ruhnau, architecte de la ville de Gelsenkirchen²⁹ :

1895 /
n° 49
juin
2006

J'ai appris par Yves Klein et par d'autres personnes aussi que Madame Iris Clert et quelques autres personnes aiment à dire et répéter que Yves Klein, dans son œuvre, ne fait après tout que des « cannulars » [sic].

116

Or il a été fait appel à lui à Gelsenkirchen pour intervenir dans le théâtre de la ville au terme d'un concours international (jury : Max Burshartz, Franz Roh, Dr Lash) « dans lequel les meilleurs artistes du monde entier furent invités à participer ». Klein a obtenu le Grand Prix « sans discussion », « sa réalisation fut parfaite » et toutes les revues d'architecture l'ont dit, insiste Ruhnau.

Le 4 novembre 1960, Klein dépose une réquisition pour contrefaçon à l'encontre d'Iris Clert et de sa galerie (« J'ai appris que Mme Iris Clert avait dans son magasin des œuvres copiées sur les miennes, ce qui pourrait prêter à confusion. Je ne sais pas qui a imité mes œuvres ») ; aussitôt le commissaire principal de Saint-Germain-des-Prés, Pierre Curie-Nodin, procède à une saisie et mise sous scellé de trois œuvres contrefaites rouges de 103 cm sur 75 cm représentant trois empreintes de corps féminins³⁰.

Le jour même, est consignée une audition d'Iris Clert :

27 Tapuscrit conservé (AYK [Inventaire MNAM T24, classeur 24, Cote 2475]), écrit à la suite de la communication par son avocat, M^e Gambier de La Forterie, de l'attestation d'Iris Clert que lui a remise M^e Kam (lettre de J. Gambier de Lafourterie à Yves Klein du 31 octobre 1960).

28 « Témoignage d'Arman (Armand Fernandez dit) d'un propos de M^e Kam entendu à La Coupole vers minuit le 1.XI.60 » [ni signé, ni daté] et « Témoignage de J.P. Mirouze » [id.], (AYK), sollicités sans doute par l'avocat d'Yves Klein.

29 Pierre Restany (4 novembre 1960), Janine de Goldschmidt, épouse Restany (20 décembre 1960), lettre de Walter Ruhnau (17 décembre 1960) (AYK).

30 Procès verbal n°2185. Le carton des scellés porte l'indication « couleur rose » (AYK).

C I N E M A

Un film profond et sincère ?
Un film grotesque et ennuyeux ?

LES GODELUREAUX
DIVISENT
LES SPECTATEURS

Je voudrais avant de formuler mon opinion sur Les Godelureaux exposer d'abord le point de vue des défenseurs et celui des détracteurs de ce film. Mon opinion parce qu'elle n'est ni tout à fait celle des partisans de Chabrol, ni celle de ses adversaires, je la proposerai tout de suite après.

En gros, les arguments de la défense peuvent se formuler ainsi : ce film, que vous prenez pour une arlequinade est le film le plus profond et le plus sincère de Chabrol. Chaque épisode de Godelureaux renvoie à une métaphysique implicite. On doit être capable d'en extraire la subtile moelle pour peu qu'on ne se laisse pas distraire par le côté burlesque de Chabrol qui, ici, renouveau, se donne un peu trop libre cours.

Si donc vous n'êtes pas capable de découvrir la richesse de cette œuvre et son foisonnement symbolique, vous êtes un bête, un âne qui se laisse piper aux apparences et ne saura voir plus loin que le bout de son nez. Chabrol visant toujours à donner le change, vous ne devez pas le prendre au mot mais rechercher au-delà même son propos une signification plus profonde d'une conception valeur.

Voilà maintenant le point de vue des opposants : ce film est une pantalonade indigne de Chabrol. Les Godelureaux est un film grotesque, triste et ennuyeux, mal mis en scène, aussi mal joué que possible par des acteurs qui ont l'air de se moquer du public et qui énoncent un dialogue d'une scandaleuse indécence.

Après mûre réflexion, je ne partage aucune de ces deux opinions. Je me rallie volontiers à la défense de Les Godelureaux est peut-être le film le plus important et le plus sincère de l'ail.

elle aussi, radicalement pessimiste mais l'admirable écrivain russe laisse sa chance aux nobles âmes et aux esprits purs. D'où le côté bouillonnant de l'Oncle Vania et des Trois Sœurs. D'où la jeunesse éternelle de Tchekov.

Chabrol, au contraire, a sur le monde le point de vue d'un vieillard méchant et retord. Et j'en arrive ici au point essentiel de ma démonstration : on a le droit d'être méchant, de tout fouler au pied : l'amitié, l'amour, le respect mais encore faut-il le faire avec élégance et avec grandeur. La méchanceté est un luxe dangereux et il faut beaucoup d'intel-

LA COTE DES "GODELUREAUX"

SCRIPT

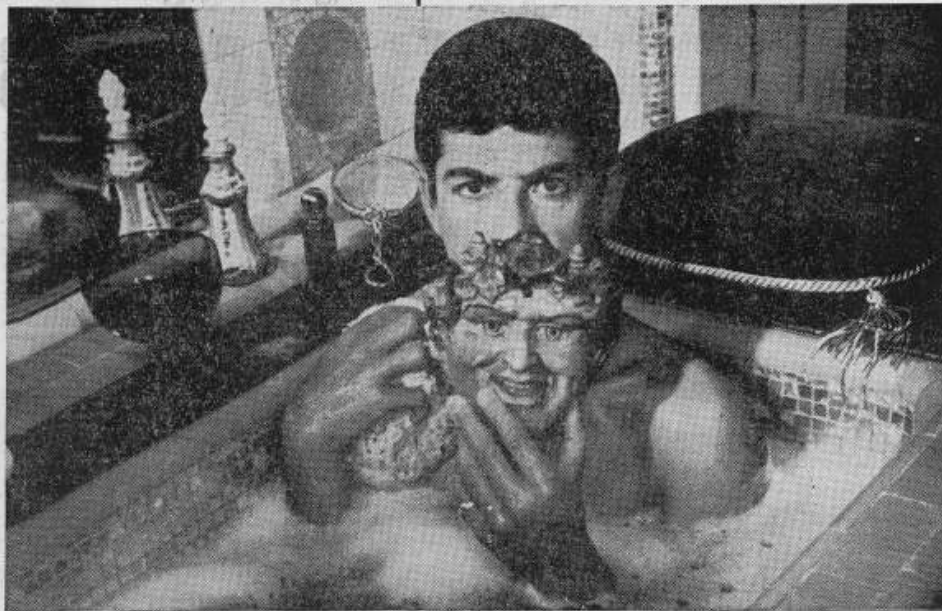
- VALEUR D'ENSEMBLE : 6. Une idée originale qui aurait pu être traitée avec plus de verve et d'insolence.
- SCENARIO ET ADAPTATION : 6. L'auteur du livre, E. Ollivier, a participé à l'adaptation et aux dialogues.
- DIALOGUES : 7. Souvent drôles et quelquefois amoureux.

MISE EN SCENE

- REALISATION ET DECOUPAGE : 7. Mise en scène très rigoureuse où des séquences constamment alternent avec des séquences magnifiques. Toute la fin du film est admirable.

- MONTAGE : 5. Correct et neutre. Chabrol n'est pas un monteur à la manière de Welles ou de Godard.

- INTERPRETATION : 7. Jeu lent à dessin qui confère



● Le manque de la comédie que tient J.-C. Brialy exprime avec bonheur la philosophie de cette historiette qui prend par instant les allures d'un conte philosophique. Ce plan, l'un des plus beaux du film, est tout à l'honneur de Rabier, l'ex-cadreur de H. Decse, qui fait avec brio ses débuts de directeur de la photographie. Brialy s'y révèle luciférien à souhait. Le tarabuscage savant du décor correspond parfaitement à l'esprit de ce film déconcertant et, à coup sûr, plus subtil qu'il n'en a l'air.

Un auteur comique. Peut-être aussi parce qu'il se trompe sur ses talents véritables. Je ne suis pas si certain qu'il soit tellement à l'aise dans l'univers sec et ironique de Paul Gégauff, même si cet univers lui renvoie l'image d'un aspect de sa personnalité qui n'est pas la moins authentique.

LES FILMS DE LA SEMAINE

LE CRIMINEL :

Audition de Mme Athanassias Iris, divorcée Clert, née le 6.4.23 à Athènes, directrice de Galerie d'art.

Il y a quelques mois M. Yves Klein m'a remis un « tableau » qui est en réalité l'empreinte d'un corps passé à la peinture bleue. J'ai toujours considéré que ces choses n'avaient aucune valeur artistique ou commerciale³¹.

Par la suite un étudiant en philosophie m'a remis trois empreintes semblables faites à la peinture rose. Je n'ai jamais exposé ces empreintes. Je les ai conservées avec celle remise par M. Klein. J'ai toujours considéré ces choses comme un canular.

Je voudrais que M. Yves Klein apporte la preuve qu'il est le créateur de ce système et qu'il s'agit bien là d'œuvre d'art.

M. Klein n'a pas le monopole des empreintes.

La saisie des empreintes me cause un préjudice dont je demanderai ultérieurement réparation.³²

Les « contrefaçons » attribuées au mystérieux « étudiant en philosophie » sont-elles des copies exécutées pour le tournage des *Godelureaux* dans la Galerie Iris Clert ? Le visionnement de la séquence ne permet guère de se faire une idée de la qualité des toiles accrochées aux cimaises (effectivement un monochrome clair entr'aperçu), en dehors de l'empreinte accomplie sous nos yeux — qui ne ressemble guère à celles de Klein relevant plus du frottage par reprises — et d'une toile couverte de taches désordonnées.

En décembre 1960, alors qu'il fait face à une nouvelle « affaire » avec l'acte de vandalisme dont il est victime au festival de l'Art d'Avant-Garde, Klein s'inquiète dans une lettre à son avocat « au sujet de l'affaire Chabrol » :

J'ai entendu dire que le film est terminé et qu'il est au mixage, il devrait en principe sortir instantanément [sic]. Que faire ? Je suis assez ennuyé en ce moment, je n'ai vraiment, vraiment pas une seconde à moi à cause de la préparation énorme de l'expo au Musée de Krefeld en Allemagne. [...] Me Tourny vous a-t-il communiqué la poursuite d'Iris Clert ?³³

31 Le témoignage de Rotraut Uecker (épouse de Klein) du 14 décembre 1960, disant avoir assisté en mai 1960 à l'achat de trois œuvres de Klein par Iris Clert (petit monochrome, monogold, empreinte de corps) pour 1000 NF après marchandage (l'artiste ayant demandé le double) et à sa proposition d'acquérir en outre « une plus grande empreinte en technique négative pour 5000 NF mais [qu'elle] voulait [le] payer par traite » (ce que refusa l'artiste), contredit les affirmations d'Iris Clert d'un « dépôt » par Klein à sa galerie comme du déni de la valeur artistique et marchande de ces œuvres.

32 Audition de Madame Athanassias Iris, divorcée Clert du 4 novembre 1960 (AYK).

33 Lettre à Jacques Gambier de La Forterie du 5 décembre 1960 (AYK).

Klein écrit peu après à nouveau à son avocat qu'il a

...trois nouveaux documents à ajouter au dossier Clert ainsi qu'au dossier Chabrol.

Le film *les Godelureaux* va sortir incessamment avec, comme nous nous en doutions, les scènes sur les Monochromes et les scènes la peinture par empreintes de corps.

Quant à Mme Iris Clert, j'ai là une preuve de plus de ses multiples tentatives de dénigrement de mon œuvre et de ma personne, qui prouve bien sa mauvaise foi et son acharnement à me nuire par tous les moyens...³⁴

L'action en justice contre Iris Clert arrivera en jugement le 1^{er} février mais elle est renvoyée devant la 3^e Chambre au lundi 26 mars 1962. L'avocat de Klein en informe celui-ci et demande : « Continuons-nous ou non le procès ? » Manifestement Klein ne poursuit pas, pas plus que l'action intentée contre Chabrol.

Selon le témoignage de ce dernier, Yves Klein et lui se sont vus entre temps et sont devenus « amis », l'artiste réalisant même un moulage de son visage en bleu³⁵.

1895 /
n° 49
juin
2006

119

La sortie des Godelureaux

À sa sortie, en mars 1961, *les Godelureaux* « divisent les spectateurs » selon un titre d'*Arts* : est-il « un film profond et sincère » ou « grotesque et ennuyeux » ? demande Jean Domarchi³⁶. Dans *les Lettres françaises*, Georges Sadoul, pourtant bienveillant à l'endroit du cinéaste, juge le film raté, le cinéaste voulant « faire du Chabrol » « s'est trompé, lui qui n'est guère doué que pour la fantaisie débridée, le baroque, la satire, le cynisme. Si l'on est alouette, on est mal venu de jouer au vautour »³⁷. Dans *Téléciné* le film est « expédié » en une courte notule de Gilbert Salachas :

Une fois de plus un cinéaste de la dernière pluie nous livre les ébats d'une minorité « pittoresque » avec, en son centre, une fille niaise et complaisante. (...) Il y a bien entendu de l'orgie néo-romaine et du concubinage à combinaisons multiples. Il y a du cabotinage conscient

³⁴ Lettre du 29 décembre 1960 à J. Gambier de Lafourterie (AYK). Les preuves sont sans doute certaines des attestations en faveur de Klein dont il a déjà été question *supra*.

³⁵ Entretien avec Claude Chabrol (8 février 2006).

³⁶ Jean Domarchi, « *les Godelureaux* divisent les spectateurs », *Arts*, n°814, 22-29 mars 1961, p. 7.

³⁷ Georges Sadoul, « Le cinéma de papa et d'autre part *les Godelureaux* de Claude Chabrol », *les Lettres françaises*, n°868, 23-29 mars 1961, p. 6.

de soi ; il y a de la satire à couper au couteau suivant des pointillés tracés à l'encre de Chine et au marteau pilon. En bref, cela ne ressemble à rien. En tout cas à rien qui vaille.

que viennent soutenir des appréciations brèves de Henri Lemaître, Jean-Elie Fovez et Henri Agel. Ce dernier est particulièrement sévère :

Il faut que tous les critiques qui ne sont aveuglés ni par la complicité ni par le snobisme s'associent à la démystification menée ici par Gilbert Salachas : au risque de paraître des béotiens, dénonçons très fort le scandale Chabrol.³⁸

1895 /
n° 49
juin
2006

Seuls les *Cahiers du cinéma* auxquels appartient Chabrol défendent le film : André S. Labarthe, qui semble répondre sans le dire à la critique du *Beau Serge* par Roland Barthes³⁹, y voit « le premier film flaubertien », le crédite d'une « objectivité de l'écriture » et d'une

démarche moderne, [...] dont la leçon nous vient d'Amérique et qui situe le style de Chabrol au premier plan du cinéma français.⁴⁰

120

Éric Rohmer parle lui de l'art « le plus métaphysique de tous ceux de nos jeunes cinéastes » et y voit le film « le plus proche, par l'esprit, des recherches du roman contemporain »...⁴¹

Quoi qu'il en soit de ces jugements — celui du public sera cinglant : le film n'est vu que par 25 000 spectateurs alors que le précédent, *les Cousins* en avait eu 250 000 —, la séquence

³⁸ *Téléciné*, n°96, mai 1961 (non paginé).

³⁹ Dans une « Mythologie » des *Lettres nouvelles* du 11 mars 1959 (« Cinéma droite ou gauche ? », pp. 50-52), non reprise dans le volume homonyme (depuis lors dans *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Seuil, 1993, pp. 787-789).

⁴⁰ André S. Labarthe, « Les mouchoirs d'Hermès », *Cahiers du cinéma*, n°119, mai 1961, pp. 45-48. Flaubert est alors revendiqué par les « modernes » contre Balzac que, par contre, révèrent les réalisateurs « *Cahiers* » (en particulier Truffaut et Chabrol). Dans *Témoignage chrétien*, Jean Carta trouve que « la dérision chabrolienne — aux accents parfois flaubertiens — semble maintenant toucher l'instrument même dont il se servait pour fixer l'imposture. Il ne croit plus au cinéma. Il se moque de lui-même et de son talent... » (31 mars 1961). Il songe évidemment là à *Bouvard et Pécuchet* plus qu'à l'écriture descriptive « insignifiante » dont parlait Barthes.

⁴¹ Éric Rohmer, « Le goût de la beauté », *Cahiers du cinéma*, n°121, 22-29 juillet 1961, pp. 18-25. Dans *France Observateur* du 23 mars 1961, Labarthe crédite l'auteur de savoir « à merveille et coïncider avec ses personnages et se détacher d'eux. Il sait être en dehors et en dedans de son histoire. En ce sens, ses procédés de narration cinématographique correspondent aux procédés de narration des grands romanciers. »

parodiant Yves Klein passe presque inaperçue. Jean Domarchi l'évoque dans le cadre des « épisodes "drôles" » qui sont, selon lui,

navrants de platitude. La fête de charité évoque Berthomieux, le vernissage du peintre m'a fait penser en moins bien à *Mademoiselle Strip-Tease* de Pierre Foucault.

Quant à Sadoul il n'y voit qu'un épisode :

Après avoir troublé avec des boules puantes un vernissage de Salvador Dali...
[...] A-t-il voulu faire du Buñuel ? Je le crains. S'il a pensé nous donner un nouvel *Âge d'or*, il est loin du compte [...]. Son Café de Flore empeste la convention...⁴²

Labarthe et Rohmer ne font aucune allusion à la scène.

Il est évident que quel qu'ait été le dessein de Chabrol et Gégauff dans cette charge elle révèle avant tout l'éloignement dans lequel se tenaient les auteurs de la Nouvelle vague (on veut dire par là issus des *Cahiers*) par rapport à l'évolution de l'art contemporain comme de l'évolution du nouveau roman. Le texte de Rohmer vient couronner toute une série d'autres textes engagés dès les années 1947 sous la signature de Maurice Schérer tendant à faire du cinéma un art « classique », seul rempart contre la « décadence » des autres arts, voués à célébrer leur propre mort (Kafka, Beckett et Michaux étant alors, entre autres, visés). L'irruption d'*Hiroshima mon amour* et de *l'Année dernière à Marienbad* de Resnais en France ou des films d'Antonioni en Italie, bouleversera la bonne conscience classiciste de l'école de pensée rohmérienne. À cet égard on a pu relever le paradoxe de voir Jean-Luc Godard tourner *À Bout de souffle* (avec Chabrol comme assistant) dans la rue Campagne-Première, où résidait et travaillait Klein et nombre de ces artistes, en méconnaissance de cause en quelque sorte (l'atelier du 11, « la petite suédoise de Zumbach » étant un atelier de photographe de mode où sont accrochés quelques toiles abstraites à la manière de Nicolas de Staël, n'étant guère éloigné des n°9 et 14 où Klein eut des ateliers...)⁴³

⁴² Il est évident que la revendication chabrolienne d'une dérision de la dérision, l'image des « coups de revolver » tirés sur tout ce qui bouge « remuent » chez Sadoul quelques réminiscences surréalistes que le rapprochement involontaire qu'il opère entre Dali et Buñuel révèle également.

⁴³ Voir F. Albera, « Yves Klein et Jean-Luc Godard, rue Campagne Première : chutes et envols », *Art Press*, n°266, décembre 2000, pp. 37- 42. Selon Rotraut Necker, veuve de Klein, rapportée par A. Kahn, « Lorsqu'a été tournée la dernière scène, celle où Jean Seberg demande à Belmondo [sic] qui meurt sur le pavé : "Qu'est-ce que veut dire dégueulasse ?" ou quelque chose comme ça, Yves est allé féliciter Belmondo. » (*op. cit.*, p. 247).

Conclusion

Finalement les séquences de ces deux films se ressemblent en ce qu'elles renvoient à un *topos* concernant Yves Klein et, au-delà de lui, la peinture contemporaine en France dès lors qu'elle n'appartient pas aux « canons » admis par la critique, ceux de « l'École de Paris », l'abstraction lyrique d'après-guerre (Bazaine, Manessier, Estève, Tal Coat...) ou ceux des maîtres établis (Picasso, Matisse, Villon, Kandinsky, etc.). La période considérée est celle de la constitution du groupe des Nouveaux Réalistes et, quelles que soient les divergences entre ses membres et entre ceux-ci et le discours de Pierre Restany qui les promeut, on se trouve précisément en un moment où les critères d'appréciation critique se révèlent inopérants face à une évolution ou une mutation de l'art. L'« immatériel » revendiqué par Klein n'entre pas alors dans les cadres d'intelligibilité de la critique en place, elle taxe donc la démarche de l'artiste de « canular », comme on l'a vu. L'hebdomadaire *Arts* est caractéristique de cet aveuglement devant les courants post-abstraction. En deux ans de ce journal qui consacre chaque semaine cinq ou six pages grand format à la peinture et la sculpture, on ne trouve que deux mentions d'Yves Klein, l'une, anonyme, sous le titre « Klein vend du vent ! » évoque les « zones de sensibilités picturales immatérielles » et le lancer d'or dans la Seine en concluant : « le vent dans du vide ça donne quoi ? »⁴⁴. Le second, signé Michel Ragon, annonce en 20 lignes la disparition de Klein – « Yves Klein est mort » –, en insistant sur le « talent certain de publiciste » d'un peintre qui « avait plus d'un tour dans son sac »⁴⁵. La couleur pure et les *Anthropométries* auraient fort bien pu inspirer un discours de *filiation* entre les papiers découpés de Matisse (en particulier *le Grand Nu bleu* de 1954) et certaines empreintes, si Klein n'avait pas inscrit sa démarche dans une problématique de « dépassement de l'art moderne », d'« immatérialisation » de l'art et récusé en un sens la *matière* picturale. On a vu dans le scénario de la séquence *Mondo Cane* que « l'idée » des « pinceaux vivants » procède d'un certain dégoût du peintre pour la « salissure » de la peinture : il s'agit de l'éviter pour l'artiste en n'ayant plus à s'impliquer corporellement dans l'acte de création. La valorisation de la couleur contre la ligne ne reprend donc pas la partition « classique » corps, pulsion vs intellect, puisque la couleur est du côté de « l'immatériel ».

Ragon dans son hommage pose la question : « Canular ? On le crut d'abord... » C'est reprendre le mot qui revient le plus souvent au sujet de Klein⁴⁶. Depuis plusieurs années

⁴⁴ *Arts*, n°857, 21-27 février 1962, p. 6.

⁴⁵ *Arts*, n°873, 13-19 juin 1962, p. 11.

⁴⁶ Et dont Annette Kahn elle-même use fréquemment dans son livre (« Sérieux ou canular ? Avec Yves, on ne sait jamais sur quel pied danser », *op. cit.*, p. 223).

déjà la critique française, mais aussi bien allemande, parle de « canular » ou de « supercherie ». En 1957, Françoise Choay, dit des monochromes que « cette tentative qui n'est pas la première de son genre, fera rire et s'indigner » tout en lui reconnaissant cependant le mérite de « prouver avec force la valeur de choc de la couleur pure et la délectation qu'on peut y prendre »⁴⁷ et Jean Grenier, l'année suivante, à propos d'une exposition chez Iris Clert, pense aux visiteurs dont « l'émotion est faite plutôt de surprise et de mécontentement comme si on leur avait joué une farce »⁴⁸. « Canular diront certains puisque rien n'est perçu et ne doit l'être... » lit-on ailleurs⁴⁹. Il en va de même en Allemagne, en 1961, à l'occasion de l'exposition Klein à Krefeld dont il était question plus haut : « charlatanerie ou révélation ? » demande l'un, et l'autre, sous le titre « les habits neufs de l'Empereur » : « Expérimentateur, génie ou charlatan »⁵⁰ ?

La séquence des *Godelureaux* va à cet égard plus loin dans la satire que *Mondo Cane* et renchérit sur ces appréciations en montrant la séance d'empreintes dans une galerie dans un style Grand-Guignol (pianiste possédée — singulière inversion de la proposition kleinienne de symphonie *monoton* —, délire verbal du peintre — un Italien mâtiné de Dali⁵¹ —, ridicule des modèles en collants que le peintre peint en pressant ses tubes sur elles et en leur caressant les seins avant qu'elles n'aillent laisser leur empreinte sur la toile aux coups de sifflot du Maître) et en la faisant perturber par Brialy, qui recourt aux farces et attrapes (boules puantes). Il s'agit en somme de développer un canular potache à propos d'un canular pris au sérieux qu'il convient de dénoncer « pour ce qu'il est » (« dérision de la dérision de la dérision »...), jetant la perturbation dans un monde-de-l'art compassé où tout le monde se met à éternuer et se pincer le nez pour enfin prendre la fuite...

Il est évidemment plus troublant qu'au milieu de ce ressassement de clichés dépréciatifs la voix de la galeriste Iris Clert vienne appuyer la charge de Chabrol et de son scénariste Paul Gégauff (car le livre homonyme que le film adapte, d'Eric Olivier, ne comporte aucune scène de ce type). Au-delà de la « brouille » entre Klein et elle et son départ de sa galerie, elle persistera en effet dans cette ligne puisque après la mort du peintre elle écrit un texte d'hommage singulièrement ambivalent :

47 *France Observateur*, n°367, 23 mai 1957 (dans le même article on dit que devant la peinture de Bram van Velde « instinctivement la nausée vous détourne » de « ces vastes surfaces dégoulinantes et sales »).

48 *Preuves*, n°88, juin 1958.

49 *Combat* du 13 mai 1959, p. 4.

50 « Scharlatanerie oder Offenbarung ? », *Neue Rhein Zeitung* du 16 janvier 1961 ; sous le titre : « Des Kaisers neue Kleider » : « Experimentator, Genie, oder Scharlatan ? », *Die Welt*, n°39, 15 février 1961 (coupures AYK).

51 La confusion de Sadoul parlant d'« un vernissage de Salvador Dali » s'inscrit dans un rapprochement que la presse a déjà utilisé au titre de « l'extravagance ».

« Je dois avouer que lorsque j'ai vu pour la première fois les tableaux d'Yves Klein, j'ai été sidérée. D'abord j'ai pensé à un immense canular et puis, petit à petit, malgré moi, je me suis laissée envoûter par la magie de la couleur pure et puis j'ai compris. [...]

Si Malévitch est allé jusqu'à l'exaspération de la forme, Yves Klein est allé, lui, jusqu'à l'exaspération de la couleur et même plus loin encore, jusqu'à l'immatérialisation du tableau...

Aujourd'hui toute une vague de suiveurs passionnés marchent sur ses pas dans toute l'Europe en suivant son éthique, ce qui a transformé ce jeune homme de 31 ans soudain malgré lui en un chef d'école.

En fait Yves Klein était un grand naïf, un poète et un dictateur.

Après notre brouille en 1960, ses succès lui montèrent à la tête et moi n'étant plus là pour calmer sa folie des grandeurs déchaînée, il dépassa ses propres dimensions et finit par en mourir.⁵² »

1895 /
n° 49
juin
2006

52 Texte non daté (AYK). Au début de ce texte, l'auteur commence par citer un extrait de sa présentation d'Yves Klein à La Sorbonne du 3 juin 1959 à l'occasion de sa conférence sur l'architecture de l'air (il y faisait alors d'entrée l'éloge de la galeriste).

Yves Klein
réalisant un
monochrome
bleu, ca. 1957
© Droits réservés



Filmographie d'Yves Klein

Cette filmographie des « films d'Yves Klein » a été établie pour la rétrospective du Centre Pompidou par Gilles Bion, Rita Cusimano, Murielle Dos Santos, Marion Guibert et Alexandra Müller, sous la direction de Camille Morineau, commissaire de l'exposition, à partir des éléments conservés par les Archives Yves Klein et le Musée National d'Art Moderne. Nous renvoyons au catalogue de l'exposition pour sa version détaillée (complétée par une filmographie des éléments filmés concernant Klein), et n'en donnons ici qu'une version résumée.

1895 /
n° 49
juin
2006

Films (bobines 16mm ou 35mm) conservés

Scènes de judo (Japon, circa 1953, n/b, muet, 1 mn 11)

Yves Klein (France, c.1956-1957, couleur, muet, 2 mn 1)

Deux expositions simultanées à Paris (ou : *Propositions monochromes*. France, 1957, couleur, muet, 5 mn 38)

La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (France, 1958, couleur, muet, 1 mn 38)

Réalisation des travaux pour l'Opéra de Gelsenkirchen (Allemagne, 1958-1959, n/b, muet, 4 mn 19)

Inauguration de l'Opéra de Gelsenkirchen (Allemagne, 1959, couleur, muet, 2 mn 15)

Bas-relief dans une forêt d'éponges (France, 1959, couleur, muet, 7 mn 28)

Anthropométrie de l'époque bleue (France, 1960, n/b, muet, 2 mn 25)

Dimanche 27 novembre (1960, n/b, muet, 4 mn 6)

Séquence de *The Heartbeat of France* (Allemagne, 1961, réal. Peter Morley, n/b, muet, 2 mn 48)

Essais de toit d'air (France, c.1961, n/b, muet, 2 mn 14)

Monochrome und Feuer (Allemagne, 1961, réal. Yvan Butler, couleur, n/b, muet, 11 mn 47)

Yves Klein réalisant des peintures de feu (France, 1961, n/b, couleur, muet, 9 mn 2)

Antagonisme 2, l'objet (France, 1962, n/b, muet, 7 mn 9)

Mariage de Rotraut Uecker et d'Yves Klein (France, 1962, couleur, muet, 6 mn)

Appartement d'Yves Klein (France, 1962, couleur, muet, 6 mn 10)

Projets de films

La Marque de l'immédiat (1953). [Empreintes de l'homme dans la nature par effet de contact].

L'Histoire du judo (1954) [Jean Cocteau pressenti comme metteur en scène].

Film expérimental sur le judo (1954). [Inscription des mouvements du judo sous formes de lignes abstraites sur la pellicule. Tentatives de production avec la Japanese Cinematography Society].

La Guerre (de la ligne et de la couleur) ou Vers la proposition monochrome (1954-1957).

[sans titre] (1955) [montage de manifestants partisans de l'Algérie française fuyant la police et se réfugiant dans un immeuble aboutissant à une exposition de « tableaux lunaires bleus »].

Judo (1955). [Avec Jean Cocteau comme metteur en scène et des techniciens de la Cie Daiei]

Bleu-Bleulle ciel bleu, la mer bleue... (1962 ?).

[projet avec H-G. Clouzot].

1895 /
n° 49
juin
2006