

**Éclats**

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

5 | 2025

Les mots hors du livre

## Écrire sans décrire

L'écriture du temps par Hanne Darboven

*Writing without describing: Hanne Darboven's writing of time*

20 December 2025.

**Gabriele Čepulytė**

DOI : 10.58335/eclats.685

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=685>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Gabriele Čepulytė, « Écrire sans décrire », *Éclats* [], 5 | 2025, 20 December 2025 and connection on 16 June 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.685. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=685>

PREO

# Écrire sans décrire

L'écriture du temps par Hanne Darboven

*Writing without describing: Hanne Darboven's writing of time*

## Éclats


20 December 2025.

5 | 2025

Les mots hors du livre

Gabriele Čepulytė

DOI : 10.58335/eclats.685

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=685>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

- 
1. Écrire contre le système historique : les constructions scripturales de Hanne Darboven
  2. Détail et totalité : faire durer l'événement par l'écrit
  3. Mettre le temps en musique : écrire la durée
- Conclusion

---

1 « *i do like to write / i do not like to read* »<sup>1</sup>. La formule manifeste de Hanne Darboven (1941-2009), artiste conceptuelle allemande, interpelle quant à l'association usuelle du lire et de l'écrire. Car il s'agit bien des actions qui sont désignées dans cette phrase et non de l'activité comme résultat, point que la langue française amalgame dans le terme « écriture », désignant à la fois le procédé, le processus et sa trace. Le travail de Hanne Darboven relève effectivement de l'écrire. Activité scripturale continue, se mettant en œuvre sur des formats de papier divers, mais pour beaucoup au format A3, pré-imprimés d'un cadre rouge où l'on peut lire la mention « *Schreibzeit* » : temps d'écriture. Hanne Darboven manifeste que le temps de la lecture et celui de l'écriture ne sont pas équivalents et ce qu'elle donne à lire au specta-

teur, c'est avant tout une portion de temps qui s'est trouvée inscrite sur un feuillet.

- 2 Dissocier ainsi lire et écrire invite à s'interroger sur les conditions de mise en œuvre de ces pratiques et sur ce qui les définit. Leur rencontre se fait traditionnellement dans le livre, lieu où l'expérience du lecteur et celle de l'auteur convergent à travers l'œuvre. Le livre est cet espace de tension liminaire où leurs deux pratiques se confrontent, chacune avec leurs visées différentes. Comme l'énonçait Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955), le livre est le lieu où l'œuvre se communique, l'auteur et le lecteur étant les deux pôles « entre lesquels jaillit, par mutuelle attraction et répulsion, la violence éclairante de la communication<sup>2</sup> ». Dans ce contexte, la communication n'est pas à comprendre dans le sens de l'émission et de la réception d'un message : elle est l'advenue de l'œuvre dans l'émergence de l'ombre dont elle provient, par la lumière de la lecture, elle-même violence qui se fait dans le rapport ambigu entre auteur et lecteur, l'un n'étant jamais à même de véritablement communiquer avec l'autre, mais leur interaction faisant advenir l'œuvre malgré tout. Auteurs et lecteurs forment ainsi une communauté impossible<sup>3</sup>, parce qu'ils ne peuvent converger dans un langage commun malgré la langue, malgré la prétendue compréhension mutuelle.
- 3 C'est à cet endroit de convergence impossible que se situe le travail de Hanne Darboven : son écriture ésotérique, qui se déploie à travers des documents et des lignes, ne se donne pas si facilement à la lecture. L'écriture de l'artiste consiste en lignes en forme de *uuu*, comme vides de sens, suite manuscrite de tracés ascendants et descendants ; en calculs, « poèmes mathématiques » selon son appellation, basés sur l'addition des chiffres composant des dates clefs pour l'artiste ; le tout mis en regard de copies de textes existants, un travail de scribe venant parsemer ses installations. On a d'ailleurs souvent relevé la dimension monastique du travail de Hanne Darboven, dont l'emploi du temps réglé comprenait des heures uniquement consacrées à l'écriture, au sens élargi d'une pratique qui ne relève pas à proprement parler de l'expression personnelle : copie, calculs, tracés. La valeur de la communication se trouve alors transformée : le commun ne se fait pas à travers l'advenue de ce qui est « dit », l'écriture s'émancipant des mots, mais par le partage du temps qui fait converger auteur et lecteur, passé et présent. Temps symbolisé par l'arbitraire de la date

et temps filé par le tracé de l'écrit ne s'informant dans aucun mot ou encore, temps de la copie, où ce sont les lignes qui sont reproduites plus que les mots que celles-ci portent.

- 4 Parmi les artistes de son époque, Hanne Darboven occupe une place à part. Bien qu'elle ait fait la connaissance des conceptuels américains lors d'un séjour à New York à la fin des années 1960, le développement de son art a basculé dans les années 1980, passant d'une pratique concentrée sur la mise en espace de calculs, écrits ou schématisés par des constructions géométriques en colonnes au crayon ou à l'encre sur papier, à des installations incluant non seulement les écritures citées sur des formats agencés en mosaïque à l'échelle de murs entiers, mais aussi des documents imprimés et reproduits (photographies, extraits d'ouvrages, cartes, etc.), des objets, montrant ainsi une position plus affirmée de l'artiste en tant que spectatrice de son temps. Là où les artistes conceptuels américains tels que Sol LeWitt ou Joseph Kosuth avaient la liberté d'assumer un art de rupture, Hanne Darboven déclare :

Mes amis aux États-Unis pouvaient faire de l'art, de leur côté. Moi, en tant qu'allemande, je n'ai pas osé le faire ainsi. Le programme m'y menant, je l'avais. Mais justement, avec Adorno : après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poèmes.<sup>4</sup>

- 5 Ayant grandi au sein d'une Allemagne divisée devant accepter les conséquences du III<sup>e</sup> Reich, le refus du poème en devient un refus de l'expression, qui s'ancre dans les chiffres pour petit à petit intégrer les discours des autres. L'artiste développe ainsi une réflexion sur le temps et sur sa restitution, sur ce qui peut être transmis et ce qui devient signifiant par sa mise en récit. Les allers-retours entre figures artistiques et politiques contemporaines ou passées sont récurrents, grâce à la reproduction photographique et à la copie d'œuvres écrites. C'est à travers ses écritures « vidées » que le tout s'articule et prend sens comme filage, matérialisation d'un temps non mesurable.
- 6 Cet article veut éclairer les stratégies scripturales que Hanne Darboven met en place pour matérialiser le temps, en dehors de l'emprise du langage envisagé à la première personne. Cette lecture s'inscrit dans la continuité de la formule d'Adorno et plus généralement de sa pensée, ainsi que dans le développement de réflexions philoso-

phiques essentiellement françaises, contemporaines de l'activité de l'artiste, sur l'extériorité du langage ainsi que sur sa relation au temps (considérations présentes chez Michel De Certeau, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, entre autres). De ce fait, il ne s'agit pas seulement de retracer une généalogie de l'œuvre de l'artiste, mais de la considérer comme un puissant opérateur conceptuel mettant en lumière la dépendance de notre perception du temps à l'écriture, cette perception étant en partie modelée par l'Histoire comme pratique scripturale. En mettant l'accent sur le geste et sur le tracé, Hanne Darboven parvient à notre sens à donner forme à tout un pan de réflexion qui a cherché à remettre en question la mesure du temps dans la lignée de Bergson et qui après la Seconde Guerre Mondiale, ne pouvait accepter la philosophie de l'histoire hegelienne dans son apologie du progrès. À cheval entre une posture « historique » (dans la mesure où l'artiste propose ce que l'on pourrait appeler des « chroniques critiques », dans lesquelles elle affirme ses opinions politiques) et une véritable considération pour l'écoulement du temps, Hanne Darboven restitue la tension inhérente entre l'expérience singulière de l'existence dans le temps et la lecture rétrospective des événements, qui ne peut advenir qu'une fois qu'ils se trouvent passés.

- 7 Les œuvres de notre corpus sont des installations, produites entre 1978 et 1983 – dont une comprenant une œuvre musicale (>Wende 80<). Elles respectent toutes le même dispositif global, qui est l'accrochage de feuillets recouverts des différents types d'écritures de l'artiste, encadrés et disposés en mosaïque ordonnée, qui peuvent se compter par centaines et jusqu'à un millier pour l'œuvre *Kulturgeschichte 1880-1983*. Elles peuvent ou non être accompagnées d'objets trouvés en brocante, disposés au centre des pièces où sont accrochés les feuillets : ces objets ont diverses fonctions symboliques et opèrent comme sémiophores<sup>5</sup>. Le tournant des années 1980 est un moment crucial dans la pratique de l'artiste, qui commence à envisager ses œuvres de manière multidimensionnelle, par l'inclusion d'objets et par la création musicale. Dans ces installations, Hanne Darboven joue avec la forme livresque, qui cristallise à la fois le rapport à la mémoire et la transmission du savoir, que ce soit par la conservation que le livre permet ou par la forme qu'il induit. Il était donc naturel que le livre soit remis en question dans la pratique de l'artiste. Le livre s'y voit écartelé et déployé à l'échelle de l'installation, chaque page se

donnant à voir dans une spatialisation que l'objet récuse, puisque le livre ordonne le temps à travers la linéarité que son association à l'écriture instaure. Lorsqu'ils sont reliés, les livres d'artiste que Hanne Darboven a produits<sup>6</sup> se voient pris dans ce système particulier où le temps se reconfigure, entre cases de calendrier, calculs et inscription de lignes dont le motif nie l'évolution dans le temps. En effet, à partir du moment où on se trouve face à des lignes formant des suites continues de *uuu*, peut-on encore parler de progression ?

- 8 Entre l'arbitraire de la désignation du temps par la date et le tissage d'une durée au sens bergsonien du terme, le travail de Hanne Darboven se déploie dans une esthétique du rythme, dans le sens où c'est le temps qui se voit mis en œuvre — ceci trouvant son aboutissement dans la mise en partition de ses calculs pour l'art le plus temporel qui soit, la musique. Cette sortie hors du livre est ainsi une libération du temps tel qu'a voulu le dompter l'homme. L'idée de début et de fin instaurée par la matérialité de l'objet, tout comme celle de linéarité instaurée par l'écrit et renforcée par la manière dont la civilisation occidentale a investi la surface de la page, se voient écartées par les divers procédés scripturaux de l'artiste dont nous avons fait état : asémie, série de calculs appliqués à des dates ne proposant plus de limite temporelle définie mais uniquement leur déploiement méthodique, mise en espace de ce qui pour être lisible, doit être conçu de manière linéaire. Le livre résiste dans certaines de ses dimensions (verticalité et format de la page, marge, présence de texte et/ou insertion d'images), nous permettant de discerner qu'il s'agit là de livres : mais l'objet ne subsiste plus qu'en tant que témoin d'un temps dans lequel il est un élément de passage.
- 9 Ce que Hanne Darboven cherche à faire, c'est « écrire sans décrire<sup>7</sup> ». Et peut-être est-ce justement à travers la libération de l'écriture hors du livre que celle-ci y parvient. L'écriture s'émancipe alors du temps linéaire de la narration, diachronique, pour devenir une matérialisation concrète<sup>8</sup> de notre rapport au temps, dénué de prise.

# 1. Écrire contre le système historique : les constructions scripturales de Hanne Darboven

- 10 Selon la note de Friedrich Engels dans le premier paragraphe du *Manifeste du parti communiste*, l'histoire de toute société jusqu'à ce jour n'a jamais été que celle de la lutte des classes : tout du moins, l'histoire écrite<sup>9</sup>. Ainsi, l'histoire dépend de l'écriture pour se faire, ce qu'a relevé Jacques Derrida dans la dimension nécessairement technique de l'archive, dépendante d'une technique itérative afin de pouvoir être produite en tant que trace. Dans l'étendue des techniques d'enregistrement, l'écriture, en tant que technique première et de fait, en tant que système permettant sa propre reproductibilité<sup>10</sup>, est une condition préalable à la possibilité d'existence de l'archive écrite et en conditionne sa nature (la technique d'un temps détermine ce qui peut en être archivé). Ce préalable technique est ensuite pris dans le processus d'écriture historique qu'a analysé Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'Histoire* (1975). Ce dernier décrit le tour de force qu'est le geste d'écrire par rapport au flux temporel dans lequel l'homme est pris. Écrire est un recommencement neuf sur la surface blanche de la page, utopie moderne de l'Occident<sup>11</sup> pensant avoir dominé le temps en créant la superstructure qui va lui permettre d'y naviguer<sup>12</sup>. Écrire l'histoire revient ainsi à créer une structure, en y faisant émerger des événements, qui vont venir spatialiser le temps pour en faire une cartographie, dont il s'agira de combler les manques<sup>13</sup>. Ce système s'appuie sur une pensée téléologique de la cause et de l'effet, qui ne vise pas le futur d'un progrès à venir, mais allant à rebours, dans une recherche d'origine qui se trouve toujours repoussée. En effet, à chercher la cause de tout événement, n'arrivons-nous pas à la question insoluble de l'origine première ? Selon Michel De Certeau, le système historique repose donc sur une base instable dont le développement vise à pallier la béance initiale en augmentant sur le plan horizontal l'ensemble des relations grâce à la construction des événements par l'écrit.
- 11 Cette structure initiale posée par l'écrit donne donc lieu à un système où les faits se trouvent agencés selon des relations de nécessité dé-

duites *a posteriori* (elles deviennent nécessaires car les faits se sont réalisés). Ce basculement est un nœud autour duquel la pratique artistique de Hanne Darboven s'articule, dans la mesure où l'artiste crée une structure, à la base historique, tout en ne faisant pas système<sup>14</sup>. Cette structure dans laquelle s'intègre la diversité des écrits produits et objets trouvés par l'artiste s'appuie sur les poèmes mathématiques. À partir de 1966, lors de son séjour à New York où elle rencontre les minimalistes américains et devient la protégée de Sol LeWitt<sup>15</sup>, Hanne Darboven commence à écrire des calculs qui sont des décompositions de dates par l'addition des chiffres qui la composent, afin d'atteindre un résultat qui aura une valeur d'indexation. En additionnant les unités de jour, de mois et les deux dernières unités des décennies, l'artiste arrive à un résultat qui deviendra un code nommé *Konstruktion*. Pour la date du 14/07/1789, nous aurons ainsi  $(1+4+0+7) + (8+9) = 12+17 = 29$ , soit le code K29.

- 12 Le calcul est considéré comme construction car il est une pure invention : il ne renvoie à rien au niveau de sa signification symbolique. Les *Konstruktionen* sont aussi une série de dessins sur papier millimétré, contemporains des poèmes mathématiques, mettant en tension l'axe des abscisses et des ordonnées à travers des valeurs attribuées aux différentes colonnes, dans lesquelles l'artiste trace des lignes au crayon ou à l'encre. Ils sont une première ébauche qui permettent à l'artiste de se libérer du langage, dans un espace structuré uniquement par des relations formelles, tout en créant une étrangeté, un rapport labyrinthique aux lignes, que l'on retrouvera par la suite dans son écriture<sup>16</sup>. L'intérêt de Darboven pour le chiffre en particulier s'appuie sur le fait que selon elle, le chiffre ne correspond à rien ; les mathématiques sont ainsi la seule véritable création de l'homme. « Deux » est une pure abstraction, tandis que « deux chaises » désigne déjà autre chose<sup>17</sup>. Ce n'est pas le quantitatif qui intéresse Darboven, mais la valeur du chiffre qui contrairement à la langue, ne renvoie pas à un signifié extérieur : le chiffre 5 peut exister au sein du système mathématique sans renvoi conventionnel à une existence en tant qu'objet.
- 13 L'artiste met donc en œuvre une tension inhérente à l'écrit qui est celle de sa dépendance à un référent extérieur, selon l'association saussurienne du signifiant au signifié : l'écriture est transcription d'un langage pris dans l'expression de l'expérience du réel, mais aussi

transcription de la parole, doublement fautive dès lors qu'elle est, selon les termes aristotéliens, symbolisation de symboles<sup>18</sup>. D'une certaine manière, Hanne Darboven assume ici une position platonicienne, dans la mesure où elle se méfie de l'écriture qui ne fait que décrire l'existant. Les chiffres, au contraire, sont des désignations pures : le chiffre 5 s'associe à l'idée sans que la lettre ne soit nécessaire (même si nous pouvons l'écrire « cinq », dans la particularité de l'alphabet latin de s'appuyer sur une conception phonétique du langage). L'artiste plonge dans le doute platonicien vis-à-vis de l'adéquation du langage au réel et de l'écart que l'écriture cristallise<sup>19</sup>. Celle-ci est une parole sans auteur, sans origine, dont nous ne pouvons vérifier la vérité dans le monde des *phantasma* qu'il nous faut combattre<sup>20</sup>. Hanne Darboven montre ainsi la manière dont les effets de sens que nous instituons à travers l'écrit ne sont que constructions, d'où le terme utilisé pour son indexation. En assumant l'arbitraire de la désignation chiffrée et en la faisant basculer du champ culturel, où la date a une signification événementielle, au champ mathématique par l'addition, la date se dévêt de ses caractéristiques signifiantes et signalétiques dans le sens où elle est un repère dans l'étendue temporelle dans laquelle nous nous inscrivons sous forme de ligne droite<sup>21</sup> : l'indexation K ne correspond à rien selon les codes culturels liés à la mesure du temps.

- 14 Le résultat final devient alors un code permettant à différentes dates de se rencontrer, celles-ci n'ayant pas de relation de cause à effet : elles seront néanmoins rassemblées sous la même indexation. Le système chiffré créé est en soi tout à fait viable, il a une logique propre, fonctionnelle mais idiosyncrasique. L'éviction des millénaires et des siècles par le calcul permet par ailleurs d'avoir une boucle temporelle basée sur le siècle (de 01 à 99) et une conception de l'Histoire qui ne soit plus modélisée selon la ligne droite usuelle de la frise chronologique, symbolisation du rapport mentionné plus tôt s'appuyant sur une origine qui n'est pas atteignable d'une part, et portant en elle d'autre part l'idée de progrès des philosophies de l'histoire. L'œuvre de Hanne Darboven nous propose donc une lecture critique de cette dimension « fictive » de l'histoire (fictive, au sens où elle se trouve construite à partir d'indices donnés pour nous permettre par la synthèse et la déduction du rassemblement des traces de nous construire à travers l'écriture une réalité dans laquelle nous pouvons

être agents), tout en remettant en question, par la boucle, l'idée de progrès.

- 15 Par la dissolution de l'événement qu'est la date à travers le calcul, nous pourrions croire que Hanne Darboven renie l'Histoire et ce que celle-ci construit en termes d'identité culturelle : loin s'en faut. Ce que l'artiste refuse dans l'Histoire, c'est sa propension à créer des « mots d'ordres<sup>22</sup> » pour reprendre une terminologie deleuzienne, ce sont les récits nationaux univoques, les idéologies dont les ramifications sont exclues. Le sens qu'elle semble révoquer en embrassant la syntaxe des chiffres persiste dans le choix des dates et dans la complexité des installations qu'elle crée à partir de ses calculs. Plutôt que de décrire l'Histoire, elle semble tracer les lignes des éléments qui se sont trouvés liés et ceci en dehors de la linéarité historique : résurgences, explicitations, interrogations à travers les mots des autres, copiés ou photocopiés, images collées les unes sur les autres ou sur les textes comme autant de spectateurs contemporains des événements. L'abstraction que constitue la suite de chiffres se trouve confrontée à ce qui a directement été produit, non pas comme une paraphrase de ce qui a été mais comme une *reconfiguration* à partir des archives de ces temps.
- 16 Hanne Darboven a une conscience aiguë de son époque, ayant grandi et vécu dans une Allemagne devant vivre avec ses responsabilités dans la guerre, après l'élection d'un gouvernement qui a industrialisé l'extermination d'un peuple. Ses œuvres montrent des images de soldats, des cartes postales du Führer, et englobent dans son système de poèmes mathématiques des documents relatifs à l'actualité politique allemande de son époque<sup>23</sup>. Le traumatisme de la guerre et l'impossibilité de revenir à des récits nationaux après la découverte des camps de concentration est ainsi moteur de l'interrogation permanente de l'artiste envers l'histoire de son pays et ses productions culturelles<sup>24</sup>. Beaucoup de commentateurs ont noté l'importance de l'*Aufklärung* dans la production de Hanne Darboven, en particulier pour sa pensée encyclopédique<sup>25</sup>. Toutefois, la posture semble plus ambiguë en acte, et impossible à revendiquer de manière intègre dans le contexte de l'après Seconde Guerre mondiale en Allemagne. L'appui sur l'*Aufklärung* comme garant de la raison individuelle est à la fois un choix par rapport à l'héritage de la pensée allemande et un questionnement sur la force des idéologies.

- 17     Connaissant les écrits de Theodor W. Adorno et sa critique de la raison scientifique issue de l'*Aufklärung*, Hanne Darboven ne pouvait avoir une posture naïve. La critique adornienne postule le remplacement de toute visée morale par le règne indifférencié de la raison scientifique, valorisant le système créé plutôt que les éléments individuels qui le composent et dont ceux qui ne lui correspondent pas sont exclus. Ce remplacement des mythologies par une science subsumant les principes culturels et incapable de se penser elle-même<sup>26</sup> laisse ainsi place au règne des idéologies, auxquelles les populations adhèrent car elles se développent sous couvert d'une rationalité détournée et par définition, deviennent inconscientes pour les individus. Dans le contexte de la guerre froide et d'une peur des alliés envers la jeunesse allemande endoctrinée<sup>27</sup>, la confrontation des idéologies politiques (qu'elle soit nazie, communiste ou capitaliste) devient également un élément majeur de la réflexion de Hanne Darboven sur l'histoire et sur son développement<sup>28</sup>. En montrant la date en tant que convention, en la disséquant par des calculs qui ne relèvent que de sa logique propre, et en l'associant à des ensembles documentaires, Hanne Darboven vient ainsi complexifier la lecture de ce qui fait Histoire, par sa diffraction. C'est ce dont témoigne entre autres l'installation *Bismarckzeit* (1978), œuvre qui l'occupera pendant quatre ans et qui propose une constellation de documents aux temporalités diverses, comprises entre 1521 et 1978, date de réalisation de l'œuvre. L'installation s'articule autour de 824 pages recopiées de « Bismarck und die politische Moral » (1965) de Ludwig Reiner et du chapitre « Bismarckzeit » de Rudolf Malsch, tiré de son manuel *Deutsche Kultur* (1951). Elle est précédée en guise d'introduction par le poème d'Ulrich von Hutten « Ich hab's gewagt mit Sinnen<sup>29</sup> » (« J'ai osé », 1521), un extrait de *Nathan le sage* de Gotthold Ephraim Lessing (1779) sur la parabole des trois anneaux, prônant la tolérance religieuse et « Frühlingsglaube » (1888), poème de Gottfried Keller évoquant l'espoir d'une paix possible entre les peuples. Y figure également un article de Willy Brandt paru en 1978 à l'occasion du centenaire des lois anti-socialistes promulguées le 21 octobre 1878. L'installation se clôt par le *Kriegsfiabel* (*ABC de la guerre*) (1954) de Bertolt Brecht<sup>30</sup>. L'intégralité des textes sont copiés à la main et accompagnés de calcul des dates de l'année 1978. Le tout est accompagné d'une annexe conçue comme documentation photographique intitulée *Bilddokumentation* >78< , qui présente des objets classés selon différentes catégories :

histoire, développement intellectuel et progrès technique. L'ensemble explore la forme de la nation, incarnée par la figure conservatrice d'Otto von Bismarck, chancelier prussien ayant prédit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la montée en ambition de l'hégémonie allemande.

- 18 Darboven y retrace précautionneusement les vicissitudes d'une nation à travers un siècle de nationalismes, de guerres et de défaites, tout en y intégrant des productions d'ordre populaire, qu'ils soient jeux de langage (proverbes) ou objets de consommation culturelle<sup>31</sup>. On y voit l'importance que tient l'objet d'archive en tant que témoin d'un temps passé mais aussi une conscience de la fin des utopies dans le choix des textes qui encadrent la période traitée. Le temps de Bismarck est ainsi perçu du point de vue du contemporain, tout en intégrant des œuvres représentatives de la pensée de l'*Aufklärung*. La clôture par le *Kriegsfiel* montre le résultat cynique de tant d'espérances, en faisant une mise en abîme d'une œuvre qui est elle-même un commentaire sur l'actualité de la Seconde Guerre Mondiale, usant des images de presse comme appui dialectique pour créer des poèmes critiques. La mise en circulation de la relecture de l'Histoire en devient une forme de « critique raisonnée » autant qu'un geste politique, grâce à sa méthode généalogique. Elle permet à l'artiste de remettre en question les valeurs d'une époque à travers une posture nietzschéenne<sup>32</sup>.
- 19 Dans cette œuvre, le processus de réécriture historique se déploie sur les trois plans d'écriture relevés en introduction : les plans du calcul, celui des lignes en *uuu* et celui de la copie, mettant en œuvre la déconstruction du temps linéaire dont nous avons fait état. La rencontre des textes se fait dans un flux que Darboven matérialise à travers la page écrite comme écoulement du temps, la date ne trouvant sa pertinence que dans la série de calculs qu'elle induit sur une année, tandis que les textes, séparés par des feuillets où figurent des lignes en *uuu* elles-mêmes encadrées par des calculs, se trouvent assimilés dans le rythme de son écriture manuscrite. Nous retrouvons ici la facette monastique de l'artiste, qui à l'image des moines chroniqueurs médiévaux, inclut dans son processus d'écriture non seulement les « grands » événements, mais également ce qui relève de la culture populaire (dans *Bismarckzeit*, le catalogue des objets) : c'est toujours dans cette tension que vient œuvrer l'artiste. Si c'est avant tout au Moyen Âge que cette pratique nous renvoie, c'est par l'impor-

tance du manuscrit dans l'œuvre de Darboven et par le développement particulier à cette époque des techniques mnémoniques, particulièrement liées à l'écriture, dans lesquelles Frances Yates avait mis en évidence l'importance de l'ordre<sup>33</sup>.

- 20 Écrire consiste à aligner des termes les uns à la suite des autres : la linéarité définit l'écriture en tant que système. Mais la calligraphie est elle-même un parcours, dont le *ductus*, l'ordre des tracés de la plume selon lequel est construite une lettre, est le chemin<sup>34</sup>. Dans ce cas, le tissage du temps se fait dans la mise en mémoire des textes par le geste de la copie. L'autre figure tutélaire de cette pratique est le scribe. Il est la figure idéale pour Hanne Darboven, qui cherche à écrire sans décrire : une écriture qui ne dit rien d'elle-même, qui se trouve dépossédée de son discours propre pour assumer celui d'un autre. Temps de la référence, appropriation des mots d'un autre pour les faire siens, commentaires marginaux éventuellement, passant du registre typographique à celui du manuscrit – ce qui n'est pas innocent. La typographie implique la répétition de l'empreinte par l'impression des caractères mobiles sur le papier tandis que le manuscrit se déploie dans la continuité temporelle du tracé. Le rythme de l'impression industrielle est celui d'un temps saccadé, coupé par une reproductibilité qui s'appuie sur une composition du livre fragmentaire (l'impression en cahiers par exemple, nécessitant une impression non-linéaire pour former les *in-quarto*) ; la copie manuscrite au contraire, est en prise avec l'ordre des lettres qui se suivent. Selon Luciano Canfora, le scribe est celui qui connaît le mieux le texte qu'il copie : et en ce sens, Pierre Ménard est un scribe médiocre, car il pense avoir réellement créé Don Quichotte<sup>35</sup>. Le scribe est ainsi le meilleur lecteur du texte, le plus attentif car il reste au plus près du texte de l'auteur, en s'appropriant à travers le geste ce qu'il reproduit : la copie n'est donc pas une reproduction, elle est une *transformation* d'un état à un autre.
- 21 Nous passons alors d'un temps matérialisé à une mémoire dont on dévoile le procédé mnémonique. Il ne s'agit plus du temps de l'histoire, ni de l'idée classique de l'écriture comme extériorisation de la mémoire : il s'agit plutôt de la transmission de la mémoire écrite par son incorporation. La copie par l'imitation faite par Hanne Darboven est à la fois une manière d'intégrer les textes dans sa mémoire propre, mais aussi de les faire circuler dans une mémoire commune,

dans laquelle la différence entre privé et collectif ne fait plus sens. C'est en cela que nous pourrions qualifier la voix de Hanne Darboven comme « quatrième personne du singulier » : cet impersonnel qui exprime par l'extériorité du langage le vécu des choses, ce sujet qui n'en est pas un, selon la définition de Gilles Deleuze<sup>36</sup>. Peut-être est-ce aussi pour cela que Hanne Darboven passe dans ses œuvres du livre au mur et inversement : livre, lieu ambigu de l'auteur depuis sa désacralisation par les théories littéraires, et mur, lieu de l'affichage public, du collectif – les deux, dans le contexte de l'espace muséal, étant bien sûr symboliques.

## 2. Détail et totalité : faire durer l'événement par l'écrit

- 22 Dans l'œuvre de Darboven, la progression linéaire de l'histoire ne peut plus être déterminée par l'idée de progrès. Elle fait donc une boucle, permettant de « rejouer » ou de « relier » les événements par leurs indexations similaires, tout en conservant l'idée d'un développement continu par la quantité de pages recouvertes de calculs, continuité dont son œuvre visant la totalité présente des aspects fragmentaires. Cette volonté universalisante de l'approche historique est aussi une des traces de l'*Aufklärung* qui subsiste et que souhaite conserver Adorno :

Affirmer qu'un plan universel, dirige vers le mieux, se manifeste dans l'histoire et lui donne sa cohérence, serait cynique après les catastrophes passées et celles qui sont à venir. Mais il ne faut pas pour autant renier l'unité qui soude ensemble les moments et les phases de l'histoire dans leur discontinuité et leur éparpillement chaotique, unité qui, de domination sur la nature, se métamorphose progressivement en domination sur l'homme pour finir en domination sur la nature intérieure. Aucune histoire universelle ne conduit du sauvage à l'humanité civilisée, mais il y en a très probablement une qui conduit de la fronde à la bombe atomique.<sup>37</sup>

- 23 La recherche de la continuité assure un sens à l'histoire, ce qui garantit la conscience critique des développements historiques, dans leurs causes et dans leurs effets. Chez Hanne Darboven, cette recherche de continuité s'exprime d'une part de manière conceptuelle, à travers les

boucles historiques qu'induisent ses constructions et par ses mises en relations documentaires ; et d'autre part de manière formelle, grâce à son écriture manuscrite et à son dispositif récurrent de mise en espace des feuillets, qui donnent l'impression au spectateur de se trouver à chaque nouvelle œuvre face à un fragment différent d'un tout global.

24 On pourrait penser que dans sa volonté totalisante, Hanne Darboven menait une lutte contre le fragmentaire : il s'agirait plutôt de sa conciliation. Le fragment historique est suspect, dans la mesure où il ne donne pas à voir l'ensemble des ramifications qui permet de comprendre l'advenue du fait. Il est toutefois impossible de pouvoir présenter un fragment de temps qui puisse faire état de *ce qui a été*. Sur le plan formel, cela pose un autre problème. Tout comme Roman Opalka, dont le choix du décompte comme principe artistique est intimement lié au temps de sa vie et le dépasse tout à la fois, Hanne Darboven met en place un principe qui par ses règles pourrait être rejoué sans qu'elle en soit l'origine, rejoignant ainsi les principes de l'art conceptuel tels qu'affirmés par Sol LeWitt<sup>38</sup>. L'automatisation du principe pourrait mener à son autonomie, comme l'a relevé Sir John Anthony Thwaites dans une projection vers l'informatique<sup>39</sup> ; mais en choisissant de conserver la main, c'est aussi assumer la présence d'un sujet et d'une histoire qui se trouve toujours située. La temporalité humaine est bien courte par rapport à la temporalité historique : ce n'est qu'à travers des découpes ponctuelles que le particulier peut être traité aussi bien que le général. À travers cette position, Darboven rejoint la posture d'Adorno et Horkheimer, qui critiquent la tendance de la raison scientifique à prendre le général pour le particulier et le particulier pour le général<sup>40</sup> : il n'y a pas d'équivalence, uniquement des points historiques qui peuvent être mis en perspective.

25 L'exhaustivité de l'installation *Kulturgeschichte 1880-1983* (1983) relève de cette mise en tension du général et du particulier et pose ainsi également la question de l'atlas en tant qu'objet permettant de regrouper un aspect du monde. Le propos de cette installation est de restituer l'histoire culturelle de l'Allemagne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à 1983. Il s'agit de l'œuvre la plus ambitieuse de l'artiste, au niveau des dimensions et au niveau de la période traitée (la plus longue que l'artiste ait circonscrit) et montre l'incapacité à pouvoir saisir l'ensemble des développements culturels d'un temps donné. L'installation, occu-

pant plusieurs pièces, est composée de 1590 feuillets et présente outre les fameux cadres rouges imprimés de la mention « *Schreibzeit* » (temps d'écriture), quantité d'archives et 19 objets glanés dans des brocantes, dont la collecte occupait une partie du temps de l'artiste et au milieu de laquelle elle vivait dans une maison aux allures de cabinet de curiosité<sup>41</sup>. L'attrait pour le siècle en tant que moteur de sa boucle temporelle se retrouve ici dans le titre de l'œuvre, mais il montre aussi qu'il ne s'agit pas d'acter comme le fait l'historiographie une étendue temporelle qui caractériserait une série d'événements (le XIX<sup>e</sup> siècle, en tant que période se déroulant de 1800 à 1899).

- 26 Les dates semblent choisies de manière arbitraire, tandis que 1983 est tout simplement la date de fin de réalisation de l'œuvre, intégrant le présent dans sa continuité avec le passé, contrairement au travail historiographique qui consiste en coupes de ce qui est considéré passé vis-à-vis d'un présent, ce qui est l'objet de l'interprétation vis-à-vis d'un présent de cette même interprétation<sup>42</sup>. Devant l'œuvre, le spectateur se perd et se trouve dépassé, traversé de toute part par le flux des objets et des images : nous n'avons plus aucune maîtrise du lisible en tant que lecteur, et l'ordre réglé du système de calcul de l'artiste, renforcé par la disposition en grilles horizontales et verticales, semble ne plus arriver à contrôler la masse documentaire<sup>43</sup>.
- 27 En associant images photographiques, reproductions de coupures de presse, cartes postales, extraits issus de publications diverses, cartes, Hanne Darboven rassemble un matériau d'archive, faisant état de la nature nécessairement technique des documents archivables, et les fait passer dans un système d'indexation chiffrée et de standardisation formelle. Les documents sont deux fois encadrés : une première fois par la mise en page de ses feuillets (cadre rouge, noir ou blanc), tous au même format, et une deuxième fois par leur mise sous cadres et leur disposition en mosaïque. La diversité de ces documents et leur mise en scène dans une page fait basculer l'esthétique de l'archive dans celle de l'atlas : ouvrage devant rendre compte sur le mode encyclopédique d'un aspect du monde, dans lequel nous pouvons circuler par thèmes, aires géographiques, etc<sup>44</sup>. La collection qu'induit l'atlas a bien sûr été traitée par des artistes contemporains de Darboven, tels que Gerhard Richter, faisant de son *Atlas* à la fois une source pour son travail de peintre et une œuvre autonome, mélangeant images de presse, documentation historique et photographies per-

sonnelles, et dont l'association en planches présente cette étrange fascination sémantique que les images exhalent une fois regroupées, basculant dans une critique radicale de la circulation des images médiatiques pour certaines d'entre elles.

- 28 À l'instar de Richter, Darboven, ne pense pas les associations pour elles-mêmes, à la manière des artistes iconographes : elles ont toujours un ancrage contextuel, qui renvoie d'abord à la documentation avant la collection. Dans l'œuvre *Kulturgeschichte 1880-1983*, on voit la mention « siche dokumentation » (« documentation sûre »), sur une série de planches. Néanmoins, celle-ci ne donne pas à voir son classement de manière immédiate, ceci parce que la mise en espace de l'installation nie l'ordre linéaire livresque. En ce sens, elle se rapprocherait plus de la recherche de *Nachleben* proposée par Aby Warburg dans son atlas, *Mnemosyne*, dans la mesure où la mise en espace des images vient multiplier les lectures en refusant d'ancrer les rapports des images les unes par rapport aux autres, et parce que l'anachronisme comme méthode interroge la linéarité du temps. Seulement, ces rapprochements sont avant tout formels : la dimension heuristique du travail de Warburg est bien différente de l'approche analytique de Darboven, qui opère une mise à plat aussi bien conceptuelle que formelle.
- 29 Que veut dire mettre à plat ce qui était auparavant lié au livre ? Le livre, dans sa fabuleuse capacité de rassemblement dans un objet clos, ordonne ses éléments, sans possibilité de modification, du fait de sa reliure : le passage à la mise en espace de ces feuillets, qui ne sont plus lus ni selon l'ordre des pages (la mise en espace en mosaïque posant la question : lisons-nous prioritairement de haut en bas ou de gauche à droite ? Ou plutôt ce qui se trouve d'abord à hauteur d'œil ?), ni selon un index s'appuyant sur une pagination (tous deux inexistant dans l'installation de Darboven) tend alors à créer un espace-temps non-circonscrit, dans lequel la fluidité de la lecture suit la fluidité des rapports non-déterminés par la linéarité du temps. Le temps est ici hasardeux : ce sont les documents pris individuellement qui donnent un appui pour entrer dans la totalité que veut être l'installation.
- 30 Pour en revenir à la dimension cyclique de l'indexation temporelle mise en œuvre par l'artiste, celle-ci est beaucoup plus propre aux

philosophies orientales, qui ne prennent pas la mortalité humaine comme déterminant de leur rapport temporel, contrairement aux occidentaux – mort qui par la rupture qu'elle instaure, détermine la conception d'un temps linéaire et téléologique, acté par la scission entre le passé et le présent<sup>45</sup>. La récurrence du mot « heute » (« aujourd'hui ») ou « heute » inscrit sur les feuillets par l'artiste exprime cette continuité et cette présence permanente du passé dans le présent. C'est aussi une manière de dépersonnifier, désubjectiver la temporalité de l'Histoire, en la faisant passer à la fois dans un aujourd'hui qui varie à chaque fois qu'un spectateur le lira, et dans une forme de répétition événementielle, au sens où Gilles Deleuze a pu la théoriser dans *Logique du sens* (1969)<sup>46</sup>. La conception deleuzienne de l'événement semble particulièrement porteuse pour comprendre la posture de Darboven<sup>47</sup>, dans la mesure où elle comprend l'idée de répétition impliquée par la boucle, voire de perspectivisme temporel qu'engage le « heute », ainsi que l'impersonnalité du sujet dont fait preuve l'artiste en s'appropriant par le réseau de son geste scriptural les dates conçues comme conventions, les documents dans un processus de mise en page, et les textes par leur copie.

- 31 Chez Deleuze, la tension entre le présent singulier et mouvant et l'impersonnel d'un événement qui circulerait indifféremment entre présent et futur, amène à un événement dont la valeur signifiante importe autant que ce qu'il est au moment de son advenue : par exemple, la révolution peut en devenir une car d'autres révolutions ont eu lieu auparavant. Il résonne ainsi avec un seul et même Événement global, qui s'actualise à différents temps, et perdure. L'événement arrive comme *il* pleut, comme *on* meurt, dans une quatrième personne du singulier qui ne désigne personne en particulier<sup>48</sup>. Ce n'est donc plus le sujet qui fait l'événement, mais l'événement qui se présente au sujet, et qui resurgit en fonction des contextes dans une boucle événementielle<sup>49</sup>. Les dates de Hanne Darboven sont celles d'événements, que l'artiste va changer en périodes, dans la mesure où l'événement ne peut être dissocié de l'ensemble contextuel dont il est issu et qu'il va influencer : l'artiste va donc appliquer ses calculs à tous les jours d'une année ou d'une période choisie.
- 32 Dans l'œuvre *Pour Rainer Werner Fassbinder* (1982-3), composée de 90 feuillets manuscrits, encadrés en doubles pages, collés sur un fond cartonné rouge portant la mention « *Schreibzeit* », l'artiste calcule

toutes les dates qui séparent la naissance et la mort du cinéaste (1945-1982) en une forme hommage<sup>50</sup>. L'installation donne l'impression d'un livre ouvert, où la répétition de l'iconographie ainsi que les lignes en *uuu* donnent la sensation d'une reproduction à l'identique. Sont présentées en plus des pages de calculs et de lignes en *uuuu*, des pages reproduites du livre *Hanna Schygulla: Bilder aus den filmen von Werner Rainer Fassbinder* (1981), montrant des photographies de l'actrice fétiche du réalisateur en sa compagnie ; un portrait photographique d'un soldat anonyme reproduit à de nombreuses reprises ; des cartes postales vert fluo portant la mention « *ubiquist* » (« ubiquitaire »), elles-mêmes reproduites sur nombre de feuillets, en superposition, cachant une partie de ce qui est écrit (ou plutôt, tracé). Rainer Werner Fassbinder a représenté crûment l'Allemagne et son inconscient collectif trouble dans la lignée des mouvements d'émancipation de la fin des années 1960 : cet hommage est aussi une revendication d'un certain regard critique sur son propre pays et une réponse émotionnelle à sa mort violente. Il s'agit alors de montrer la durée de l'événement dans le temps, la manière dont il s'entrecroise avec d'autres et ce qui en émerge. Dans l'œuvre, le jour seul ne suffit donc plus : tout comme les pyramides sont un événement qui persiste dans le temps, grâce à leur monumentalité, mais aussi comme incision dans le temps, la mort du réalisateur n'est pas un événement ponctuel. C'est sa personne qui est un événement à part entière, inscrit dans le flux de l'Histoire tel que le montrent l'insertion et la répétition sur une des rangées de l'installation de la photographie du jeune soldat de la Seconde Guerre mondiale et la carte inscrite du mot « *ubiquist* », l'ubiquité, celle du passé persistant dans le présent.

- 33 Hanne Darboven apparaît ici à la fois comme passeuse du temps, et en même temps comme personne à même de reconnaître l'événement tel qu'il se présente à elle. Chez Deleuze, l'événement arrive à un sujet qui l'accepte (*amor fati*). Cette acceptation est essentielle : on ne subit pas l'événement, on l'incarne et nous en sommes issus, dans un renversement de point de vue qui nous rend fils de l'événement et non pas agent ou acteur. Cependant, cette incarnation est impersonnelle<sup>51</sup>, ce que l'on peut retrouver à travers la copie et l'usage de documents pour exprimer un point de vue sans toutefois user de la première personne du singulier. Cette dimension impersonnelle se retrouve également chez Hanne Darboven dans la minoration de son

écriture et dans son remplacement par le tracé que sont les lignes en *uuu* – dont la désignation usuelle, s'appuyant sur une compréhension alphabétique est déjà erronée. On pourrait dire qu'il s'agit de vagues, mais là encore, la dénomination est trop liée à un référentiel pictural. Le terme d'écriture « asémique » serait certainement le plus proche, car il désigne ces écritures auxquelles nous ne pouvons pas rattacher de signifié. Mais le signifié peut-il s'exclure d'une civilisation du sens telle que la nôtre ? Prôner l'absence de sens serait assumer la capacité de l'être humain à se défaire du réseau relationnel dans lequel il est pris, à travers ses sens et à travers le langage. Ces lignes évoquent l'écriture, par leur rythme ascendant et descendant, telles des lignes tracées par les enfants sur des pages quadrillées pour apprendre le geste de l'écriture. Tout comme pour ces tracés d'enfants, les lignes de Hanne Darboven n'évoluent jamais, ne viennent pas s'agrémenter d'autres formes. Nous restons dans un motif stable, qui ne propose ni début, ni fin et pourrait être pris indifféremment à n'importe quel endroit du texte, et serait le même.

- 34 Ces lignes abstraites sont régulièrement accompagnées de la mention « *heute*/*today* » ou « *heute* ». Cet « aujourd'hui » est à la fois factuel et symbolique : la mention « aujourd'hui » est vraie au moment où elle a été écrite et fautive (et donc, barrée) à partir du moment où elle est passée. L'aujourd'hui dépourvu de date ne donne aucun repère chronologique, dans la mesure où la succession des « aujourd'hui » pourrait ancrer celui-ci à n'importe quel jour de l'existence de Hanne Darboven : mais la mention « aujourd'hui » existera toujours pour nous, spectateurs, bien après la mort de l'artiste, comme si elle-même s'effaçait de son propre travail. Le flux du temps est ainsi exprimé par l'usage de « *shifters* » ou embrayeurs selon la terminologie linguistique, termes qui désignent une réalité extra-linguistique, mais dont la représentation ne peut opérer que dans un contexte défini (« je », « tu », ou encore « ici » et « là ») à l'instar des lignes qui ne renvoient pas à un signifié précis, faisant du sur place et de la mention aujourd'hui, elle-même vide<sup>52</sup>. Ce *shifter* temporel qu'est « aujourd'hui » montre une fois de plus l'inconsistance de la cartographie historique du temps vécu et met en place un perspectivisme qui fait envisager l'événement toujours à l'aune d'un aujourd'hui possible. Le temps vécu plutôt que le temps « reçu » de l'écriture historique, ne

peut donc être ressenti que par son passage, à travers les lignes tracées comme forme de tissage du temps.

### 3. Mettre le temps en musique : écrire la durée

[S]i la durée réelle devient divisible, comme nous allons voir, par la solidarité qui s'établit entre elle et la ligne qui la symbolise, elle consiste elle-même en un progrès indivisible et global. Écoutez la mélodie en fermant les yeux, en ne pensant qu'à elle, en ne juxtaposant plus sur un papier ou sur un clavier imaginaires les notes que vous conserviez ainsi l'une pour l'autre, qui acceptaient alors de devenir simultanées et renonçaient à leur continuité de fluidité dans le temps pour se congeler dans l'espace [...].<sup>53</sup>

- 35 La remise en question du temps établi par l'écriture historique que propose Hanne Darboven nous fait basculer vers une autre appréhension du temps, propre au flux du tracé de l'artiste, qui est celui de la durée au sens bergsonien du terme. Dans sa critique du temps quantitatif « des horloges », Bergson oppose le temps mesurable, calqué sur une appréhension spatiale, au temps de l'appréhension empirique, purement qualitatif, à partir du moment où nous refusons de le renvoyer à une échelle (celle de l'heure, des minutes, des secondes) : car l'expérience montre que l'appréhension du temps est relative et ne peut donc être transposée à une échelle de mesure stabilisée. Ce que propose Bergson pour définir la durée est un mode où le temps n'est pas composé de successions distinctes, celles-ci étant une série de simultanés : mais un temps où la succession, n'étant plus distinction, se fond dans une pénétration mutuelle des états antérieurs et du présent<sup>54</sup>. Cette durée est la condition d'existence d'un temps conçu comme moniste, mais à l'intérieur duquel peuvent se trouver différents flux : le flux temporel du vol de l'oiseau, se déroulant simultanément à celui de l'écoulement du ruisseau et de mon propre état face à la contemplation de ces deux flux différenciés en est un exemple. Mais ce n'est pas grâce à mon regard que ce temps s'articule en une unité globale ; nous pourrions démultiplier les flux, pour faire en sorte que chaque point devienne relatif à un autre. La condition de la relativité des flux est la possibilité d'un temps général, virtuel<sup>55</sup>,

dont les multiplicités, virtuelles également font écho à des simultanés (spatiales) actuelles.

- 36 La paradoxale matérialisation de ce flux virtuel est en fait l'objet du travail de Hanne Darboven, ce qui lui permet de donner forme à la diversité des flux temporels perçus. Jusqu'à présent, nous avons traité des simultanés spatiales, c'est-à-dire, des événements historiques et de la remise en question de la date comme ancrage temporel. Mais grâce aux diverses typologies d'écriture déployées par Darboven, ces événements convergent dans un flux général. Entre la datation transformée en écoulement mathématique, la copie en tant que temps de lecture-écriture et le tracé de l'écrit n'actant plus le signifiant mais le temps du geste, les procédures de l'artiste intègrent les événements de son indexation K dans un temps unique modelé par son écriture manuscrite. La visée de l'art de Hanne Darboven est donc ce temps unique, conçu comme « progrès indivisible et global<sup>56</sup> ». C'est certainement dans son esthétique du rythme, présente dans ses tracés et dans ses œuvres musicales que l'artiste y touche au plus près.
- 37 La conception d'un temps indivisible implique l'indifférenciation de la spatialité, dans le sens où les coordonnées spatiales n'importent plus. Écrire sans décrire implique que l'on n'ait plus de point de repère qui soit donné par l'écriture, c'est-à-dire que le rapport au mot soit évincé. Les lignes en *uuu* sont un flux continu, car ce qui subsiste une fois le rapport à la langue écarté, c'est le tracé. Un tracé dont la sensualité à travers la répétition des boucles nous invite à la méditation dans leur observation autant que dans leur exécution. Le tracé est la trace d'un mouvement effectué d'un point A à un point B, mouvement impliquant temps. Mais les points sont ici indifférents : de  $x$  à  $x'$ . Nous faisons face au temps par le résultat de ce mouvement, tout en étant plongé dans la durée des entrelacs. C'est pour cela que pour Hanne Darboven, la quantité n'est pas ce qui l'intéresse dans les chiffres : ils sont des positions, des coordonnées plutôt que des rapports de grandeur. Le qualitatif des lignes tracées s'exprime dans la répétition, qui est ici glissement continu du même thème musical, comme l'a exprimé Hanne Darboven : « Mes systèmes sont des concepts numériques, qui fonctionnent en termes de progression et/ou de réduction, tels des thèmes musicaux avec des variations<sup>57</sup> ». La répétition est intensive, car elle ne relève ni du signifié, ni du quantitatif, étant donné qu'il s'agit du même qui s'accumule dans le même.

- 38 Un critique acerbe avait un jour qualifié le travail de Hanne Darboven de « tricot de haute qualité » (*Higher Knitting*), le renvoyant à une pratique essentiellement féminine<sup>58</sup>. L'artiste s'en était réjouie et avait faite sienne la figure de Pénélope pour l'œuvre *Webstuhlarbeit Am Burgberg / meiner Mutter / meiner Kindheit / postum a higher knitting penelope* (1996), dix carnets alignés et présentés accrochés. Pendant trois ans, Pénélope réussit à tenir à distance ses prétendants en défaisant la nuit ce qu'elle a fait le jour. Elle fait ainsi durer la tapisserie et étire le temps en la tissant et surtout en déconstruisant l'ouvrage chaque nuit. Cette méthode évoque la boucle de Darboven, l'idée d'un temps qui n'est pas conçu selon un progrès continu, mais dont la boucle amorce une rupture qui renvoie à un nouveau commencement. Nous ne savons pas si ce que tisse Pénélope est toujours similaire : peut-être et dans ce cas, les lignes vides de Darboven sont à l'image du tissage de Pénélope, une manière de faire durer le temps pour ne plus le quantifier.
- 39 Bergson s'est régulièrement appuyé sur la musique pour exprimer le concept de durée, revendiquant sa qualité d'image conceptuelle. En tant que pianiste, il a donc semblé évident que dans ses questionnements, Hanne Darboven en vient à considérer la musique comme pouvant être un médium à part entière de sa pratique artistique. À partir de 1979, l'artiste décide de faire arranger ses poèmes mathématiques pour qu'ils puissent être joués. Ce qui était de l'ordre de l'écriture de l'histoire en vient à créer un thème, répétitif, dont l'évolution se manifeste au fur et à mesure du développement des suites de dates en accords légèrement différents, par un arrangeur ayant une liberté d'action très manifeste<sup>59</sup>. Nous retrouvons ici la voix impersonnelle de Hanne Darboven, s'inscrivant une fois de plus dans l'héritage de l'art conceptuel dont le credo était que l'idée suffit et que sa réalisation est accessoire, elle peut être réalisée par d'autres<sup>60</sup>. Dans l'œuvre de l'artiste, la réalisation importe, comme le montre l'attention monastique apportée par Hanne Darboven à ses temps d'écriture ; mais l'importance de l'œuvre réside bien plus dans la structure du motif initial que dans sa mise en musique. Les dates choisies par l'artiste se voyaient distribuées selon une ligne stricte : chaque portée et interportée était numérotée de 0 à 9 afin de pouvoir y recevoir les chiffres composant les dates ainsi que l'indexation issue de son addition. Ainsi, le 15 octobre 1902 donne la suite de chiffres suivante :

1510190227 (avec l'ajout de l'addition). Étant donné la répartition des notes aux chiffres, la musique de l'artiste est réduite à l'échelle diatonique. Le reste des paramètres musicaux est laissé à l'appréciation de l'arrangeur : clef, hauteur, durée des notes, tempo, dynamique et parfois même l'instrumentation<sup>61</sup>. Cela mène Wolfgang Marx à dire que la proposition initiale de Hanne Darboven n'est que semi-musicale, car elle n'envisage qu'un seul de ces paramètres<sup>62</sup>.

40 Le motif chiffré change au fur et à mesure, en augmentant progressivement d'une unité de jour (ce qui aura aussi un impact sur l'addition finale). Chaque motif se différencie donc de deux notes et prend appui sur le précédent. Cette position résolument non-téléologique, contrairement à des formes compositionnelles plus classiques (forme sonate, forme en arche, forme rondo...) impliquant des tensions et des résolutions ou le retour au thème premier à travers des variations différentes entre elles, amène à considérer la musique de l'artiste comme variations « développées », dans le sens où elles ne s'appuient pas sur le motif initial mais sur le motif qui le précède, et ne semblent pas opérer de progression<sup>63</sup>. Elle se déploie comme un tissu quasi-uniforme, dans lequel nous pourrions couper indifféremment, car les variations dans les séries de notes sont trop minces pour pouvoir affirmer des passages nets d'un état à un autre et parce qu'au vu de la direction donnée à cet objet musical, rien ne justifie sa fin si ce n'est l'épuisement de l'année, de la décade ou du siècle choisi (dont nous ne sommes pas en mesure de suivre le déroulement par l'écoute). Étant donné l'absence de structure propre à un travail de composition musicale en tant que tel et l'appui sur la succession comme déterminant premier, c'est donc l'écoulement du temps qui est mis en évidence. De fait, écrire sans décrire s'applique également à l'écriture musicale : ce n'est pas tant ce que la musique sous-tend en tant que technique et comme savoir-faire qui est investi mais son matériau, c'est-à-dire le temps.

41 Dans son installation *Wende >80<* (1980-81), l'artiste use pour la première fois de ce procédé, ce qui donne lieu à la production de 416 feuillets (dont 329 de partitions arrangées par Friedrich Stoppa) et 11 LP au format vinyle. Cette installation s'appuie sur l'élection fédérale allemande ayant eu lieu le 5 octobre 1980 (ici la date index) et renvoie à la campagne émotionnellement chargée ayant eu lieu entre Franz Josef Strauss (CSU) et Helmut Schmidt (SPD) qui est finalement resté

en poste. Cette campagne tendue entre un représentant conservateur de l'union chrétienne et les sociaux-libéraux progressistes représentés par Helmut Schmidt cristallise l'inquiétude de l'artiste vis-à-vis des développements politiques de son pays, au regard de son histoire récente marquée par le national-socialisme. Une interview du magazine *Der Spiegel* entre les deux opposants est reproduite au sein des feuillets, mais les réponses de Strauss sont caviardées par Darboven, montrant ainsi clairement dans quel camp elle se place. Par ailleurs, l'installation comprend une référence à Giorgio de Chirico, dont les affiliations fascistes pendant la Seconde Guerre Mondiale interrogent la place de l'artiste sur le plan politique<sup>64</sup>.

42 Douze feuillets reproduisant un dessin d'arbre que Hanne Darboven a réalisé enfant font également partie de l'ensemble, ainsi qu'un extrait de *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin, dont le protagoniste est un ancien malfrat tentant de rester honnête une fois sorti de prison (serait-ce une métaphore de l'Allemagne ?). La musique s'intègre dans ce contexte et renvoie à une forme de *Zeitgeist*; la durée conséquente de l'œuvre (un LP correspondant à un enregistrement d'environ 40 à 50 minutes, menant ainsi à approximativement 8 heures de musique) nous rappelle aussi que le temps historique nous dépasse. Dans cette première œuvre musicale, les jours fonctionnent comme cellules musicales, dont l'auditeur arrive à identifier le début et la fin par les silences qui l'entourent et par la répétition du motif ; mais au fur et à mesure du développement de l'œuvre, le tempo s'accélère et les notes se fondent de plus en plus les unes dans les autres, menant à une sensation de densification du matériau sonore et d'urgence<sup>65</sup>. Le rapport sensible instauré par la musique fait alors écho à l'inquiétude de Darboven face à une répétition qui semble se rapprocher inexorablement.

43 Par la suite, les œuvres de Hanne Darboven telles que *Wunschkonzert* (1984) ou *Kinder dieser Welt* (1990-1996) jouent moins de la vitesse et conservent une constance dans le tempo adopté. La compénétration des notes les unes dans les autres et leur saisie par le flux de conscience de l'auditeur se trouve alors dans un véritable progrès « sur place », « indivisible et global » pour reprendre les termes de Bergson. Cette horizontalité du déploiement des notes dans une forme de surface lisse, sans aspérités, sans différenciations nette entre les suites d'accords fait alors écho aux lignes vides de l'artiste. À

ce titre, et si nous renversons la perspective, les dates pourraient ainsi être lues uniquement comme des suites de chiffres dont nous n'avons plus qu'à identifier la rythmicité. Faire passer la date hors du lieu du livre pour la transformer en motif musical revient ainsi à ne plus lui proposer d'ancrage : elle ne devient plus un jalon du temps, mais elle le produit à nouveau. La proposition d'un des arrangeurs avec lesquels elle a collaboré de s'inspirer des principes du dodéca-phonisme, dans lequel nous pouvons trouver des séries « rétrogrades », fut acceptée car elle permettait de renverser le flux temporel tel qu'il avait été entendu jusqu'alors<sup>66</sup>. Cette prise inédite sur le temps à travers la manipulation de la date en fait alors une des formes les plus abouties de sa recherche de matérialisation temporelle, faisant écho à l'ensemble du système mis en place par l'artiste dans sa volonté de *Gesamtkunstwerk*. L'écoute musicale manifestant la durée dans sa capacité à faire se fondre en une continuité les notes antérieurs et le présent lient alors la date au présent, le *heute* au *heute*, et le temps à l'espace (dans la mesure où les pièces instrumentales étaient parfois jouées lors d'expositions du travail de Hanne Darboven).

## Conclusion

44 À travers son travail minutieux et exigeant, Hanne Darboven montre que le partage du temps ne se fait pas uniquement par le récit. La matérialisation qu'elle opère s'émancipe du discours tout en étant résolument un propos politiquement et historiquement ancré dans son époque. En mettant l'accent sur l'écrire en tant que pratique protéiforme, l'artiste met à la fois en évidence l'assimilation de l'histoire à l'écrit et la difficulté à restituer véritablement ce qui fait le tissu du temps. Dans ce genre d'œuvre-monde, toute matérialisation, toute actualisation de la totalité visée ne peut être qu'une tentative, par l'inscription de l'homme dans le temps et de fait, à cause de sa finitude. Inscrite dans la continuité de l'*Aufklärung*, Hanne Darboven a voulu concilier l'approche encyclopédique avec une conscience du temps propre au xx<sup>e</sup> siècle et à ses désillusions. Le système raisonné cède alors la place à une structure où l'inclusion du point de vue éclaire les parts d'ombre tout en pointant les moments lumineux, le tout dans un réseau de lignes, qui, si elles ne sont pas toujours lisibles, portent la trace des jours. Comme l'artiste l'écrit sur la couver-

ture de la partition de Wende >80< : « discours quotidien/et un monde encore/la lumière de la lune/le cadran solaire<sup>67</sup> ».

- 
- Adler, Dan. 2009. *Hanne Darboven. Cultural History 1880-1983*. Londres : Afterall Books.
- Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max. 1944, 1974. *La Dialectique de la raison*, traduit par Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard.
- Adorno, Theodor W. 1966, 2001. *Dialectique négative*, traduit par le groupe de traduction du Collège de Philosophie. Paris : Payot.
- Aristote. 2007. « Sur l'interprétation », dans *Catégories. Sur l'interprétation. Organon I-II*, traduit par Michel Crubellier et Pierre Pellegrin. Paris : Flammarion.
- Bergson, Henri. 1927, 2011. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : PUF.
- Bergson, Henri. 1922, 1968. *Durée et simultanéité*. Paris : PUF.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- Blanchot, Maurice. 1982. *La Bête de Lascaux*. Paris : Fata Morgana.
- Canfora, Luciano. 2012. *Le Copiste comme auteur*. Paris : Anacharsis.
- Carruthers, Mary. 1998, 2002. *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*. Paris : Gallimard.
- Darboven, Hanne. 1968. Citée dans « Artists on Their Art ». *Art International*, n° 12 (4).
- De Certeau, Michel. 1975. *L'Écriture de l'Histoire*. Paris : Gallimard.
- De Certeau, Michel. 1980. *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1966. *Le Bergsonisme*. Paris : PUF.
- Deleuze, Gilles. 1969, 1972. *Logique du sens*. Paris : Union Générale d'Éditions.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris : Galilée.
- Doherty, Brigid. 1999. « Hanne Darboven's 'Real Writing' of History », dans *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*. Hambourg : Christians.
- Engels, Friedrich et Marx, Karl. 1848, 1962. *Manifeste du Parti communiste. Suivi de La Lutte des classes*. Paris : Union Générale d'Éditions.
- Enwezor, Okwui. 2015. « Folds of the Self: Hanne Darboven and the Quest for Universal Knowledge », dans *Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective*. Munich : Prestel.
- Kleine, Susanne. 2015. « Wende >80< », dans *Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective*. Munich : Prestel.

- Lalande, André (dir.). 1926, 2018. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Vrin.
- Lauder, Adam. 2013. « 'Alien Qualities': Hanne Darboven – Constructing Time ». *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, vol. XI, n° 2.
- Lippard, Lucy. 1973. « Hanne Darboven: Deep in Numbers ». *Artforum*, vol. XII, n° 2.
- LeWitt, Sol. 1967. « Paragraphs on Conceptual Art ». *Artforum*, vol. V, n° 10.
- Marx, Wolfgang. 2015. « From Numbers to Notes: Transcribing and Arranging Hanne Darboven's Music », dans *Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective*. Munich : Prestel.
- Mombert, Monique. 2008. « La jeunesse, enjeu de la future Allemagne occidentale », dans *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, tome 40, n° 2, avril-juin 2008, *Sociétés allemandes en sortie de guerre 1944/45-1949* : 253-268.
- Nietzsche, Friedrich. 1887, 1971. *La Généalogie de la morale*, traduit par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiien. Paris : Gallimard.
- Platon. 2012. *Phèdre*, traduit par Luc Brisson. Paris : Flammarion.
- Pomian, Krzysztof. 1986. « Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Médicis ». *Le Genre humain*, n° 14 : 51-62. [en ligne] DOI : [10.3917/lgh.014.0051](https://doi.org/10.3917/lgh.014.0051) (<https://doi.org/10.3917/lgh.014.0051>).
- van Drahten, Doris. 2000. « Das Labyrinth der geraden Linie. Über die Zeit bei Hanne Darboven ». *Kunstforum*, n° 150, « Zeit. Existenz. Kunst » : 138-155.
- Yates, Frances. 1966, 1975. *L'Art de la mémoire*, traduit par Daniel Arasse. Paris : Gallimard.

---

1 Extrait d'une lettre de Hanne Darboven à Sol LeWitt datée du 19 octobre 1973, reproduite dans Enwezor, Okwui. 2015. « Folds of the Self: Hanne Darboven and the Quest for Universal knowledge » in *Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective*, Hambourg: Christians, p. 179: « *i do like to write / i don't like to read / this world is real / this word is frightening / this word is real / i don't like to read / i do like to write / all what is written i read / all what i write is written / i write / i don't describe / writingwriting/ there is nothing to describe / writing writing / i don't describe / i write / all what i write is written / all what is written i read / i do like to write / i don't like to read / this world is real / this world is frightening / this world is real / i don't like to read / i do like to write* ». On relève ici la minoration du « I » majuscule anglais, qui peut déjà être considéré comme représentatif de la posture de l'artiste, dont l'expression se fait à travers les écrits des autres. Ayant reconnu l'influence de Kurt Schwitters et du *Merz-gesamtweltbild* sur son travail, Hanne Darboven peut s'être inspirée de l'ar-

ticle « i » paru dans *Merz* n° 2, avril 1923, p. 17-23. Kurt Schwitters y expose ce qu'il qualifie d'œuvres « i », des œuvres créées par d'autres mais dans la qualité esthétique non intentionnelle n'est relevée que par lui. Il justifie l'usage du « i » comme étant la première lettre de l'alphabet allemand que l'on apprend à tracer, celle du « ich », bien différente du « I » anglais.

2 Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, p. 208.

3 À ce propos, voir les ouvrages de Jean-Luc Nancy et de Maurice Blanchot à propos de la notion de communauté telle que développée chez Georges Bataille et s'appuyant sur le principe d'insuffisance de tout être. Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois et Blanchot, Maurice. 1984. *La communauté inavouable*. Paris : Éditions de Minuit.

4 Hanne Darboven citée par van Drahten Doris, « Das Labyrinth der geraden Linie. Über die Zeit bei Hanne Darboven », *Kunstforum* n° 150, « Zeit. Existenz. Kunst », 2000, p. 138-155, en ligne : "Meine Freunde in den USA konnten Kunst machen, ihrerseits. Ich als Deutsche habe das nicht so gewagt. Das Programm, es zu tun, habe ich. Aber, eben, mit Adorno : Nach Auschwitz kann man keine Gedichte mehr schreiben."

5 Terme utilisé par Krzysztof Pomian pour désigner les objets qui n'ont plus de valeur d'usage (les objets exposés dans les musées, par exemple), mais qui condensent des significations symboliques et notamment portent leur ancrage à un temps donné. Voir notamment Pomian Krzysztof. « Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Médicis ». *Le Genre humain*, 1986/1 N° 14, 1986. p.51-62. CAIRN.INFO, [shs.cairn.info/revue-le-genre-humain-1986-1-page-51?lang=fr](https://shs.cairn.info/revue-le-genre-humain-1986-1-page-51?lang=fr).

6 Les livres de Hanne Darboven proposent une pluralité d'approches, et tendent à questionner la portée de l'objet de diverses manières. *Sechs Bücher über 1968 (Six livres sur 1968)* (1968) rend compte de l'intégralité des dates du calendrier de l'année 1968 calculées selon le système mis en place par l'artiste, et construit ainsi un livre de compte du temps (tout comme *1968-77. New York* (1969) par exemple, et d'autres encore). D'autres tels que *El Lissitzky (Kunst und Pangeometrie)* (1974) sont des livres hommages, où des textes des artistes dont ils s'inspirent sont copiés, et sont accompagnés de calculs qui présentent différentes conceptions du temps, ceci en s'appuyant soit sur la date de réalisation de l'œuvre, soit sur des dates symboliques relatives au sujet, soit les deux. Enfin, certaines installations conçues en feuillets séparés finissent par être reliées (*Schreibzeit* (1975-1981) adaptée au format éditorial en 1999) ou certains livres sont conçus pour faire partie

d'installations (les albums de l'installation *Fin de Siècle – Buch der Bilder* (1992-93)).

7 Voir lettre de Hanne Darboven à Sol LeWitt, *op. cit.*

8 Entendu ici au sens de la poésie concrète : l'adjectif « concret » désigne la synthèse verbi-voco-visuelle de tous les éléments compris dans le dispositif poétique, étant ainsi interdépendants. La particularité de l'approche « concrète » de Hanne Darboven est que l'écriture qu'elle emploie évince quasi-intégralement le verbal pour embrasser la matérialité du temps.

9 Engels, Friedrich et Marx, Karl. 1848, 1962. *Manifeste du Parti communiste. Suivi de La Lutte des classes*, Paris : Union Générale d'Éditions, p.12.

10 Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, p. 14.

11 De Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, p. 200.

12 De Certeau, Michel. 1975. *L'Écriture de l'Histoire*. Paris : Gallimard, p. 12.

13 *Ibid.*, p. 20.

14 Hanne Darboven désigne cependant ses productions à base de calculs comme des systèmes, dans la mesure où elle vise à créer un tout cohérent. Néanmoins, malgré la rigueur de celui-ci (renforcé par sa simplicité), il s'agit d'un système relativement souple, et qui n'oblige pas nécessairement l'interdépendance de ses éléments (au niveau de l'insertion de documents, de l'ordre de disposition des feuillets et même au niveau conceptuel, où ce que crée l'artiste vise la vérité plutôt que la cohérence logique (allant ainsi à l'encontre de la définition de système dans le cadre philosophique, voir Lalande André (dir.). 1926, 2018. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Vrin, p. 1097). Nous préférons donc user du terme de « structure », désignant l'ensemble des procédés d'écriture de l'artiste, qui est compris dans l'idée de « système » mais qui n'implique pas de statuer les relations des objets entre eux.

15 Enzewor Okwui., 2015. « Folds of the Self: Hanne Darboven and the Quest for Universal knowledge » in *op. cit.*, p. 171.

16 Hanne Darboven a réalisé des sculptures en papier à partir de ses *Konstruktionen* (dont nous n'avons pas de trace matérielle ou photographique). L'artiste en parle en ces termes : “I am very happy to have made it and to see it now”, *Darboven wrote of a completed spatial model*, “it’s a discovery for me—stimulating—beautiful. Yes, things are condensing. Labyrinthine, labile, strange... » [« Je suis très heureuse de l'avoir fait et de le voir maintenant,

écrit Darboven d'un modèle spatial complété, c'est une découverte pour moi – stimulante – belle. Oui, les choses sont en train de se condenser. Labyrinthiques, labiles, étranges... » tda.], in Doherty Brigid. 1999. « Hanne Darboven's "Real Writing" of History », dans Lil Kira von (dir.). *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*, Hambourg : Christians, p. 32.

17 Hanne Darboven citée par Lippard, Lucy. 1973. « Hanne Darboven: Deep in Numbers » in *Artforum*: vol. XII, n° 2, pp. 35-36 : « J'utilise des nombres uniquement parce que c'est un moyen d'écrire sans décrire. Cela n'a rien à voir avec les mathématiques. Rien ! Je choisis les nombres parce qu'ils sont si stables, limités, artificiels. La seule chose qui ait jamais été créée est le nombre. Un nombre de quelque chose (deux chaises, ou peu importe) est autre chose. Ce n'est pas du pur nombre et ça a une autre signification. »

18 Aristote. 2007. « Sur l'interprétation », in *Catégories. Sur l'interprétation. Organon I-II*. trad. Crubellier, Michel et Pellegrin, Pierre. Paris: Flammarion, I, 16a, p. 261.

19 Blanchot, Maurice. 1982. *La bête de Lascaux*. Paris : Fata Morgana, p. 12.

20 Platon. 2012. *Phèdre*. trad. Brisson, Luc. Paris : Flammarion, 274b-275b p. 165-167.

21 De Certeau, Michel. 1975. *L'Écriture de l'Histoire*, op. cit., p. 11.

22 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit. p. 103.

23 Enwezor Okwui. 2015. « Folds of the Self: Hanne Darboven and the Quest for Universal Knowledge » in *Hanne Darboven. Enlightenment – Time histories. A Retrospective*, op. cit., p. 171.

24 À ma connaissance, il n'y a aucune mention directe des camps d'extermination dans l'œuvre de Hanne Darboven. Il serait intéressant de faire une recherche sur la nature de ce point aveugle, qui est à la fois absolument central dans la mesure où bien des œuvres sont des commentaires de l'acceptation du nazisme par la population allemande, mais qui brille par son absence.

25 Hanne Darboven a produit deux œuvres hommage pour la commémoration du 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort de G. W. Leibniz (*Evolution Leibniz*, 1982) et de J. W. Goethe (*One century (dedicated to Johann Wolfgang von Goethe)*, 1988), chacun représentants de l'*Aufklärung*.

26 *Ibid.*, p. 96.

27 Mombert Monique. « La jeunesse, enjeu de la future Allemagne occidentale ». In : *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, tome 40 n°2, avril-juin 2008. Sociétés allemandes en sortie de guerre 1944/45-1949. p. 255.

28 Nous pouvons citer à titre d'œuvre exemplaire *Ost-West-Demokratie* (1983), qui met en scène à travers la répétition sur trois rangées verticales des drapeaux des États-Unis, de l'Union soviétique et des deux Allemagnes, prises entre deux.

29 Poème écrit suite à la critique d'Ulrich von Hutten de la corruption des prêtres, le poète « ayant osé » dénoncer pour défendre la vérité. L'ironie est que Rudolf Hess, bras droit d'Hitler, a choisi de faire graver ce premier vers sur sa tombe.

30 Van Drahten Doris. « Das Labyrinth der geraden Linie. Über die Zeit bei Hanne Darboven ». *op. cit.*

31 *Ibid.*

32 Ceci dans la perspective de la critique des valeurs opérée par Friedrich Nietzsche.

33 Yates Frances. 1966, 1975. *L'art de la mémoire*. trad. Arasse Daniel. Paris : Gallimard.

34 Carruthers, Mary. 1998, 2002. *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*. trad. Durand-Bogaert Fabienne. Paris : Gallimard.

35 Canforia, Luciano. 2012. *Le copiste comme auteur*. Paris : Anacharsis, p. 32.

36 Deleuze, Gilles. 1969, 1972. *Logique du sens*. Paris : Union Générale d'Éditions, p.207.

37 Adorno, Theodor W. 1966, 2001. *Dialectique négative*. trad. groupe de traduction du Collège de Philosophie. Paris : Payot, p.308.

38 LeWitt, Sol. 1967. « Paragraphs on conceptual art ». In: *Artforum*, vol. 5, n° 10, p.80.

39 Cité par Doherty, Brigid. 1999. « Hanne Darboven's "Real Writing" of History ». In: *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*. Hambourg : Christians, p.31.

40 Adorno Theodor W. et Horkheimer Max. *La Dialectique de la raison*. *op. cit.*, p.95.

41 Il est assez étonnant de voir le contraste entre le lieu de vie de l'artiste, rempli jusqu'à saturation complète d'objets en tous genres, et le minimalisme de ses installations. La notion de *Wunderkammer* a été épinglée pour qualifier l'insertion d'objets dans ses installations et acte la continuité historique dans laquelle l'artiste s'inscrit.

42 De Certeau, Michel. 1975. *L'Écriture de l'histoire*. *op. cit.*, p.10.

43 Enwezor, Okwui. « Folds of the Self: Hanne Darboven and the Quest for Universal Knowledge ». *Hanne Darboven. Enlightenment – Time histories. A Retrospective*. *op. cit.*, p.179.

44 Adler, Dan. 2009. *Hanne Darboven. Cultural History 1880-1983*. Londres : Afterall Books, p.43.

45 *Ibid.*, p. 12.

46 L'événement consiste en une répétition qui est garante de l'impersonnalité de l'événement autant que du sujet, dans la mesure où il s'agit du sens qui est mis dans un fait qui va le faire advenir en tant qu'événement et de la capacité du sujet à l'accepter comme tel. Deleuze, Gilles. 1969, 1972. *Logique du sens*. Paris : Union Générale d'Éditions, p. 208.

47 On peut aussi citer à ce titre l'article de d'Adam Lauder, qui s'appuie également sur la conception du temps développée par Gilles Deleuze dans *Logique du sens* pour analyser l'œuvre de l'artiste, conjointement avec la thèse proposant le langage mathématique comme vérité avancée par Alain Badiou dans *L'Être et l'événement*. Lauder, Adam. 2013. « 'Alien Qualities': Hanne Darboven – constructing time » In: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, Volume 11 Number 2.

48 *Ibid.*, p. 207.

49 *Ibid.*, p. 208.

50 L'hommage est une forme récurrente chez l'artiste, qui crée des œuvres dédiées à des philosophes, des artistes, des écrivains. Ceux-ci sont parfois faits à l'occasion de la date anniversaire de la mort de ces derniers (150<sup>e</sup> pour Goethe avec *Ein Jahrhundert. Johann Wolfgang von Goethe gewidmet 1971-1982* (1982), 200<sup>e</sup> pour Leibniz avec *Evolution Leibniz* (1986)). Le retour de l'événement est ainsi valorisé par le siècle ou sa moitié.

51 *Ibid.*, p. 204-205.

52 Rosalind Krauss avait montré l'importance des *shifters* dans l'art conceptuel des années 1970 et la façon dont l'art était passé dans un régime indiciel

au sens peircien dans son article « Notes on the Index: Seventies Art in America ». *October* : Printemps 1977, vol. 3. p. 68-81.

53 Bergson, Henri. 1922, 1968. *Durée et simultanéité*. Paris : PUF. p. 47.

54 Bergson, Henri. 1927, 2011. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : PUF. p. 74-75.

55 Le terme virtuel est à entendre ici en opposition à « actuel », comme modalité d'existence : le virtuel est aussi existant que l'actuel, mais sur un autre niveau que celui de la réalité empirique. Il ne faut pas le confondre avec le possible (qui est en devenir) et son association avec le réel. Deleuze Gilles. 1966. *Le Bergsonisme*. Paris : PUF. p. 79-80.

56 Bergson, Henri. 1922, 1968. *Durée et simultanéité*. Paris : PUF. p. 47

57 Darboven, Hanne, Hambourg, 1968, citée dans "Artists on Their Art," *Art International* 12, n° 4 (20 Avril 1968) : 55.

58 Il s'agit de John Anthony Thwaites lors de la Münster Kunstverein de 1971. Cité par Doherty, Brigid. 1999. « Hanne Darboven's "Real Writing" of History ». *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*. Hambourg : Christians, p. 31.

59 Wolfgang Marx. 2015. « From Numbers to Notes: Transcribing and Arranging Hanne Darboven's Music », in *Hanne Darboven. Enlightenment – Time histories. A Retrospective*, op. cit., p. 196. Jusqu'en 2001, Friedrich Stoppa, un organiste hambourgeois se chargeait de la transcription et de l'arrangement des poèmes de l'artiste ; Wolfgang Marx a pris le relais lors de ses études en musicologie.

60 LeWitt, Sol. 1967. « Paragraphs on conceptual art ». In : op. cit.

61 Wolfgang Marx. 2015. « From Numbers to Notes: Transcribing and Arranging Hanne Darboven's Music », in *Hanne Darboven. Enlightenment – Time histories. A Retrospective*, op. cit., p. 196.

62 *Ibid.*, p. 195.

63 *Ibid.*, p. 199.

64 Kleine, Susanne. 2015. « Wende >80< ». *Hanne Darboven. Enlightenment – Time histories. A Retrospective*, op. cit., p. 96.

65 Nous pouvons trouver un enregistrement d'extraits de >Wende 80< interprétés à l'alto par Eyvind Kang, à l'occasion de l'exposition *Descartes' Daughter* (2014) au Swiss Institute, New York, États-Unis : <https://soundcloud.com/swissinstitute-1/concert-eyvind-kang-and-trevor>

66 Marx, Wolfgang. 2015. « From Numbers to Notes: Transcribing and Arranging Hanne Darboven's Music ». *Hanne Darboven. Enlightenment – Time histories. A Retrospective*, op. cit., p. 199.

67 « tagesrednung/und eine welt noch/das mondlicht/die sonnenuhr ». tda.

---

### Français

Que veut dire écrire si on ne peut être lu ? L'objet de cet article est de mettre en lumière la manière dont l'artiste Hanne Darboven (1941-2009), tout en ayant un discours historique évident relève le défi d'« écrire sans décrire », c'est-à-dire écrire sans solliciter l'expression personnelle du rapport au réel. C'est ainsi à travers l'investissement de la dimension temporelle de l'écriture que l'artiste allemande parvient à ne pas décrire l'histoire mais à exprimer le temps à la fois dans sa dimension événementielle et dans sa durée. L'œuvre se communique ainsi par le partage du temps et par une modalité d'écriture propre à l'artiste.

### English

What does it mean to write if you cannot be read? This article highlights how artist Hanne Darboven (1941-2009) succeeds in her challenge to “write without describing”, i.e., to write without aiming at reality while engaging in an obvious historical discourse. By investing the temporal dimension of her writing, the German artist manages not to describe history, but to express time both as an event and as duration. Her work becomes conveyed both through the sharing of time and a mode of writing unique to the artist.

---

### Mots-clés

écriture, tracé, événement, durée, art conceptuel, système

### Keywords

writing, line, event, duration, conceptual art, system

---

### Gabriele Čepulytė

Chercheuse indépendante

Gabriele Čepulytė est docteure en Esthétique de l'Université Paris Nanterre (HAR), qualifiée section 18. Ses champs de recherche se déploient des rapports à l'écriture et à la lecture qu'instaurent les œuvres d'art dans leur rapport au temps, à la variabilité propre aux écritures combinatoires et génératives, ceci à l'aune des

pensées philosophiques de la discontinuité. Formée en graphisme et en typographie, elle intervient régulièrement en tant que théoricienne dans les écoles d'art françaises.

IDREF : <https://www.idref.fr/282636056>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0002-8926-4637>