



**Lot 15**      **Morris Louis**

1912 – 1962 Américain

**1-53**

Magna sur toile

au verso paraphé, titré deux fois, daté Spring 1962 sur les étiquettes de la galerie et inscrit avec le numéro d'inventaire Beyeler #6044 sur l'étiquette de la galerie et diversement

79 1/2 x 10 1/4 po, 201.9 x 26 cm

**ESTIMATION: 400 000 \$ - 600 000 \$**

Bien qu'elle ne fasse que 25,4 centimètres de largeur, cette peinture toute en longueur réalisée à la fin de la vie de l'artiste est un véritable tour de force de couleurs lumineuses et de composition assurée. L'œuvre *1-53* de Morris Louis fait partie de sa dernière série, les très prisées peintures *Stripe* (rayures). Initialement qualifiées par l'artiste de « piliers ou colonnes », ces œuvres sont considérées parmi ses plus belles. Les *Stripe Paintings* présentent des bandes verticales de couleurs disposées de manière compacte dans un spectre ininterrompu. Blake Gopnik, critique d'art au *Washington Post*, a décrit « les couleurs non diluées qui brillent comme des arcs-en-ciel pétrifiés [...] des lignes tracées sur une surface, des lignes colorées longues et dépourvues de tout signe révélateur d'une intervention humaine [qui] ressemblent davantage à des images immaculées de la marque de l'artiste, considérablement agrandies<sup>2</sup>. »

Ces tableaux à rayures, considérés comme le point culminant de la carrière de Louis, ont été réalisés au cours des mois précédant sa mort survenue le 7 septembre 1962. Avec ses bandes peintes étroitement disposées les unes à côté des autres, *1-53* se distingue à la fois par la gamme de couleurs, le chevauchement complexe des six bandes chromatiques et le cadrage serré de tous les côtés. Ici, chaque couleur est imprégnée dans la fibre même de la toile non traitée, les bandes de pigments brillants étant disposées en contrepoint d'une surface presque égale de tissu écru. Les colonnes de couleurs vives ne sont pas uniformes, chaque teinte semblant déterminer sa largeur. La bande d'un rouge profond est la plus étroite, suivie de la noire puis de la bleue, entre lesquelles sont insérées des rayures plus larges en vert, en ocre et en jaune. Ces bandes ne sont pas simplement regroupées, la surface relative de chaque teinte est en équilibre rythmique délicat avec ce qui se présente comme une multiplicité de couleurs individuelles.

Des *Stripe Paintings* font partie de collections muséales parmi les plus prestigieuses, notamment celles du Solomon R. Guggenheim Museum, du Whitney Museum of American Art, du Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven et du musée de Tel-Aviv. Chaque tableau de la série, qui en compte 230, est une démonstration en contrepoint de la maîtrise de l'artiste en matière de splendeur picturale, avec un sentiment de contrôle global nouvellement affirmé. Bien que la technique de Louis soit entourée de secret, on suppose qu'une partie de cette nouvelle maîtrise est le résultat de l'utilisation de *daubers* (applicateurs), soit de longs bâtons enveloppés d'une étamine à l'extrémité qu'il utilise comme instrument à la fois pour appliquer la couleur sur la toile et pour orienter la peinture lorsqu'elle s'écoule sur toute la longueur de la toile.

*1-53* fait partie de ce groupe de peintures. Grâce à cette méthode, l'artiste peut dans une certaine mesure contrôler la largeur de chaque bande, et chaque couleur a ainsi une frontière continue et presque rectiligne avec ses voisines. Dans le catalogue de l'exposition organisée par le MoMA en 1986, John Elderfield écrit que les bandes accolées et superposées créent « l'illusion d'une surface presque ondulée, [quelque chose] que Louis brise simplement, ponctuant les teintes chaudes de valeur proche d'une ou de deux bandes plus sombres [...] provenant du côté opposé du spectre [...] pour créer un scintillement optique global ». Louis s'intéresse également aux différents degrés de transparence, de translucidité et d'opacité de chaque couleur, comme l'explique Elderfield : « La taille réduite de ces tableaux rend la trame de la toile plus visible. Par conséquent, la couleur semble directement intégrée dans la trame, comme jamais auparavant<sup>3</sup>. » Même si elles sont à peine perceptibles à l'œil nu, certaines couleurs s'effacent tandis que d'autres se mettent à flotter et créent des vibrations chromatiques.

Les bords supérieurs et inférieurs de *1-53*, taillés de près, évoquent *No. 11* (1961) à la beauté étonnante qui fait partie de la collection Young / Legion of Honor du Fine Arts Museums de San Francisco. La composition de ces deux œuvres met en relief l'assurance que possède Louis en 1961-1962. Le « rognage » de la toile en haut et en bas a été un sujet de controverse animée avec Clement Greenberg, le plus éloquent et le plus influent

des admirateurs de l'artiste. Si tous deux convenaient de l'utilité de tailler les côtés, ils n'étaient pas d'accord sur le traitement des limites dans l'autre sens. Greenberg aurait favorisé la présence d'une marge, tandis que Louis estimait que ses œuvres étaient meilleures lorsqu'elles étaient recadrées sur tous les côtés.

En témoignage de l'influence de Greenberg, seuls 26 des 230 tableaux de la série *Stripe* ont été taillés, ou marqués pour être taillés, en respectant les intentions originales de Louis. Ainsi, *1-53* fait partie d'un très petit sous-groupe de la série dont le cadrage serré libère plusieurs caractéristiques uniques. Il empêche les bandes de couleur d'être lues comme le résultat d'un dessin et permet de saisir l'accélération apparente à mesure que les bandes descendent, ce qui intensifie à son tour la lecture verticale de la surface peinte. Nous sommes encouragés à saisir toutes les bandes d'un seul coup, comme un kaléidoscope de couleurs. Le comportement opposé, soit une lecture horizontale d'un côté à l'autre, reste possible et permet de découvrir plus intimement les relations individuelles entre les couleurs. Une fois encore, Elderfield souligne l'effet prismatique global, « comme si Louis réarrangeait le spectre à sa guise et nous présentait non pas des bandes de couleur, mais un faisceau de lumière multicolore<sup>4</sup> ».

Louis utilisait le Magna, une peinture à base de résine acrylique qui peut se diluer à l'huile qui contenait le pigment, un médium à base de résine acrylique et un agent stabilisateur pour maintenir le pigment et la résine en suspension. Cette peinture pouvait être diluée de deux manières permettant d'obtenir deux résultats différents : avec de la térébenthine ou par l'ajout de résine. La térébenthine donnait des couleurs à la surface mate, tandis que la résine en rehaussait le brillant, offrant ainsi à l'artiste une large palette d'options. En 1960, le fabricant Bocour Artists Colors a même commencé à fabriquer pour Louis et son complice artistique Kenneth Noland une formulation spécifique de Magna en bidons métalliques plutôt qu'en tubes. À la demande de Louis, Leonard Bocour a réduit la teneur en cire d'abeille pour produire un mélange à parts égales de résine et de térébenthine qui avait la consistance de la mélasse, ce qui améliorait la malléabilité de la peinture et permettait à l'artiste de mieux la maîtriser, une qualité essentielle à la réussite de ses tableaux de la série *Stripe*.

Même si Louis était connu pour sa grande discrétion – il vivait à Washington plutôt qu'à New York –, Greenberg s'est rapidement intégré dans son cercle intime après avoir été présenté par Noland. Greenberg allait le visiter à Washington deux fois par an, les deux hommes correspondaient régulièrement et, en 1961 et 1962, Louis se rendait à New York une fois par mois. Lors d'une visite à Louis à la fin du mois de mars 1962, Greenberg vit le nouveau groupe raffiné des *Stripe* dont fait partie *1-53* et écrit : « Comme d'habitude, vos peintures continuent de me hanter, mais c'est la première fois que j'ai senti qu'elles dépassaient mon regard, ce qui, pour moi, signifie tout<sup>5</sup>. » Greenberg avait également écrit à Louis l'année précédente pour l'encourager à peindre des toiles de plus en plus étroites : « Je trouve que, ces derniers temps, plus vous peignez petit, plus vos tableaux sont vifs. [...] Le fait de laisser moins de toile à nu de chaque côté renforce le tableau, le rend plus emphatique<sup>6</sup>. »

Il n'est donc pas surprenant que Greenberg ait placé les nouvelles peintures de Louis au centre des discussions et des débats lorsqu'il est invité à diriger l'atelier d'artistes d'Emma Lake en 1962. L'influence de Louis fut immédiate sur les peintres qui ont participé à l'atelier cette année-là, notamment l'artiste montréalais Guido Molinari. Par la suite, Greenberg a rédigé l'introduction du catalogue de l'exposition *Three New American Painters: Louis, Noland, Olitski*, présentée à la galerie Norman MacKenzie à Regina en janvier 1963, quatre mois seulement après la mort de l'artiste. La même année, l'exposition *Morris Louis, 1912-1962: Memorial Exhibition of Paintings from 1954-1960* a été présentée au musée Guggenheim de

New York et en 1968, la Galerie nationale du Canada à Ottawa a consacré une exposition individuelle à Louis.

En 1962, Louis était à l'apogée de ses capacités artistiques et sa production de tableaux Stripe a triplé. Les combinaisons de couleurs sont raffinées et des cascades de couleurs se déversent de haut en bas de chaque tableau, créant des arcs-en-ciel lumineux à partir de teintes apparemment incompatibles. Le résultat, si clair dans 1-53, est presque musical, une belle mélodie exécutée de manière experte à partir de notes et de strophes qui, lorsqu'elles se rencontrent pour la première fois, expriment une dissonance résistante, le choc de quelque chose de vraiment nouveau.

Nous remercions Gary Dufour, professeur associé à l'Université d'Australie occidentale, qui a rédigé l'essai ci-dessus. Spécialiste de l'art moderne et contemporain, Gary Dufour a été conservateur principal à la Vancouver Art Gallery (1988-1995) et conservateur en chef et directeur adjoint de l'Art Gallery of Western Australia (1995-2013).

2. Blake Gopnik, « Morris Louis: A Painter of a Different Stripe », *Washington Post*, 12 novembre 2006, p. 85-86 [traduction libre].
3. John Elderfield, *Morris Louis*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1986, p. 74 [traduction libre].
4. *Ibid.*, p. 80 [traduction libre].
5. Lettre de Greenberg à Morris Louis, 23 mars 1962, archives Morris Louis, cité dans Diane Upright, *Morris Louis: The Complete Paintings*, New York, Harry Abrams, 1985, p. 29 [traduction libre].
6. Lettre de Clement Greenberg à Morris Louis, 3 mai 1961, cité dans *ibid.*, p. 27 [traduction libre].