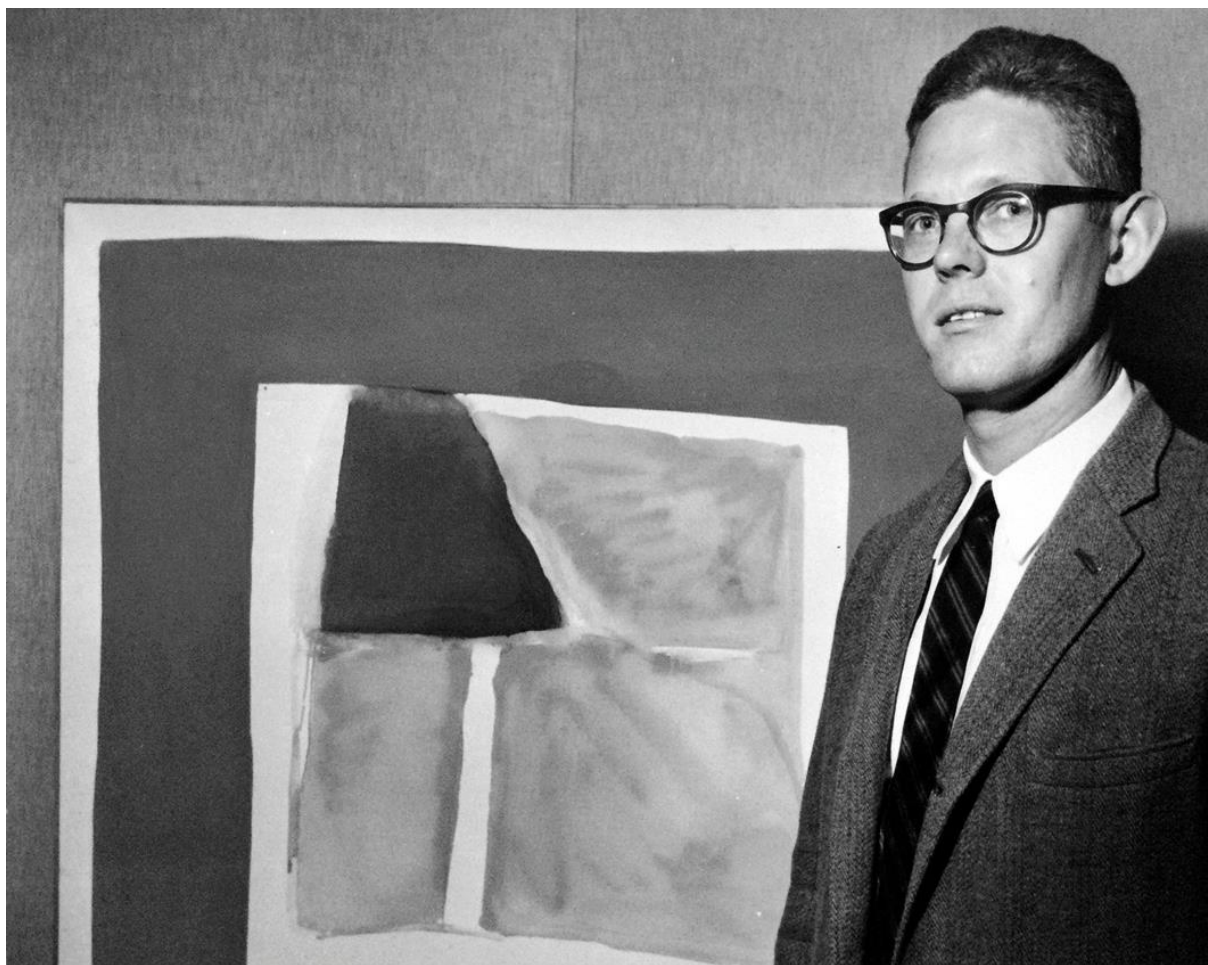


JAMES BISHOP (1927–2021)

Molly Warnock sur James Bishop, Artforum mai 2021.



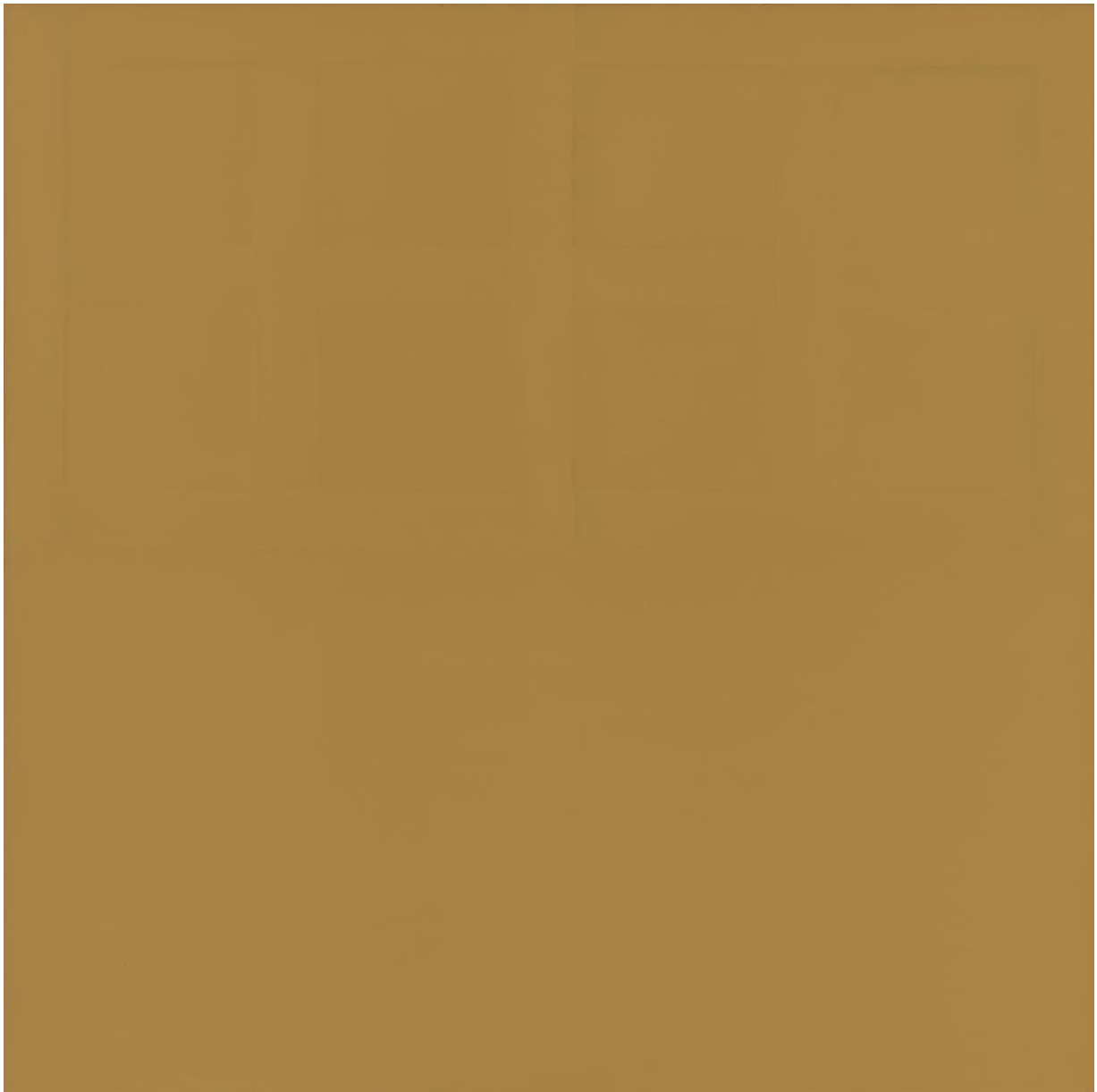
**James Bishop avec sa peinture *Heures* , ca. 1963,
Centre américain d'art et de culture, Paris, 1963.**

C'EST PEUT-ÊTRE LA CHOSE LA PLUS PROCHE d'un monochrome que James Bishop ait jamais réalisé. *Closed* , 1974, est juste un peu plus petit - de quelques centimètres - que le format carré de six pieds et demi que le peintre a adopté comme standard du milieu des années 1960 au début des années 1980. Et comme une grande partie du travail de cette période, cela le situe dans une tendance largement «réductrice» de l'art américain d'après-guerre, allant à peu près des itérations moins gestuelles de l'expressionnisme abstrait et de la peinture sur champ de couleur au minimalisme. On note en particulier l'inclination autoproclamée de Bishop pour le carré comme la forme la plus « neutre » ; sa mise à l'échelle de ses toiles au corps humain debout; l'impersonnalité apparente de la facture des tableaux ; et même, avec *Closed* surtout, une qualité délibérément obstinée qui, comme le minimalisme, semble déterminée à nous garder à la surface.

Et pourtant à d'autres égards *Closed* résiste à l'implacabilité de l'objectivité minimaliste. La chaude couleur marron exerce une force magnétique surprenante, invitant le spectateur à se

rapprocher. Dans la moitié supérieure, des articulations apparaissent progressivement : des éléments simples en forme de barres composent deux grands quadrilatères, chacun subdivisé à son tour en quatre autres carrés. Bordé de lignes instables, ce faible échafaudage avance légèrement dans notre vision, ne se dégageant jamais tout à fait du reste du terrain. Chromatiquement aussi, la surface lisse, semblable à l'encaustique, s'avère plus complexe qu'il n'y paraît initialement. Construite en couches superposées d'au moins deux peintures à l'huile de couleurs différentes - la sous-couche s'enregistre comme un ressac frais de sarcelle - la peau lumineuse est étonnamment variée. La couleur ne repose pas à plat sur la surface mais semble jaillir de l'intérieur.

Je ne dis pas que *Closed* est maintenant ouvert. Mais nous sommes invités à nous y frayer un chemin.



James Bishop, *Closed* , 1974, huile sur toile, 73 1/8 × 73 3/8". © James Bishop.

BISHOP, QUI EST MORT en février dernier à Dreux, en France, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, aimait à dire que les artistes ne devraient jamais être vus ou entendus - "sauf, bien sûr, les chanteurs d'opéra". Publiquement, du moins, il a vécu sa maxime. Même dans les années où il a exposé le plus fréquemment - de 1966 à 1987, lorsqu'il a montré en Europe et aux États-Unis et traversé régulièrement l'Atlantique - le peintre né au Missouri a largement évité les interviews et a écrit remarquablement peu sur son art. Disposant de suffisamment d'espace pour décrire son «activité proposée» sur la demande de subvention individuelle qu'il a soumise au National Endowment of the Arts en novembre 1973, il n'a rassemblé que trois mots: «Pour continuer à peindre».

Tout cela peut suggérer une personnalité recluse, voire retenue. Il est vrai qu'il n'était pas facile à connaître, vivant bien en dehors de Paris dans la petite ville de Blévy. Les lettres restaient généralement sans réponse et il avait tendance à laisser sonner le téléphone. Et pourtant, il a noué de nombreuses amitiés, datant souvent de plusieurs décennies, et il a pris beaucoup de plaisir à en nouer de nouvelles. En privé, il était chaleureux et bavard, remarquant fréquemment qu'il parlait trop et avait été bavard depuis sa plus tendre enfance. Il aimait entendre et raconter des blagues - témoin cette plaisanterie sur les chanteurs d'opéra. Il avait autrefois envisagé de devenir journaliste et suivait de près la politique et l'actualité locales et internationales, passant au peigne fin les journaux et revues anglophones et francophones qui empilaient d'énormes piles sur la table à manger de sa maison. Par-dessus tout, il avait une immense curiosité pour les autres, ceux qu'il connaissait et ceux qu'il ne connaissait pas. Il a souvent dit que ses livres préférés étaient des biographies incroyablement détaillées, le genre qui vous racontait comment et avec qui tel ou tel passait son temps - chaque petite chose de leurs journées.

Toute la peinture de Bishop parle de la manière dont nous nous tenons les uns envers les autres, de notre ouverture et de notre fermeture les uns envers les autres.

Mais il avait un sens tout aussi aigu de la vie privée. En lisant la nécrologie d'une amie dans le *New York Times*, il était certain qu'elle l'aurait détesté, qu'elle aurait été horrifiée de voir certains faits de sa vie exposés dans la presse. C'était ça la mort, observa-t-il : on perd le contrôle de son histoire. Même maintenant, en écrivant ces lignes, j'hésite à parler de lui en termes personnels. Comme j'ai appris à le connaître au cours des sept dernières années, j'ai parfois senti que je le comprenais très bien ; d'autres fois, pas du tout.

Toute la peinture de Bishop parle de la manière dont nous nous tenons les uns envers les autres, de notre ouverture et de notre fermeture les uns envers les autres. Même, je suis tenté de dire, le genre d'accommodements que nous sommes ou ne sommes pas prêts à faire les uns pour les autres. Ces choses changent avec le temps et aussi, peut-être, en fonction de l'âge. Considéré dans son ensemble, son travail trace un arc : d'une affirmation initiale de l'individualité auctoriale, à travers la subordination relative de ce soi aux données extérieures, à la prise de conscience et à l'acceptation renouvelées de quelque chose comme l'idiosyncrasie individuelle. Cela peut sembler simple. Ce ne l'est pas.



James Bishop, *Sans titre* , 1993, huile sur papier, 9 1/2 × 12". © James Bishop.

DANS LE PREMIER ARTICLE que j'ai jamais écrit sur l'abstraction de Bishop, publié dans ce magazine en janvier 2014 (voir plus bas), je me suis concentré sur la transformation fondamentale de son travail vers 1966, lorsqu'il a systématiquement adopté des dimensions plus grandes. Avant ce tournant, le peintre avait toujours opté pour des structures picturales qui à la fois reconnaissent les données du support pictural – qui pourraient *presque* apparaître déduites de ce support – et affirment une part de subjectivité face à ces contraintes. En revanche, avec le passage à des formats plus vastes et à échelle humaine, Bishop a commencé à déployer des échafaudages plus simples et plus banals. Les images idiosyncrasiques ont cédé la place à des faits largement partagés d'incarnation humaine : face à face, tête, symétrie bilatérale. Les quadrilatères appariés de *Closed*, comme celles de tant d'autres peintures avec des champs bruns du début au milieu des années 70, soulignent cet accent mis sur le commun, dramatisant l'émergence de deux figures similaires dans le même sol. Les seuils entre les carrés deviennent particulièrement chargés, s'enregistrant comme des divisions homogènes qui sont aussi, de manière cruciale, des lignes de congrès produites par le chevauchement mutuel de la peinture des zones adjacentes.

Vers 1980, on discerne un autre tournant, non moins décisif, dans l'art de Bishop. Les toiles blanches qu'il commence à réaliser au tournant de la décennie annoncent son retrait de l'immédiateté physique relative des toiles précédentes tant au niveau de la couleur – le blanc s'avérant « plus théorique » que le brun, aux yeux de l'artiste – que du vocabulaire formel. À quelques exceptions près, les tableaux suivants abandonnent le jumelage et la contiguïté au profit de structures uniques - un carré, une forme de maison en pointe, un élément rappelant

un chevalet - centrées sur le bord inférieur du tableau. Le doublage se limite aux formes d'encadrement les plus minimes, généralement un support triangulaire dans chacun des coins supérieurs. D'une certaine manière, ces cadres servent à souligner l'unicité de la toile, sa relation un à un avec le spectateur. Mais cette relation tourne maintenant sur une solitude apparemment infranchissable.



James Bishop, sans titre, 1980, huile sur toile, 76 × 76". © James Bishop.

Rétrospectivement, les peintures blanches et la poignée de peintures grises qui se chevauchent chronologiquement et les suivent effectuent une transition entre le travail sur toile de Bishop et les peintures sur papier qui l'occupent de plus en plus à partir de ce moment et qui prennent complètement le dessus après 1986, lorsqu'il réalise sa peinture finale sur un support en tissu. Exécutées à l'huile et au crayon dans une palette limitée dominée par divers gris, bruns, blancs et crèmes, les compositions sont d'une modestie désarmante dans leurs dimensions et l'utilisation de supports apparemment jetables. Peu de formats dépassent huit ou neuf pouces dans les deux sens ; beaucoup sont considérablement plus petits. Certains qu'il appelait des collages, bien que, comme il l'a également noté, il s'agissait principalement de cartes avec un

autre petit quelque chose - généralement un seul morceau de papier peint ou de texture différente - collé dessus. Les regarder se sent, comme l'artiste l'a dit un jour, comme regarder "par le mauvais bout d'un télescope". Les formes, ou ce qui passe pour des formes, apparaissent très loin, comme les modèles des portraits tardifs de Giacometti.

C'est ici, à ces dimensions extraordinairement réduites, que l'artiste montre à nouveau sa main. Le dessin a toujours été l'épine dorsale de la pratique de Bishop, héritage de sa formation conservatrice à l'Université de Washington à Saint Louis. Dans cette dernière phase de travail, il dessine à la fois par omission ou soustraction - par la réservation ou la révélation contrôlée de zones quasi-figurales du support blanc ou des couches de peinture sous-jacentes - et par l'ajout de lignes réglées et à main levée. Déployant un vocabulaire désormais familier mais en constante évolution de barres qui se croisent et se jouxtent et de formes géométriques juste à côté, mais les combinant dans des architectures nouvellement excentriques et asymétriques, ces compositions récupèrent quelque chose de l'étrangeté et de la récalcitance des toiles de Bishop du début des années 60. Ils nous demandent de le rencontrer à nouveau, sur un terrain nettement différent.

[Molly Warnock](#) est l'auteur de *Simon Hantaï and the Reserves of Painting* (Penn State University Press, 2020).



James Bishop, *Avant le jour (Before the Day)*, 1986 , huile sur toile, 66 1/2 × 67 3/4".

James Bishop

[David Zwirner | 519, 19e rue Ouest](#)

Cette exposition soigneusement sélectionnée et magnifiquement installée de l'œuvre de James Bishop - sa première exposition personnelle à New York depuis 1987 - s'est ouverte sur quatre petites peintures, toutes de 2012, du genre auquel l'artiste de quatre-vingt-sept ans s'est consacré exclusivement depuis 1986 : compositions à l'huile et au crayon sur de modestes supports en papier, en l'occurrence des surfaces d'environ cinq pouces sur quatre pouces et demi. Trois retravaillent la même forme de base, une structure de poteaux et de linteaux réduite à des lignes pâles et brillantes dans un champ bleu profond. Comme c'est le cas dans de nombreux corpus d'œuvres produites par l'artiste, la variation entre les peintures individuelles est subtile, encourageant un regard rapproché et comparatif : ici, l'échafaudage est plus haut et plus étroit, là plus court et plus large ; ici la barre horizontale chevauche les supports verticaux, là c'est l'inverse. Chaque réagencement de ces quelques éléments constitutifs modifie l'échelle et la luminosité de l'ensemble. Alors que le spectateur remarque que le quatrième tableau intègre à peu près la même armature - maintenant avec des lignes plus sombres - dans un sol gris chaud et l'équilibre sur une bande horizontale de peinture essuyée, le changement de registre est total. La peinture de Bishop, suggèrent ces œuvres, est un art continuellement improvisé de calibrage et d'harmonisation, dans lequel les moindres déplacements apparaissent étonnamment conséquents.

La prépondérance de l'exposition, composée de onze grands tableaux sur toile, témoigne à la fois de la cohérence des préoccupations de Bishop dans le temps et d'une volonté non moins marquée de garder les choses ouvertes. Dans la galerie principale se trouvaient cinq œuvres réalisées entre 1967 et 1986, une période de réalisation soutenue initiée en partie par le premier voyage du peintre à New York après près d'une décennie en France. Mis à part *Before the Day* un peu plus petit (Avant le jour), 1986, travail final de Bishop sur toile, tous sont de son format carré standard d'environ soixante-dix-sept pouces, et tous témoignent de son processus autographe d'inclinaison et de basculement d'un support étiré et apprêté pour distribuer de la peinture à l'huile très liquide dans des zones d'échafaudages géométriques légèrement esquissés. Les champs multicouches, jamais tout à fait monochromatiques, semblent en équilibre sur le seuil entre le calcul et le non-contrôle, chacun une négociation particulière de cette limite ; pendant ce temps, l'installation non chronologique soulignait efficacement la nature non linéaire et non manifestement développementale de la pratique de Bishop.

Deux autres salles étaient plus ciblées. Dans la galerie sud se trouvaient deux toiles du début des années 1960 : la plus petite et horizontale *Sans titre*, 1962-1963, qui révèle des rectangles jumelés, grossièrement centrés, partiellement compensés par une bande légèrement inclinée ; et *Other Colors*, toile de transition, 1965, dans lequel un cadre intérieur peint et deux rectangles surbaissés rivalisent d'attention avec une grande surface blanche. Leurs contrastes complémentaires saisissants, quoique quelque peu brouillés - rouge et vert olive pour le premier, bleu et ocre pour le second - mettent en relief les tons extraordinairement retenus et encore plus résolument impurs de l'œuvre réalisée après 1966, tout comme leur penchant de plus en plus déductif permet à l'effet de la couleur de venir plus nettement au premier plan. Pendant ce temps, quatre peintures dans la galerie nord représentaient un sous-ensemble plus large de mi-carrière qui tourne entièrement sur divers bruns. Deux toiles all-over apparaissent

aux antipodes : *State délavé* aux tons cuivrés, 1972, avec son irrésistible ressemblance avec une photographie solarisée ;



et *Closed*, 1974, aux dégradés châtain à peine perceptibles. Deux autres peintures, toutes deux de 1974, placent des rectangles peints - horizontaux dans un cas, verticaux dans l'autre - sur des étendues de blanc égales ou légèrement plus grandes. Comme pour les premières œuvres sur papier, on avait l'impression de se trouver dans le laboratoire de l'artiste, de découvrir avec lui tout ce qui dépend d'un peu de rouge, d'une certaine sous-couche de jaune.

Les peintures de Bishop demandent et récompensent le visionnement dans une lumière naturelle diffuse. Malgré toute leur simplicité apparente, ils refusent de s'installer : leur drame infiniment prolongé est celui de l'apparition et de l'effacement continus d'aspects et d'inflexions à peine perceptibles qui réarticulent sans cesse l'ensemble. Regarder devient un exercice d'incertitude : le carré supérieur droit de *Closed* a-t-il vraiment une teinte plus foncée, un peu sarcelle, par rapport à son partenaire immédiatement adjacent ? Y a-t-il vraiment une barre verticale un peu plus pâle coupant en deux la forme maison d'*Avant le jour* ? Pourquoi une structure similaire dans le titre suggestif *Now* (Maintenant), 1981,

apparaissent encore une fois comme venant à un point, alors qu'on vient de vérifier que ce n'est pas le cas ? Ce sont des œuvres auxquelles on revient encore et encore - et ce ne sont jamais deux fois les mêmes peintures.

— [Molly Warnock](#), décembre 2014.



Others colors, 1965.