

DE CHAGALL À KLEIN, UNE ODE À LA MUSIQUE ET À LA COULEUR

Jean-Baptiste PISANO
Directeur d'études à l'Université Côte d'Azur

Peintre niçois contemporain de Mossa, Cyrille Besset, fait partie de ces artistes qui arpentent, avec leur chevalet, les routes de l'arrière-pays. Au Salon de 1900, il obtient une médaille avec son tableau dévoilant sur sa toile tout le charme des hauteurs de Cagnes, au lieu-dit Sainte-Luce⁸³.

La beauté captivante du prosaïque émane de cette œuvre. Sa peinture est en totale correspondance avec la poésie de la vie quotidienne d'une région où la fonction d'accueil s'apprécie également dans le nombre d'artistes dont les œuvres laissent le témoignage, dès le XIX^e siècle, aussi bien de vues urbaines⁸⁴, que de l'atmosphère de la côte méditerranéenne restituée par Monet dans une impression révélatrice⁸⁵. *La Corniche près de Monaco* donne à voir cette voie qui serpente le long de la côte.

Saisi dans un effet perspectif, le littoral rocheux a été peint en utilisant les nuances diverses de bleu, avec çà et là un peu de rose. On a là une impression d'un moment au milieu du jour, où le soleil filtrant la brume se réfléchit sur l'eau, avec une vue côtière qui ouvre sur une baie.

Au premier plan, un chemin rouge encadré par une végétation luxuriante. Et une silhouette marchant le long du chemin, simple petite figure saisie dans l'immensité du paysage. Le soleil est haut dans le ciel, réduisant les ombres au maximum, telle celle toute courte du marcheur.

La vue très lumineuse, depuis Golfe-Juan, des montagnes de l'Estérel dans le lointain est une des sept toiles méditerranéennes qui incluent des arbres le long du rivage⁸⁶.

Ainsi les modèles d'appréhension de l'espace issus du japonisme servent parfois à restituer les réalités physiques d'une région ouverte alors à la villégiature hivernale. La composition, organisée autour de la silhouette d'un arbre laissant vide les côtés, rappelle les copies des estampes japonaises que Monet contemple dans l'intimité du salon de sa maison à Giverny.

Notre région est tellement riche des témoignages laissés par les peintres qu'elle a accueillis au siècle dernier, que, sans conteste, elle apparaît comme le laboratoire de la modernité picturale. Matisse à Nice⁸⁷ et à Vence⁹⁰, Bonnard au Cannet⁹¹, Renoir encore, qui ne peindra que de rares vues du littoral,

⁸³ Cyrille Besset, *Hauteurs de Cagnes, Sainte Luce*, 1900, Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer.

⁸⁴ Urbain Garin de Coconato, *Le Pont-Vieux*, 1856, aquarelle, 15,2*25,8, Bibliothèque de Cessole, Nice.

⁸⁵ Claude Monet, *La Corniche près de Monaco*, 1884, huile sur toile, 75*94, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁸⁶ Claude Monet, *Montagnes de l'Estérel*, 1888, huile sur toile, 65,5*92,4, Courtauld Institute Galleries, Londres.

⁸⁷ Henri Matisse, *Deux jeunes femmes à Nice*, 1921, huile sur toile, 65*50, The Israël Museum, Jérusalem.

⁹⁰ Outre la chapelle du Rosaire, il y peint sa dernière toile importante, *Le rideau égyptien*, 1948, huile sur toile, 116,2*88,9, Philips Collection, Washington D.C., dans laquelle il perpétue le thème favori de la fenêtre et

comme celle de la Fondation Barnes⁹², qui pourtant s'offre à ses yeux depuis la fenêtre de sa maison. Il laisse à Albert André le soin de nous montrer dans un dispositif comparable au *Paysage avec figures, environs de Cagnes*, mais dans un cadrage élargi, toute la beauté du paysage cagnois que le regard embrasse depuis les Collettes⁹³.

Quoiqu'il en soit, l'émergence de nouvelles formes de villégiature et de nouveaux espaces touristiques s'apprécient et se donnent à voir, à travers cette production picturale.

Ainsi, déjà à la fin du XIX^e siècle, la composition de Berthe Morisot⁹⁴ nous place à l'abri des cabines de bains niçoises. Par une mise en abyme de ce qui pourrait être la scène qu'elle est en train de saisir sur son carton à dessin, elle nous donne à voir les cabines de bain de la Veuve Dumas, alors situées sur la Promenade du Midi à la hauteur de l'Opéra, dont sont également conservés des clichés photographiques. Sa peinture constitue une vue près du sol, qui donne un point en contrebas du document photographique, semblant privilégier le regard de l'enfant sur l'espace qui l'entoure, tout à son affaire dans la réalisation d'un pâté de sable. Plus particulièrement, la peinture contemporaine porte la trace de la rupture entre saison touristique hivernale et estivale. Dans les années 1950, Picasso, loin du modèle iconographique de Berthe Morisot, fait évoluer sur sa toile une foule de baigneurs qui a envahi la plage à la Garoupe⁹⁶; quand de Staël à Antibes joue du minimalisme de deux bandes azurées pour articuler le rapport de l'étendue d'eau au ciel et de la côte figurée par le blanc⁹⁸.

À cette époque, Marc Chagall traverse l'Atlantique, pour venir s'installer en 1948 dans une région que les mutations profondes de l'activité touristique vont bouleverser durablement. Le choix qu'il fait alors de venir s'installer à Vence, tout près de Matisse⁹⁹, s'inscrit dans un moment où la saturation des littoraux a pour conséquence, le déversement de l'activité vers leur arrière-pays. Matisse, réfugié dans une villa enfouie dans une nature odoriférante et entourée de palmiers, crée alors dans un charmant désordre qui nous est restitué grâce aux photographies d'Hélène Adant, qui constituent la mémoire de ces années de guerre passées là¹⁰⁰. Sous l'objectif de la cousine de Lydia Delectorskaya sont restitués non seulement l'ambiance de la vie quotidienne mais tout aussi bien ce qui faisait l'univers du peintre¹⁰¹. La collection d'objets (jarres, vases, tables et chaises, coquillages, tapis, textiles...) que Matisse avait emportée à Vence, sans laquelle il ne pouvait créer, se retrouve dans ses peintures et dans ses dessins de ces années-là. À l'instar de la nature morte de fruits qui constitue le premier plan de son *Rideau égyptien*¹⁰², offrant un contrepoint à la cime du palmier qui, en arrière, se déploie tel un feu d'artifice et dont le titre traduit l'admiration du peintre pour les étoffes

retrouve les éléments familiers de composition comme le palmier ou l'utilisation de la couleur noire pour réfléchir la lumière.

⁹¹ Pierre Bonnard, *La Côte d'Azur*, vers 1923, huile sur toile, 79*77,1, The Phillips collection, Washington D.C.

⁹² Auguste Renoir, *Paysage avec figures, environs de Cagnes*, vers 1910, 54,3*65,7, huile sur toile, Barnes Foundation.

⁹³ Albert André, *Vue d'une fenêtre de la maison de Renoir*, 1916, huile sur toile, 58*92, Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer.

⁹⁴ Berthe Morisot, *La plage à Nice*, 1881-1882, aquarelle sur papier 42*55, Nationalmuseum Stockholm.

⁹⁶ Pablo Picasso, *Baigneurs sur la plage de la Garoupe*, 1957, huile sur toile, 196*261, Musée d'Art et d'Histoire, Genève.

⁹⁸ Nicolas de Staël, *Le fort d'Antibes*, 1955, huile sur toile, 130*89, coll. part.

⁹⁹ Fuyant les bombardements à Nice, Henri Matisse occupe alors la villa Le Rêve, à quelques dizaines de mètres du lieu où Chagall choisit de venir s'installer.

¹⁰⁰ Boyer Marie-France, Adant Hélène, *Matisse à la villa Le Rêve*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 2004.

¹⁰¹ Les clichés d'Hélène Adant nous donnent à voir les séances de pose, avec en particulier Lucienne Bernard, dans le salon-atelier de la Villa.

¹⁰² Henri Matisse, *Le rideau égyptien*, 1948, huile sur toile, 116,2*88,9, Philips Collection, Washington D.C.

chargées de motifs. Marc Chagall, inaugure lui, dans la « Cité des Arts », le cycle des années méditerranéennes¹⁰³.

Dans ce même temps, en cette année 1955 où le photographe Philippe Halsman vient immortaliser Chagall dans son atelier, Yves Klein propose un monochrome au salon parisien des réalités nouvelles, lors d'une exposition réservée aux peintres abstraits. Il s'agit là d'un monochrome orange, intitulé : « expression de l'univers de la couleur mine orange ». Ce panneau de bois, uniformément peint en orange mat, signé du monogramme et de la date « YK, juin 55 », est alors refusé par le jury. Mais le 15 octobre suivant a lieu la première exposition publique « Yves Peintures », au Club des Solitaires, dans les salons privés des Éditions Lacoste¹⁰⁴. Exposant là encore des monochromes, mais de différentes couleurs, Yves Klein livre ses intentions. Son texte remis aux visiteurs de l'exposition exprime l'ambition première de sa création :

Après être passé par plusieurs périodes, mes recherches m'ont amené à peindre des tableaux unis monochromes [...]. Je cherche ainsi à individualiser la couleur, car j'en suis venu à penser qu'il y a un monde vivant de chaque couleur et j'exprime ces mondes. Mes tableaux représentent une idée d'absolu dans une parfaite sérénité¹⁰⁵.

Parmi la pléthore d'artistes ayant créé sur la Côte d'Azur, Marc Chagall et Yves Klein nous semblent tout à fait symbolique de ce temps de mutations dans une région où les bouleversements de l'activité touristique ne sont qu'une des manifestations, autre du boom économique que l'espace aura eu à connaître. Ses effets dépassent la seule sphère socio-économique pour se donner également à voir dans le domaine de la création artistique.

Si l'intérêt que les deux artistes attachent à la musique dans leur création transparait chez l'un comme chez l'autre¹⁰⁶, *a contrario*, les ruptures dont ils font preuve dans leur processus créatifs sont aussi marquées que ce que permet de saisir leur portrait photographique, à six ans d'intervalle, de leurs différences de personnalité¹⁰⁷.

La perception de l'influence musicale dans leurs œuvres s'apprécie chez bien d'autres artistes dont la Côte d'Azur abrite les créations. Comme chez Nicolas de Staël dont les titres des toiles soulignent de façon très explicite son amour de la musique et l'hommage qu'il rend au célèbre compositeur de jazz Sidney Bechet¹⁰⁸.

Alors que chez Matisse où certains instruments¹⁰⁹, comme le piano, ou surtout le violon, deviennent le sujet central d'une peinture et sont traités à la manière d'un portrait¹¹⁰, chez de Staël, le

¹⁰³ F. Sylvie, *Marc Chagall : les années méditerranéennes 1949-1985*, Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 1994, p. 27.

¹⁰⁴ Il y fera la rencontre, déterminante pour chacun d'eux, du critique d'art Pierre Restany, qui lui consacra un bel ouvrage en forme d'hommage dans Pierre Restany, *Yves Klein : le feu au cœur du vide*, Paris, La Différence, 1990.

¹⁰⁵ D. Riout, *Yves Klein : manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁰⁶ Charles Blanc-Gatti, surnommé le « peintre des sons », après avoir fondé le groupe des artistes musicalistes en 1932, publie en 1934 un ouvrage intitulé *Des sons et des couleurs*, Paris, éditions d'Art Chromophonique, 1934.

¹⁰⁷ Philippe Halsman réalise le portrait de Marc Chagall en 1955 et Charles Wilp fait son cliché d'Yves Klein en 1961.

¹⁰⁸ *Les Musiciens, souvenir de Sydney Bechet*, 1953, huile sur toile, 162*114, Jacques Dubourg, Paris.

¹⁰⁹ Deux expositions récentes mettent en lumière d'une part la similitude entre la peinture et la musique de jazz chez Matisse, avec la même tendance au rythme et à l'improvisation : *Matisse, les années Jazz*, Palais Lascaris, 21 juin-23 septembre 2013, et d'autre part, la référence constante à la musique faite par le peintre pour évoquer le rythme, les variations ou les harmonies de couleurs : *Matisse, La musique à l'œuvre*, Musée Matisse, 21 juin-23 septembre 2013.

¹¹⁰ Voir entre autres, Henri Matisse, *La leçon de piano*, 1916, huile sur toile, 245*212, MoMA, New-York ; *La leçon de musique*, 1917, huile sur toile, 244,7*200,7, Barnes, Merion ; ou encore *Intérieur au violon*, 1917-1918,

tableau, produit de « l'inspiration musicale », témoigne avant tout de l'intérêt du peintre pour la musique contemporaine qu'il découvre au théâtre de Marigny dans le cadre de la fondation du Domaine musical¹¹¹.

Et les exemples abondent. Depuis les deux grandes toiles intitulées *Les Indes galantes*¹¹², datées de 1953, inspirées de l'opéra-ballet *Les Indes Galantes* de Rameau qui, après deux cents ans, était repris au palais Garnier le 18 juin 1952, jusqu'à la métaphore musicale que constitue le *Grand concert* de 1955¹¹³, inspirée par les œuvres de Webern et de Schoenberg¹¹⁴, entendues à Paris le 5 mars 1955. Dans « l'usage » qu'il fait de la musique pour sa peinture, de Staël se place à l'articulation de Chagall et d'Yves Klein. Et ce même si Chagall s'apprécie avant tout comme « le plus remarquable peintre de couleur du XX^e siècle, avec Matisse » selon les termes de Picasso. Dès 1910, on voit comment sa distribution de la couleur suit, en général, le principe classique d'un ou de deux tons dominants d'où dérivent tous les autres, mais déjà poussés à une intensité extrême¹¹⁵. Sa période vençoise correspond à de véritables explosions de couleurs à l'image de Bonnard qui conforte cette frénésie de la couleur, après son installation dans le Midi, dès le milieu des années 1920. Ce sera, pour le peintre installé au Cannet, prétexte à représenter de nombreux paysages¹¹⁶, comme à exprimer une ivresse lumineuse et colorée¹¹⁷, jusqu'à parfois jouer d'un agencement de couleurs rigoureusement organisé dans un espace orthonormé¹¹⁸. Avec Marc Chagall voisinent des œuvres flamboyantes comme *Le Bouquet et cirque rouge*¹¹⁹, à dominante rouge, qui contraste avec des œuvres plus « douces » comme *La Mariée à l'éventail*¹²⁰, où les dégradés de bleu donnent une impression de calme et de paix. Cette maîtrise dans l'agencement des couleurs est particulièrement perceptible, dès les années 1910, dans ses œuvres où l'éventail est un motif récurrent¹²¹. Cette aisance avec laquelle Chagall réunit des couleurs éclatantes sans aucune fausse note, sans jamais rompre l'harmonie, s'apprécie tout particulièrement dans *Double portrait au verre de vin*, où nous sommes conviés au spectacle de sa fête de noces. Le jeu des correspondances s'établit d'une part entre les bas violets de Bella et la tunique du petit ange qui surplombe la composition, incarnant la petite Ida, et de l'autre entre l'auréole de l'ange qui s'accorde au vert de la chemise de Chagall. Enfin, la veste rouge du peintre se prolonge elle, dans la couleur du vin pour le toast qu'il porte. Son art dans l'agencement des couleurs se retrouve au milieu du siècle dans *Les amoureux de Vence*¹²², où des dégradés de jaune et de vert côtoient des arbres et un bouquet bleu auquel s'ajoute un soleil rougeoyant, dans un ensemble où domine une impression d'harmonie, de gaieté et d'équilibre.

huile sur toile, 116*89, Statens Museum for Kunst, Copenhague ; et enfin *Petite pianiste, robe bleue*, 1924, huile sur toile, 22*29,8, Musée Matisse, Nice.

¹¹¹ Aguila Jésus, *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.

¹¹² Nicolas de Staël, *Les Indes Galantes I*, 1953, huile sur toile, 114*100, coll. part., et *Les Indes Galantes II*, 1953, huile sur toile, 113*100, coll. part.

¹¹³ Nicolas de Staël, *Le Grand concert*, 1955, huile sur toile, 600*350, Musée Picasso, Antibes.

¹¹⁴ Kandinsky, qui mettait en avant ses dons de synesthète, pouvant associer des instruments à des couleurs, échangeait sur l'art avec Schoenberg.

¹¹⁵ Marc Chagall, *L'atelier*, 1910, huile sur toile, 60,4*73, Musée national Marc Chagall, Nice.

¹¹⁶ Pierre Bonnard, *Paysage du Cannet*, 1926, huile sur toile, 107*63, Kunstmuseum, Winterthur.

¹¹⁷ Pierre Bonnard, *L'escalier dans le jardin*, vers 1942-1944, huile sur toile, 63*73, National Gallery of Art, Washington.

¹¹⁸ Pierre Bonnard, *Intérieur de la maison au Cannet*, 1938 repris en 1943, huile sur toile, 126,4*125, Yale University Art Gallery.

¹¹⁹ Marc Chagall, *Le Bouquet et cirque rouge*, 1956-1960, huile sur toile, 197*130, coll. part.

¹²⁰ Marc Chagall, *La Mariée à l'éventail*, 1911, huile sur toile, 38*46, coll. part.

¹²¹ Marc Chagall, *Double portrait au verre de vin*, 1917-18, huile sur toile, 235*137, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

¹²² Marc Chagall, *Les amoureux de Vence*, 1957, huile sur toile, coll. part.

Au-delà du travail sur la couleur qui s'attache à l'ensemble de son œuvre, la peinture de Chagall s'attache à faire jouer une musicalité de la couleur, à laquelle il est d'autant plus sensible que, dès son enfance, la musique est partie intégrante de son univers familial au sein de son quartier juif de Vitebsk. Au violon, que fait résonner son oncle, se joint la mandoline pour des moments intimes et familiaux.

Quittant en 1920 Vitbesk pour Moscou¹²³, Alexeï Granovski lui commande le décor du théâtre juif et Chagall, transformant cette commande décorative en un véritable manifeste esthétique, peint alors de grands panneaux, conservés aujourd'hui à la galerie Tretyakov¹²⁴. Mélomane, il côtoie des compositeurs tels que Rostropovitch ou Messiaen qui tentent de préciser les relations entre couleur et son de manière presque scientifique. Omniprésente dans les tableaux de Chagall, la musique se matérialise de façon très concrète par de multiples instruments comme la harpe, la flûte et le violon¹²⁵. *La chute de l'Ange*¹²⁶ constitue sans nul doute une anthologie de l'iconographie de Chagall avec la présence de deux tons dominants, celui du bleu qui est celui du violon, et celui du rouge, celle de l'ange. L'affirmation du rapport chromatique rouge-bleu dominera par la suite nombre de ces œuvres ultérieures. Au XX^e siècle¹²⁷, l'appréhension du lien qui unit la couleur au son¹²⁸, auquel est si sensible Chagall, donne matière à de très actifs échanges entre les créateurs issus de divers domaines artistiques (littérature, poésie, peinture ou encore musique)¹²⁹. Quand en 1942, Chagall se plonge dans la musique de Tchaïkovski pour le ballet *Aleko*¹³⁰ dirigé par Leonide Massine, l'influence de la musique renforce alors la force descriptive de la couleur.

À la mort de sa femme, la musique trouve dans sa création une place encore plus prégnante. Il réalise alors des décors et costumes de *L'oiseau de feu*¹³¹ de Stravinsky pour le Ballet Theater en collaboration avec le chorégraphe Balanchine. Puis, au moment où l'artiste est installé dans notre région, *La flûte enchantée*¹³² montre combien sa peinture se libère peu à peu des lois physiques de la peinture.

¹²³ Alors en profond désaccord esthétique avec Malévitch, il abandonne son poste de directeur de l'École des Beaux-Arts de Vitebsk.

¹²⁴ Marc Chagall, *La musique et La danse*, 1920, aquarelle, gouache et crayon sur papier, 24,7*13,2 cm, Galerie Tretyakov, Moscou.

¹²⁵ L'intérêt vient en partie du fait que la musique s'inscrit dans la tradition hassidique dans laquelle Chagall a grandi et s'exprime aussi bien dans *L'écuyère*, 1931, huile sur toile, 100*80,8, Stedelijk Museum, Amsterdam, *La Révolution*, 1937, 49,7*100, 2, Centre Pompidou, Paris, jusqu'à *Le cirque, écuyère, clown et équilibriste*, 1967, *Cirque*, 23 lithographies en couleurs et 15 en noir, Paris, Tériade, 1967, Musée Départemental Matisse, Le Cateau-Cambresis.

¹²⁶ Marc Chagall, *La Chute de l'ange* (1923-1934-1947), huile sur toile, 147,5*188,5, Paris, coll. part., en dépôt au Kunstmuseum de Bâle.

¹²⁷ Mais, dès le XVI^e siècle, Arcimboldo a tenté d'imaginer un système d'équivalences entre les hauteurs de son et les diverses nuances de couleur. Une caricature du XVIII^e siècle en donne une illustration, représentant le jésuite Louis-Bertrand Castel qui cherchait alors à mettre en parallèle la gamme tempérée et le spectre chromatique, en appuyant sa théorie sur les couleurs primaires (rouge, jaune, bleu) et les hauteurs de son de l'accord parfait.

¹²⁸ En 1670, Isaac Newton applique les principes de l'harmonie musicale de la nouvelle science de la couleur, en fonction de la nature vibratoire de la lumière et le son. Ces recherches feront l'objet d'une publication en 1704 dans *Opticks*, traité sur la réflexion, réfraction et diffraction de la couleur.

¹²⁹ Voir en particulier, Bosseur Jean-Yves, *Musique et arts plastiques, interactions au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998, et encore, von der Weid Jean-Noël, *Le flux et le fixe : Peinture et musique*, Paris, Fayard, 2012.

¹³⁰ Marc Chagall, *Aleko*, 1942, crayon, lavis, aquarelle et gouache sur papier, 382*570, MoMA, New-York.

¹³¹ Marc Chagall, *L'oiseau de feu*, 1945, 385*635, gouache sur papier, coll. part.

¹³² Marc Chagall, *La flûte enchantée*, 1967, crayon, encre noire, gouache, collage de papier doré et argenté sur papier d'Arches, 558*743, coll. part.

En 1956 encore, il réalise les décors et costumes pour *Daphnis et Chloé*¹³³, dont à la demande de l'éditeur d'Art Teriade, il réalise les dessins pour illustrer la traduction de J. Amyot¹³⁴.

En 1963, il s'attèle à la décoration du plafond de l'Opéra Garnier commandée par Malraux, comme aux peintures murales pour l'Opéra de New York. On le voit dans cet exercice s'éloigner de plus en plus des lois de la gravité, décorant ces espaces au moyen de la célébration de l'amour et de la beauté. En particulier pour la coupole de l'Opéra Garnier, ces personnages peints dans un mouvement centrifuge semblent flotter dans l'espace et dans la couleur :

- rouge pour Ravel et Stravinsky, où il se représente lui-même au travail, *Daphnis et Chloé*,
- blanc cassé de jaune pour Rameau et Debussy, *Pelleas et Melisande* ;
- vert pour Berlioz et Wagner, *Tristan et Isolde*,
- bleu pour Moussorgski et Mozart, *Boris Godounov*,
- jaune pour Tchaïkovski et Adam, *Le lac des cygnes*.

Chagall fait ainsi toutes ses années référence à la musique pour évoquer ses compositions, thèmes, rythmes, variations, harmonie de couleurs. Cependant, et dans une production qui, depuis de ses *Saltimbanques*¹³⁵, s'inscrit toute entière alors dans un séjour azuréen, la musique est simplement transcrite sur la surface de la toile. Elle est, à l'instar du violoniste et de la flûtiste qui conduisent le cortège, incitation. Notes et couleurs relèvent ainsi simplement d'une même recherche d'expression.

Rien de tel chez Yves Klein pour qui la musique, plus que de transparaître dans les couleurs même de ses toiles, se matérialise dans la force ou au contraire la douceur du support. Et l'artiste de l'utiliser à la façon dont un violoniste le ferait avec son archet ou bien encore un chef d'orchestre avec sa baguette.

Ainsi, à l'instar des éléments qui composent *La Musique* de Matisse¹³⁶, cinq corps rouges, une colline verte et un ciel bleu, mais présentées les unes à côté des autres comme des notes de tons différents, les *Anthropométries*¹³⁷ de Klein dessinent, elles, une partition. C'est quelque chose qui tient de l'épiphanie, comme de l'apparition. Avec la mise en exergue d'une gestualité et d'un automatisme très nouveaux, qui n'est pas sans rappeler le travail de Matisse¹³⁸ des années 1930¹³⁹. Et qui laisse apprécier crescendos ou decrescendos, soupirs aussi, dans un espace blanc¹⁴⁰.

Comment procède Yves Klein ? Le 9 mars 1960, au 253 rue Saint-Honoré dans la Galerie internationale d'art contemporain, Yves Klein, entouré de trois jeunes femmes, munies de seau de peinture IKB, donne naissance devant une assistance d'initiés aux *Anthropométries de l'époque bleue*, qui resteront célèbre par les seules empreintes laissées par les corps de ses « femmes pinceaux », sur les toiles tendues aux murs.

Ses œuvres sont là toute entière le fruit d'une composition musicale qui les fait naître tout autant qu'elle les accompagne. C'est la *Symphonie monoton silence* (1949-1961) qui accompagne alors la

¹³³ Marc Chagall, *Daphnis et Chloé*, 1956, encre noire à la plume et au pinceau, terre de Roussillon liée à l'œuf, sur papier, 1050*750, coll. part.

¹³⁴ Les dessins datent de 1961.

¹³⁵ *Les saltimbanques de la nuit*, 1957, huile sur toile, 95*95, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, dépôt au Musée d'art moderne de Saint-Étienne.

¹³⁶ Henri Matisse, *La musique*, 1910, huile sur toile, 260*398, Musée de l'Ermitage.

¹³⁷ Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, Pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 155*281, centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

¹³⁸ Nevejan Geneviève, « Les danses d'Henri Matisse », dans *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, année 1994, p. 105-107.

¹³⁹ Henri Matisse, *La danse "guerrière"*, 1931-1933, huile sur toile, 355*1271, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

¹⁴⁰ L'équivalent en termes de composition musicale est à rechercher du côté d'une absence de sonorité dans la musique de Thelonious Monk.

performance¹⁴². Une seule note, un blanc qui s'éternise. Absence de son qui équivaut pour Klein à une véritable présence audible. La symphonie est composée d'un ré tenu par un orchestre de chanteurs, violons, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois et cors, et dure quarante minutes : vingt minutes de musique et vingt minutes de silence. La volonté pour l'artiste consiste à faire se succéder par là vie créative et évanouissement de cette vie créative. La musique s'entend ainsi, à l'instar du monochrome, couleur et vide. Au final, la correspondance est totale. Monoton, monochrome. Cette symphonie est composée d'un seul ton en continu, un ton qui n'a pas de ligne, ainsi illimité comme un monochrome¹⁴³. On perçoit la mutation de Chagall à Klein, pour qui la musique devient support spatial et immatériel d'expérimentation. Elle correspond à un espace spirituel dans lequel l'artiste peut atteindre l'invisible. Klein perçoit la musique comme une énorme étendue pourvue d'une dimension illimitée¹⁴⁴. Il porte ainsi à l'extrême cette simplification des motifs qui constitue le principe de la peinture d'après-guerre de Matisse, qui ne peint pas l'abstrait¹⁴⁵, mais selon ses propres mots, de « l'abstraction sur racines de réalité ». Les papiers peints à la gouache d'Henri Matisse, découpés et encollés, lui permettent de démultiplier les motifs-découpures en une affirmation du décoratif et une expansion de la surface, dont la recherche de l'adéquation entre un espace et sa mise en peinture, trouvera sa finitude¹⁴⁶, sa forme d'expression achevée, avec Yves Klein.

La Côte d'Azur apparaît ainsi en matière de création artistique, au tournant des années 1950, comme un lieu où le renouvellement des formes de la création semble annoncer les prémices des mutations de l'Art contemporain, dont l'École de Nice fournit sans conteste dans la décennie suivante, un des exemples achevés¹⁴⁷.

Entre la génération de Matisse et celle d'Yves Klein, les vers prophétiques de Mallarmé, associant l'espace et ses représentations, ont été transcrits sur la toile :

L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angelus !
 Il roule par la brume, ancien et traverse
 Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
 Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
 Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !¹⁴⁸

Cet azur que chantent les poètes, les peintres s'évertuent à le mettre en exergue tant par la lumière que la couleur. Sous leur pinceau un espace réinventé¹⁴⁹ s'essaie à faire se correspondre image

¹⁴² Une partition de Pierre Henry indique la date de 1947. Yves Klein fera lui référence à 1949 dans une citation : « Ma vie doit être comme la symphonie de 1949, un son continu, libéré du début à la fin, limité et en même temps éternel, parce qu'elle n'a ni commencement ni fin... ».

¹⁴³ Yves Klein, *IKB 191 Monochrome bleu*, 1960, pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois. 199*153, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

¹⁴⁴ A. Bonnet, *Yves Klein : le peintre de l'infini*, Paris, Éditions du Rocher, 2006.

¹⁴⁵ Henri Matisse, *Nues bleus*, 1952, *Nu bleu II*, 1952, papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile, 116,2*88,9, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

¹⁴⁶ A. Kahn., *Yves Klein, le maître du bleu*, Stock, Paris, 2000.

¹⁴⁷ Au-delà d'Yves Klein avec *RP3, ci-gît l'Espace* (1960, éponge peinte, fleurs artificielles, feuilles d'or sur panneau de bois, 10*100*125, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne), on pense en particulier à Arman, *Home, sweet, home* (1960, Accumulation de masques à gaz dans une boîte sous Plexiglas, 160*140,5*20,3, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne), ou encore Martial Raysse, *Arbre* (1960, Assemblage de bouteilles plastiques et de brosses, montés sur un pied métallique, 180*80*80, coll. part).

¹⁴⁸ Stéphane Mallarmé, *L'Azur*, 1864.

et réalité, illusion chimérique¹⁵⁰ et simple vision magnifiée¹⁵¹. L'image de la Côte d'Azur est désormais alors inscrite dans l'inconscient collectif.

¹⁴⁹ Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme dans le Sud-Est de la France : XVI^e-XIX^e siècles*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2000.

¹⁵⁰ Yves Klein, *L'Arbre, grande éponge bleue*, 1962, Pigment pur et résine synthétique sur éponge et plâtre, 150*90*42, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

¹⁵¹ On pense en particulier ici aux « chaises bleues » devenues emblématiques de la Promenade.