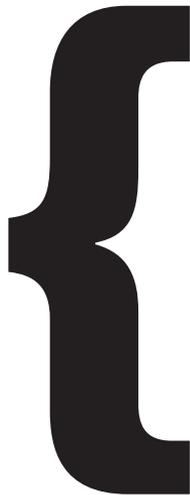


PASCALE BORREL



**ARTISTES/
/COPISTES**

Simon Hantaï a recopié des passages de la Bible, de textes de Kant, Hegel, Heidegger, de Derrida.

Allen Ruppersberg a recopié *Walden* de Thoreau et *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

Sherrie Levine a recopié *Un cœur simple* de Flaubert.

Gérard Collin-Thiébaud a recopié *L'Education sentimentale* de Flaubert, les *Lettres persanes* de Montesquieu, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, *La doublure* de Raymond Roussel, les *Écrits* de Malévitch, le *Journal* d'Henri-Frédéric Amiel. Bruno Di Rosa a recopié *Madame Bovary* de Flaubert.

Gilles Barbier recopie le dictionnaire Larousse...

→ Recopier signifie « copier un texte déjà écrit » ou « mettre au propre un brouillon ». Le préfixe réduit donc le spectre du verbe « copier » ; il indique que c'est à un matériau textuel que s'applique l'opération de duplication. Celle-ci, que l'on associe à une exécution manuelle, évoque le labeur, l'application, la salle de classe d'un passé lointain.

C'est dans ce cadre étroit que des artistes ont pris le parti de travailler, en s'appliquant à suivre le fil d'un texte existant. Si, parfois, cette opération est au service d'effets picturaux, elle se réalise généralement avec les outils les plus communs de l'écriture, comme s'il s'agissait, par l'emploi de stylos et de cahiers ordinaires d'assimiler la pratique de l'art au travail « banal, humble et bête¹ » du copiste. En prenant appui sur la portée de ce personnage dans la fiction littéraire, on cherchera à cerner les enjeux artistiques de ce rapprochement.

Les œuvres dont il est question se manifestent comme des sortes de « monstres à nourrir »; elles font éprouver le long temps de travail qui leur a été consacré. Il s'agira de rendre compte des représentations du temps que ces œuvres construisent et d'en définir la portée dans le contexte de notre présent.

La copie peut se réaliser avec des outils et des supports propres à la peinture. Dans *Peinture (Écriture rose)*², Hantaï a écrit des passages de la Bible et de textes philosophiques à l'encre noire, violette, rouge, verte, sur une toile de 329,5 x 424,5 cm marquée de croix et de taches à la peinture. La monumentalité du support et les entrelacs de la fine écriture cursive produisent un plan vibrant dont la teinte rosée résulte du mélange optique des couleurs employées. Et c'est aussi selon des principes plastiques ou picturaux que Gérard Collin-Thiébaud utilise les *Écrits* de Malévitch : les signes graphiques sont établis dans les limites d'un carré et produisent, en se superposant, un monochrome noir sur fond blanc ou blanc sur fond noir, selon la couleur de l'encre et du support employés.

Toutefois, dans bien des cas, les artistes ne cherchent pas à titrer profit du potentiel plastique de l'écriture ; ils pratiquent au contraire la copie selon des modalités les plus ordinaires. L'utilisation de feuilles de papier, de cahiers d'écolier, de stylos encre ou de stylos bille indique que le travail ne s'inscrit pas dans une logique picturale, mais qu'il relève de l'exercice scriptural le plus commun, le plus modeste, exercice que certains artistes assimilent à un apprentissage. Quand, dans un entretien de 1992, Allen Ruppersberg évoque les copies qu'il a faites de *Walden* de Henry David Thoreau en 1973 et du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde l'année suivante, il dit avoir voulu « apprendre à écrire³. La formulation en anglais (« to teach myself how to write ») laisse bien entendre la dimension pratique et la portée individuelle, personnelle qu'il donne à ces entreprises. Les effets matériels et visuels que celles-ci produisent peuvent en-

tretenir quelques liens avec le registre pictural, comme c'est le cas pour la copie *Portrait de Dorian Gray*⁴ mais la portée de ces œuvres réside sans doute plus dans ce qui en motive la production que dans le plaisir rétinien qu'elles peuvent procurer. Pour Ruppertsberg, la volonté ou le besoin d'apprendre à écrire est tributaire du contexte artistique américain de la côte ouest, en ce début des années 70 : celui-ci se caractérise par l'importance donnée au langage verbal dans le champ des arts visuels, par les correspondances nombreuses entre recherches plastiques et recherches littéraires. La copie, telle que la conçoit Ruppertsberg, atteste de cette porosité : comme l'apprentissage de la peinture en passait jadis par la reproduction des œuvres du passé, la copie d'une œuvre littéraire place le novice dans la proximité des mots et de leurs enchainements. Dans les deux cas, l'apprentissage est le produit d'une proximité avec un modèle, proximité où l'implication du corps dans une activité matérielle favorise la concentration et la compréhension de l'œuvre.

« I had read somewhere that a way to learn about writing is to copy someone else's work. The same as copying old masters. At any rate, the idea of concentrating so specifically on each word, on moving from one word to the next, looking closely at each sentence, appealed to me. But it is the solitariness of the act which continually shows up in the work⁵. »

Ce que cette copie permet de percevoir ce n'est pas seulement la singularité d'un agencement de mots ; c'est aussi l'expérience et la pensée dont *Walden* est l'expression. Pour Ruppertsberg, la solitude et la concentration de la copie entrent en concordance avec la vie que Thoreau a choisie ; elles permettent, en quelque sorte, d'éprouver l'expérience et l'engagement de l'écrivain :

« I sat, alone, for three months writing this dissertation on the solitary life, a private dialogue with Thoreau and his book. In a way, I mimicked his own experiment and what resulted was a copy of his

result, a manuscript. I copied his experience as I had experienced it through the book I had read as a teenager⁶. »

Le « Dialogue privé » établi avec un auteur et apprentissage de l'écriture sont également les vertus que Bruno Di Rosa attribue à la copie quand il évoque son travail d'après *Madame Bovary*. L'œuvre de Flaubert a été recopiée en son intégralité au stylo bille bleu, sur les 384 pages à petits carreaux d'un cahier d'écolier de format A4⁷. Il s'agit d'installer le travail dans le champ textuel, de l'assimiler à un exercice scolaire ; celui où l'apprentissage de l'écriture consiste à conjuguer l'acquisition d'une maîtrise graphique à la connaissance d'une œuvre littéraire. Dans le contexte du travail de Bruno Di Rosa, l'écriture ne constitue pas une pratique occasionnelle ; elle en est le fil conducteur. Si certaines de ses œuvres empruntent des formes, des moyens relevant du champ des arts visuels (photographies, films, installations, performances...), l'écriture en constitue à la fois l'ancrage et l'horizon, comme le manifestent la publication de poèmes⁸ et la mise en place depuis 1986 d'un cadre de pratique quotidienne⁹. Or si la copie prend une part importante dans le travail, c'est parce qu'elle illustre, de manière radicale, exemplaire, ce que Bruno Di Rosa cherche à atteindre par l'écriture.

« J'ai commencé ce travail parce que je m'ennuyais, disons que j'avais envie d'écrire mais je n'avais rien à dire ; l'envie était d'écrire, non de dire. [...] Par ce travail j'ai appris à écrire sans réfléchir, ce qui n'est pas facile mais ceci me semble être indispensable pour écrire¹⁰. »

Prendre à la lettre le texte d'un autre est une activité au long cours, anesthésiante, qui réduit l'écriture à la production manuelle d'une suite de mots sur une feuille de papier. L'apprentissage dont il est question ici ne réside pas seulement dans la relation intime établie avec une œuvre mais dans l'expérience d'une certaine pratique de l'art : celle qui consiste à soustraire du travail toute expression subjective, toute volonté « de dire », celle qui se manifeste comme un processus machinal qui peut se faire « sans réfléchir ».

L'importance que la littérature a donnée au personnage du copiste indique la fascination dont ce type de travail a été l'objet. Bartleby, Bouvard et Pécuchet, M. Dick¹¹, Akaki Akakievitch Bachmatchkine¹², Simon Tanner¹³, Diévouchkine¹⁴ sont les manifestations les plus connues de ce type de personnage défini, pour un temps au moins, par la reproduction de textes existants. A l'exception de M. Dick qui pratique la copie comme loisir, comme une occupation gratuite, ces personnages sont, ou ont été, des employés de bureau, des commis aux écritures, personnages dont Cyril Prioux¹⁵ a montré le foisonnement dans le roman de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Si par la création de ces ronds-de-cuir étriqués, de ces gratte-papiers englués dans des tâches monotones, répétitives et vaines, le roman est une satire de la bureaucratisation croissante, ces personnages contribuent également à « tracer les lignes d'une modernité littéraire¹⁶ », à « poursuivre le vaste processus de désacralisation du personnage de roman entrepris par Balzac et Flaubert¹⁷ ». Le copiste constitue un gratte-papier d'un type particulier, non pas tant parce qu'il serait « le lointain ancêtre de l'employé de bureau¹⁸ » mais parce que son travail est perçu, dans les nombreux commentaires auxquels les œuvres de Melville, de Flaubert, de Walser... ont donné lieu, comme le reflet trouble de celui de l'écrivain. La rencontre entre ces deux activités, celle du copiste et celle de l'écrivain, est perceptible, par exemple, dans *Les Pauvres gens* de Dostoïevski. Le commis aux écritures Macaire Alexéievitch Diévouchkine, qui dit ne pas accomplir « une grande œuvre en faisant des écritures », oriente par son absence de « style », par son écriture « sans enjolivures » la composition, la facture de ce roman épistolaire¹⁹. Mais c'est évidemment dans *Bouvard et Pécuchet* que cette relation est explicitement établie. A sa mort en 1880, Flaubert travaillait à l'avant-dernière scène du dixième chapitre de son œuvre qui devait en comporter douze. Cette scène décrit comment les deux bonshommes mettent en place la copie à laquelle

ils se consacreront désormais après les nombreuses et infructueuses entreprises qu'ils ont menées. Flaubert mentionne dans ses scénarios la construction d'un pupitre à deux places destiné à abriter cette activité « sans réflexion », produite par plaisir, dans la complète indifférence du référent²⁰. Le onzième et douzième chapitres, constituant le second volume de l'œuvre, devaient se présenter comme le produit de ce travail. Dans une lettre du 16 mai 1879 à son éditeur Georges Charpentier, Flaubert en indique l'état de presque aboutissement : « Quant au second volume, aux trois quarts fabriqué, je n'ai plus que des attaches à y mettre²¹. » Ce matériau qu'il reste à « attacher » est constitué de citations rangées sous différentes rubriques, extraites de la monumentale documentation que Flaubert a constituée pour décrire les incursions de ses personnages dans les différents champs du savoir²². La pratique de la copie permet donc de réaliser ce second volume qui a valeur d'« encyclopédie critique en farce²³ ». Cette distance ironique à l'encontre des productions savantes de son temps conduit Flaubert à prendre en charge la tâche laborieuse de Bouvard et de Pécuchet, à réduire l'écriture à la seule reproduction manuelle des textes des autres, à faire de la bêtise – celle de ses personnages et celle du contenu des ouvrages – un composant de son propre travail.

Si Melville n'a pas explicitement établi de relation entre l'activité de Bartleby et celle de écrivain, Gisèle Berkman remarque que le plus fameux des copistes « s'est vite trouvé mué par certaines traductions, et par les interprétations qui lui sont liées, en écrivain qui a cessé d'écrire²⁴ ». Percevoir le travail du scribe comme une figure de la pratique littéraire, c'est établir une relation entre son activité première et la « formule » qui l'installe dans une inactivité totale. Son travail de copiste, il le prend en charge d'abord avec zèle, à la satisfaction de son employeur : « Au début, Bartleby fit un nombre extraordinaire d'écritures. Tel un homme affamé de copie, il semblait se repaître de mes documents²⁵. » Ce n'est manifestement pas le carac-

tère monotone et rébarbatif de cette tâche qui déclenche le « I would prefer not to » car, comme le remarque Blanchot, « Bartleby copie : il écrit incessamment, et ne peut s'arrêter pour se soumettre à ce qui ressemblerait à un contrôle²⁶. » La « formule » par laquelle Bartleby se soustrait à différentes tâches (relire un document, aller faire une course...) semble avoir pour fonction de protéger le cours de cette écriture que Melville qualifie de « silencieuse, éteinte, mécanique²⁷ ». Ces attributs *a priori* négatifs définissent ce que Blanchot appelle une « « pure » écriture²⁸ ». Celle-ci n'est pas affaire d'inspiration ; elle ne procède pas d'une volonté de dire, d'exprimer ; elle consiste au contraire à « Ecrire sans « écrire », à amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît (...) ²⁹ ». Aussi conduit-elle à voir le travail du copiste comme l'expression la plus dépouillée, la plus exemplaire de cette conception de la création.

Bête, laborieux, atone, passif... le personnage du copiste mine de l'intérieur l'œuvre littéraire en y installant une pratique de l'écriture dépourvue de toutes les qualités, communément associées à la création : l'expressivité, l'originalité... Quand un artiste prend en charge la tâche du scribe, il importe dans le contexte des arts plastiques une figure dont le caractère corrosif est relatif à la littérature. Ce déplacement ou cette appropriation participent d'une volonté d'inscrire la pratique de l'art dans la proximité ou dans la lignée des réflexions sur l'auteur fondées sur des œuvres littéraires, comme le montre le travail de Sherrie Levine, durant les années 1980. La reprise de passages³⁰ de « La mort de l'auteur » de Barthes et leur adaptation au registre plastique, la copie³¹ d'*Un cœur simple* de Flaubert, la reproduction à l'aquarelle des avant-gardes du XX^e siècle ou celle, photographique, des œuvres de Rodchenko et d'Evans... sont, sous des modalités différentes, les expressions d'une même conception du travail artistique : celui-ci ne consiste pas en une expression inédite mais en une reprise et une combinaison de signes issus de la littérature et des

arts visuels, en une mise en question des attributs traditionnels de la création. Cette combinaison se manifeste dans les propos de Ruppertsberg quand il déclare: « There's no traditional presence of the artist/author in my work³² », L'équivalence établie entre la notion « d'artiste » et celle « d'auteur » indique le champ théorique auquel cette conception se réfère, le contexte historique auquel elle appartient.

Aborder la pratique de la copie sous l'éclairage de l'appropriationnisme des années soixante-dix et quatre-vingt, c'est en valoriser la dimension discursive ou démonstrative au détriment des effets matériels qui la caractérise. On peut dire que ces productions sont en général « copieuses » : la quantité constitue un de leurs attributs. La copie laisse ainsi percevoir le sens de sa source latine : le mot *copia* veut dire, en effet, « abondance ». Cette dimension quantitative qui constitue une qualité commune aux œuvres dont il est question ici, est produite selon des modalités diverses qui lui donnent, dans chaque cas, une portée particulière. Quand copier consiste à prendre en charge dans son intégralité une œuvre littéraire – *Madame Bovary*, *Walden*, ou *Le Portrait de Dorian Gray* – toutes ces toiles ou ces feuilles de papier emplies de lignes d'écriture laissent percevoir le travail comme un processus cumulatif qui a progressé régulièrement pour parvenir à son terme, puisque celui-ci a constitué un pôle certes lointain mais situable dès le commencement de la copie et que ce but a été atteint. Regarder ces œuvres c'est donc en éprouver la temporalité singulière : cette succession de signes graphiques, cette accumulation de surfaces comblées manifestent la rythmique monotone, sèchement répétitive du travail ; elles montrent que ce temps étal, sans accident est la condition d'un accomplissement qui réside ici dans le fait d'achever l'ouvrage.

Quand Gérard Collin-Thiébault entreprend, le 4 juin 1996, la copie³³ du *Journal* de Henri-Frédéric Amiel, il établit l'œuvre dans une temporalité sensiblement différente : la longueur de ce texte et l'âge

de l'artiste au commencement du travail en rendent l'aboutissement incertain : « il lui faudra vivre au moins jusqu'à 98 ans pour mener à bien la copie complète du *Journal*³⁴ ». On peut supposer que cette estimation se fonde sur une avancée régulière de la copie, sur la mise en place d'une certaine efficacité permettant d'en envisager la fin du travail comme une possibilité, une éventualité. C'est d'ailleurs cette progression continue qui est mise en évidence par les conditions d'exposition de l'œuvre. Le MAMCO de Genève lui a dédié une de ses salles, appelée « l'Atelier d'aujourd'hui », qui est à la fois un lieu de travail pour l'artiste et un espace accessible où l'on peut voir le dernier cahier en cours de réalisation. Il s'agit ainsi de faire percevoir le travail au présent, dans sa permanence et sa perpétuelle évolution, et de mettre en tension cette avancée perpétuelle avec la durée imprévisible d'une vie humaine.

De cette représentation linéaire du temps, le travail de Simon Hantaï s'en démarque lors de la réalisation de *Peinture (Écriture Rose)*. Tous les matins pendant une année, de l'Avant à l'Avent, l'artiste a recopié sur sa toile le texte liturgique du jour après en avoir écouté la lecture à l'office religieux. La durée du travail n'est donc pas déterminée par la longueur d'un texte à reproduire en totalité ; elle est définie par la structure temporelle que ce texte, la *Bible*, fournit. La copie est ici un rendez-vous quotidien qui consiste à suivre les différents moments qui ponctuent l'année liturgique, à parcourir un cycle qui se boucle à la fin du mois de novembre. *Peinture (Écriture Rose)* est donc la trace matérielle d'une durée définie, la manifestation d'un processus qui, jour après jour, consiste à se rapprocher d'un terme ; mais puisque ce terme est aussi un recommencement, la copie aurait pu être un processus sans fin.

Peinture (Écriture Rose) met en évidence la démesure temporelle que présente toute copie, démesure qu'Hantaï semble avoir cherché à qualifier dans une œuvre plus récente. À l'occasion d'une

publication de sa correspondance³⁵ avec Jean-Luc Nancy, il a choisi de faire figurer des reproductions de cette œuvre qui consiste en la copie de textes philosophiques ; l'un d'eux est un passage de *Donner le temps* de Jacques Derrida³⁶. Ce titre, qui indique l'angle sous lequel cette réflexion sur le don est entreprise³⁷, semble pouvoir éclairer ce que la pratique de la copie met en jeu sur le plan de la représentation ou de la manifestation du temps. « Donner le temps » est une proposition au sens flottant car l'agent de l'action, le destinataire et la finalité de ce don sont indéterminés. Appliquer cette formule à la copie c'est ne pas chercher à valoriser la capacité de l'artiste à endurer la monotonie de ce labeur, c'est ne pas voir l'œuvre comme le produit d'une abnégation héroïque ; c'est au contraire percevoir cette durée comme une donnée impersonnelle et comme une manifestation aberrante. En se fondant sur une opération graphique élémentaire, sur une pratique partagée, ces œuvres font percevoir le temps de travail comme une expérience commune ; elles permettent de s'installer mentalement dans son déroulement, et d'éprouver ce qui, dans ce temps, relève de la démesure. La reproduction à la main d'un texte dactylographié, largement diffusé dans la plupart des cas est un travail lent, inefficace, une opération anachronique. Se confronter à ces œuvres c'est percevoir une dépense de temps « pour rien ». Si l'expression « donner le temps » peut rendre compte de ce qui est en jeu dans ces œuvres, c'est qu'elle indique que le temps qu'elles ont demandé et qu'elles font percevoir, se manifeste dans son excès et sa gratuité. La copie renvoie à une expérience commune, qui selon des modalités diverses, consiste à employer délibérément son temps à pure perte, à le dépenser.

- 1 Simon Hantaï, lettre à Jean-Luc Nancy 28 nov.-17 déc. 1999 ; dans Simon Hantaï, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La Connaissance des textes : lecture d'un manuscrit illisible : correspondances*, Paris, Galilée, collection Ecritures/Figures, 2001, p. 95.
- 2 Simon Hantaï, *Peinture (Écriture rose)*, 1958-59, encres noire, violette, rouge, verte, feuilles d'or sur toile de lin fine, deux morceaux cousus, 329,5 × 424,5 cm, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou.
- 3 Allen Ruppersberg cité par Allan Mc Collum dans « Allen Ruppersberg : What One Loves About Life Are Things That Fade », <http://allanmccollum.net/amcimages/al.html>, consulté le 29 septembre 2015. Publié initialement dans *Al Ruppersberg : Books, Inc*, Frac Limousin, 1999.
- 4 La copie de l'œuvre de Wilde est réalisée au stylo, sur vingt toiles tendues sur châssis (183 x 183 cm chaque) ; celle de Thoreau, intitulée *Henry David Thoreau's Walden by Allen Ruppersberg* est elle produite sur quelques centaines de feuilles de papier machine. <http://allanmccollum.net/amcimages/al.html> consulté le 29 septembre 2015.
- 5 Allen Ruppersberg, entretien avec Frédéric Paul, http://www.margoleavingallery.com/assets/uploaded/articles/paul_interview_.pdf p. 16, consulté le 29 septembre 2015, publié dans *Allen Ruppersberg : Books, Inc., op. cit.*
- 6 Allen Ruppersberg, interview avec Frédéric Paul, *op. cit.* p. 16-17.
- 7 Bruno Di Rosa, *Madame Bovary, 1985 et 2008*, © *Collection du macLYON (1985) et Collection de l'artiste (2008)*
- 8 Bruno Di Rosa, *Le Roman de la rose*, co-édition Incertain sens/Frac Bretagne, 2012.
- 9 *Le Carnet bleu* consiste en l'écriture d'une page par jour sur un carnet de format 17 x 11 cm à petits carreaux. Chaque page commence par le mot qui conclut la page de la veille. *Le Carnet bleu* comporte actuellement 56 carnets. En 2005, les éditions Incertain sens ont publié le 31^{ème} carnet en deux volumes : un fac-similé du manuscrit et la version dactylographiée du texte
- 10 Bruno Di Rosa, http://ddab.org/fr/oeuvres/Di_Rosa, consulté le 29 septembre 2015.
- 11 Charles Dickens, *David Copperfield, 1849-50*
- 12 Nicolas Gogol, *Le Manteau, 1843.*
- 13 Robert Walser, *Les Enfants Tanner, 1907.*
- 14 Fiodor Dostoïevski, *Les Pauvres gens, 1846.*
- 15 Cyril Piroux, *Le Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, collection *Ecritures*, 2015.
- 16 *Ibid.*, p. 56
- 17 *Ibid.*, p. 44
- 18 *Ibid.*, p. 122
- 19 « Je sais bien que je n'accomplis pas une grande œuvre en faisant des écritures ; pourtant j'en suis fier : je travaille à la sueur de mon front. Quel mal y a-t-il à cela ? Est-ce un péché ? "Il fait des écritures ! Ce rat de ministère fait des écritures !" Voilà ce qu'on dit. Qu'y a-t-il de si malhonnête là-dedans ? Une écriture bien lisible, élégante et agréable à regarder et son Excellence est satisfaite... Je n'ai pas de style ; je sais bien qu'il me fait défaut, le maudit ; c'est pour cela que je ne suis pas monté en grade et qu'aujourd'hui, ma chérie, je vous écris tout uniment, sans enjolivures, ce que j'ai sur le cœur, tel quel... Je sais tout cela ; et d'ailleurs, si tous se mettaient à écrire, qui est-ce qui recopierait ? », Fiodor Dostoïevski, *Les pauvres gens.*
- 20 « - Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s'emplisse, que « le monument » se complète – égalité de tout, du bien et du mal, du Beau et du laid, de l'insignifiant et du caractéristique. » Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979, p. 443.
- 21 <http://flaubert.revues.org/1808>, consulté le 29 septembre 2015.
- 22 Pour l'étude de la genèse de ce matériau voir Stéphanie Dord-Crouslé, « Notes de lecture et édition du « second volume »

- de Bouvard et Pécuchet : configurations complexes de l'inachèvement », mis en ligne le 05 décembre 2012, <http://flaubert.revues.org/1808>, consulté le 30 août 2015.
- 23** Gustave Flaubert dans une lettre à Mme Roger des Genettes : « l'histoire de ces deux bonshommes qui copient, une espèce d'encyclopédie en farce » (19 août 1872).
- 24** Gisèle Berkman, *L'Effet Bartleby : philosophes lecteurs*, Paris, Herman, coll. Fictions pensantes, 2011, p. 16.
- 25** Herman Melville, *Bartleby*, traduit par Michèle Causse, Paris, Flammarion, 1989, p. 19.
- 26** Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 33-34.
- 27** Herman Melville, *Bartleby*, *op. cit.*, p. 19.
- 28** Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*
- 29** Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1959, p. 282. (Blanchot évoque ici *Le Degré zéro de l'écriture* de Barthes)
- 30** Ce texte de Sherrie Levine, qui reprend donc des passages de celui de Roland Barthes de 1968, est intitulé « Déclaration » ; il a été publié en mars 1982 dans le magazine *Style, Vancouver* qui a servi de catalogue à l'exposition *Le Maniérisme : une théorie de la culture*, Vancouver Art Gallery, mars-avril 1982.
- 31** Il ne s'agit pas d'une copie manuscrite.
- Sherrie Levine a repris l'intégralité de l'œuvre de Flaubert sous forme dactylographiée. Sherrie Levine, *Flaubert. Un cœur simple*, Gand, 1991, 21 x 15 cm, broché, 50 exemplaires numérotés et signés.
- 32** Allen Ruppersberg, entretien avec Daniel Levine, <http://www.jca-online.com/ruppersberg.html>, consulté le 29 septembre 2015.
- 33** Copie réalisée au stylo plume Pelikan 180 750 FF, à l'encre Pelikan 4001, noir brillant sur des cahiers 17 x 22 cm (100 pages agrafées, couverture cartonnée bleu outremer).
- 34** Voir le site de l'artiste : <http://www.amiel.org/mamco.htm>, consulté le 29 septembre 2015.
- 35** Simon Hantaï, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La Connaissance des textes : lecture d'un manuscrit illisible : correspondances*, *op. cit.*
- 36** Jacques Derrida, *Donner le temps*, 1. *La fausse monnaie*, Paris Galilée, coll. La philosophie en effet, 1991. Le passage choisi par Hantaï se trouve p. 203-206.
- 37** Jacques Derrida aborde la notion de don en considérant la relation qu'il entretient avec le temps, l'incompatibilité qui semble exister entre le don et le présent (le fait d'avoir l'intention ou la conscience de donner).

Pascale Borrel
ARTIST - COPYIST

Simon Hantaï, Allen Ruppersberg, Bruno Di Rosa, Gérard Collin-Thiébaud, Sherrie Levine copied the Bible, philosophical and literary texts, (Walden, Henry David Thoreau, Flaubert's Madame Bovary, Journal Amiel ...). Following existing texts, these artists work looks like "banal, humble and

mindless' copyist work. Although in some cases copying is part of the painting – as in *Peinture (Écriture rose)* by Simon Hantai – produced mostly with a ballpoint pen on plain paper – as if the artists wanted to emphasize the trivial, time-consuming and monotonous nature of his/her effort and evoke the atmosphere of the school classroom of distant times.

Allen Ruppersberg and Bruno Di Rosa indeed refer to school experience, when they declare that rewriting allowed them to 'learn how to write', just as copying masters allow beginners to learn to paint. But while copying allows us to establish organic relationship with the text, then the process of copying the text is not about maintaining certain tradition: it is rather about the role that language plays in the field of visual arts starting from the sixties. It contributes to the revaluation of values usually connected with art-pieces, such as originality, expression of subjectivity, etc. In numerous comments provoked by the copyist who appears in literature (*Bouvard et Pécuchet*, *Bartleby ...*), there is a subversive nature of this labor-intensive and mechanical actions – when it is practiced in art.

Copying is a long-term job; successive lines of letters fill the pages of notebooks, creating a 'full-bodied' art-piece in the literal sense of the word. The quantitative aspect is carried out in various ways. If the point is to visualize the copy of an entire novel, and in order to embed the importance of work for systematic and 'mandatory' implementation, or in order to reach make more opportunity than necessity – copying allows us to experience the passage of time: the time that is spent on this completely anachronistic act ; time spent without any justification.

KEYWORDS: **ARTIST, TEXT, COPY, OPERATION AND WRITING AND REWRITING, THE PASSAGE OF TIME, ART**

Pascale Borrel
ARTYSTA/KOPISTA

Simon Hantaï, Allen Ruppersberg, Bruno Di Rosa, Gérard Collin-Thiébaud, Sherrie Levine przepisywali Biblię, teksty filozoficzne, dzieła literackie (*Walden Henry Davida Thoreau, Madame Bovary Flauberta, Journal Amie-la...*). Podążając za istniejącym już tekstem, artyści ci upodobniają swą pracę do „banalnej, pokornej i bezmyślnej” pracy kopisty². Choć w niektórych przypadkach przepisywanie jest częścią projektu malarskiego – jak w *Peinture (Écriture rose)* Simona Hantaï – najczęściej dokonuje się ono przy pomocy długopisu na zwykłym papierze, jak gdyby artystom chodziło o podkreślenie banalnego, pracochłonnego i monotonnego charakteru tej czynności, o przywołanie atmosfery szkolnej klasy z odległych czasów.

To zresztą do szkolnych doświadczeń odwołują się Allen Ruppersberg i Bruno Di Rosa, kiedy deklarują, że przepisywanie pozwoliło im „nauczyć się pisać”, tak jak kopiowanie mistrzów pozwalało nowicjusom nauczyć się malować. O ile jednak kopiowanie pozwala ustanowić organiczną relację z tekstem, o tyle w kopiowaniu tekstu nie idzie o podtrzymywanie jakiejś tradycji: zaświadcza ono raczej o roli, jaką język odgrywa w polu sztuk wizualnych począwszy od lat sześćdziesiątych, a także przyczynia się do przewartościowania wartości zazwyczaj łączonych z twórczością, takich jak oryginalność, wyraz subiektywności itp. W rozlicznych komentarzach sprowokowanych przez bohatera – kopistę, pojawiającego się w literaturze (*Bouvard et Pécuchet, Bartleby...*), ujawnia się subwersyjny charakter tej pracochłonnej i mechanicznej czynności – wówczas, gdy jest praktykowana w przestrzeni sztuki.

Przepisywanie jest zajęciem długotrwałym; następujące po sobie linie pisma zapełniają kolejne strony zeszytów, tworząc dzieła „treściwe” w dosłownym sensie tego słowa. Ten ilościowy aspekt realizuje się na różne sposoby. Bo czy idzie o to, by unaocznić przepisana kopię całej powieści, czy o to, by osadzić znaczenie pracy na systematycznej i „obowiązkowej”

realizacji, czy też o to, by z punktu dojścia uczynić raczej **możliwość niż konieczność** – przepisywanie pozwala doświadczyć upływu czasu: czasu, jaki pochłania ta całkowicie anachroniczna czynność, czasu wydatkowanego bez żadnego uzasadnienia.

SŁOWA KLUCZOWE: **ARTYSTA, TEKST, KOPIOWANIE, PISANIE
I PRZEPISYWANIE, UPŁYW CZASU, SZTUKA**

- 1 List Simona Hantaï do Jean-Luca Nancy (między 28 listopada i 17 grudnia 1999), [w:] Simon Hantaï, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes: lecture d'un manuscrit illisible. Correspondances*, Paris, Galilée, seria „Écritures/Figures”, 2001, s. 95.