

ETC



De la dématérialisation de l'art à l'écriture de l'histoire universelle

Hanne Darboven, *Les livres*, Westfälisches Landes museum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. 24 mars - 26 mai 2002

Maité Vissault

Number 58, June–July–August 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35299ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (2002). Review of [De la dématérialisation de l'art à l'écriture de l'histoire universelle / Hanne Darboven, *Les livres*, Westfälisches Landes museum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. 24 mars - 26 mai 2002]. *ETC*, (58), 70–74.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

31K	39K	30K	31K	32K
22168 = 31	22169 = 38	22170 = 30	22171 = 31	22172 = 32
21268 = 37	21269 = 38	21270 = 30	21271 = 31	21272 = 32
20368 = 37	20369 = 38	20370 = 30	20371 = 31	20372 = 32
19468 = 37	19469 = 38	19470 = 30	19471 = 31	19472 = 32
18568 = 37	18569 = 38	18570 = 30	18571 = 31	18572 = 32
17668 = 37	17669 = 38	17670 = 30	17671 = 31	17672 = 32
16768 = 37	16769 = 38	16770 = 30	16771 = 31	16772 = 32
15868 = 37	15869 = 38	15870 = 30	15871 = 31	15872 = 32
14968 = 37	14969 = 38	14970 = 30	14971 = 31	14972 = 32
131068 = 37	131069 = 38	131070 = 30	131071 = 31	131072 = 32
121168 = 37	121169 = 38	121170 = 30	121171 = 31	121172 = 32
111268 = 37	111269 = 38	111270 = 30	111271 = 31	111272 = 32
33K	34K	35K	36K	37K
22173 = 33	22174 = 34	22175 = 35	22176 = 36	22177 = 37
21273 = 33	21274 = 34	21275 = 35	21276 = 36	21277 = 37
20373 = 33	20374 = 34	20375 = 35	20376 = 36	20377 = 37
19473 = 33	19474 = 34	19475 = 35	19476 = 36	19477 = 37
18573 = 33	18574 = 34	18575 = 35	18576 = 36	18577 = 37
17673 = 33	17674 = 34	17675 = 35	17676 = 36	17677 = 37
16773 = 33	16774 = 34	16775 = 35	16776 = 36	16777 = 37
15873 = 33	15874 = 34	15875 = 35	15876 = 36	15877 = 37
14973 = 33	14974 = 34	14975 = 35	14976 = 36	14977 = 37
131073 = 33	131074 = 34	131075 = 35	131076 = 36	131077 = 37
121173 = 33	121174 = 34	121175 = 35	121176 = 36	121177 = 37
111273 = 33	111274 = 34	111275 = 35	111276 = 36	111277 = 37

ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Münster

DE LA DÉMATÉRIALISATION DE L'ART À L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE

Hanne Darboven, *Les livres*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. 24 mars - 26 mai 2002

ès ses tout « débuts » new-yorkais – de 1966 à 1968 –, Darboven, influencée par sa confrontation avec l'art conceptuel naissant, commença à traduire son univers encore imprégné de l'abstraction géométrique de *Zero* en systèmes numériques, c'est-à-dire en écriture, et développa des règles opératoires qui s'accordent avec le calendrier, alignant des dates, déduisant, ajoutant, multipliant des chiffres, des nombres...

Elle fixa là ce qu'elle nommera « la systématique de son faire »¹, abandonna le tableau pour la feuille millimétrée, quadrillée ou simplement blanche, le plus souvent de format A4, et proclama une nouvelle unité temporelle : le « K » (*Konstruktion* ou *Kasten* pour case) dont la valeur est obtenue par l'addition de toutes les parties constituant une date – aujourd'hui, 28 février 2002, nous sommes dans l'ère du 32K (28+2+0+2) – ... Le « K » fut, et est encore, pour Darboven, comme la table de 10 pour le monde cartésien, un ordre de grandeur qu'elle décline et sur lequel repose l'édifice de son univers. Il lui permet de s'approprier le temps en toute objectivité et de le faire basculer dans son univers personnel, dans sa subjectivité. Il est le signe tangible d'un temps « rationnel » tout en étant le signe aléatoire du

processus artistique, et contient l'ensemble des dualités ou contradictions qui parcourent les œuvres de Darboven de long en large ou de bas en haut et créent leur singularité.

À l'aide de ses nouveaux systèmes de constructions et de calculs – toujours plus complexes et ésotériques pour le spectateur – Darboven s'éloignera lentement de la géométrie qui dominait ses premiers travaux pour révéler la plasticité des nombres et se concentrer sur la « matière » temporelle.

« ...j'en suis finalement venue, expliquera-t-elle à Amine Haase, aux dates, parce que c'est chaque jour qu'on se préoccupe du sens ou du non-sens des choses. »² À cette époque, elle côtoie à New York la jeune scène artistique conceptuelle, se lie d'amitié avec Sol LeWitt et expose dès fin 1967 à la galerie Lannis, devenue entre temps le *Museum of Normal Art*, avec Sol LeWitt, Carl Andre, On Kawara, Kozlov, de Maria, Moris, Ryman, Smithson... Enfin, en 1968, Lucy R. Lippard et John Chandler fixèrent à jamais la réputation « conceptuelle » de la jeune artiste allemande en la citant comme exemple dans le texte fondateur de l'art conceptuel, *The Dematerialization of Art*, paru dans *Art international* en février. À y regarder de plus près cependant, Lippard et Chandler introduisirent



tttttttt
tttttttt
tttttttt
tttttttt
tttttttt

1. Folg. a, 2. 1975

tttttttt
tttttttt
tttttttt
tttttttt
tttttttt





Hanne Darboven, *Stundenbücher*, 1993: 96 cahiers répartis en ABCD.

dans leur appréciation certaines nuances éminemment significatives concernant la nature spécifique de l'art de Darboven, la classant aux côtés de LeWitt, Andre et Hesse dans le lot des artistes qui « saturent leurs hypothèses apparemment saines et didactiques d'une condensation poétique intense frôlant la démence »³. En effet, l'art de Darboven, s'il est strictement structuré par un concept, s'incarne néanmoins dans le « faire » dont il est l'expression radicalement singulière et personnelle. Ce qui frappe l'entendement à la contemplation de ces tapisseries de chiffres, de cases ou d'écritures, rigoureusement encadrés ou ordonnés en livres ou bien systématiquement rangés dans des classeurs n'est pas le système qui les dirige – somme toute arbitraire pour le novice –, mais leur présence obsessive, leur déploiement inéluctable et phénoménal sur la page, contrecarré par l'absurdité critique émanant de l'ensemble. Darboven ne fait pas que singer un monde de plus en plus bureaucraté en alignant d'obscurs calculs, elle leur offre un espace pour se matérialiser en tant que signes graphiques, constellations géométriques et temporelles, processus : chaque classeur de *Ein Jahrhundert*, œuvre manifeste commencée depuis 1971, est ainsi dédié à une journée – il en existe en tout 402 (365 + 37 index et tables) rangés dans une étagère – et rassemble en son sein les 100 jours d'un siècle nés sous le même signe. Figolé à la galerie Konrad Fischer une année durant, puis présentée au Kunstverein de Münster en 1971 sous le titre *Bücherei : ein Jahrhundert* (Bibliothèque

que : un siècle), cette œuvre est la tentative poétique et démesurée de cerner le temps et de le réécrire. Sous son apparence hermétique et conceptuelle (le classeur, dont la forme et la fonction s'opposaient radicalement à l'image traditionnelle alors perçue comme « bourgeoise », fut l'un des supports privilégiés utilisé par les artistes conceptuels), *Ein Jahrhundert* est une appropriation, une déviation du sens de l'histoire, un geste magistral qui, en montrant le squelette du temps, révèle toute la relativité de notre perception. Comme le dira Darboven, « Je construis quelque chose en dérangeant quelque chose (destruction – structure – construction) »⁴. En capturant les dates d'un siècle dans des classeurs et en les renommant, Darboven déclarait, en même temps qu'elle écrivait, l'avènement d'une nouvelle ère.

Ainsi, même si le travail rigoureux de l'artiste allemande s'accorde avec la volonté toute « conceptuelle » de se séparer de la tyrannie de l'œuvre pour aller au plus profond de la notion d'art et en dégager le « sacrosaint » processus, il ne peut se réduire à l'idée qui la soutient. Bien au contraire, comme l'écrira encore Lucy R. Lippard dans un article de 1973 sur l'exposition de l'artiste chez Castelli à New York : « Son art dépasse de si loin la limite des murs de galeries que, quelque soit l'ampleur de l'espace utilisé, on ne peut rendre justice aux dimensions de son travail qu'en juxtaposant livres et travaux encadrés. »⁵ L'art de Darboven est, il est vrai, indubitablement lié à sa réalité physique, à sa singularité et à ses accents exis-

tentiels et ce n'est qu'en appréhendant l'incroyable travail d'écriture réalisé par l'artiste qu'apparaît la « nécessité » intrinsèque de l'œuvre. Comme elle le dira à Ortrud Westheider : « Le lien avec l'art conceptuel était pour moi l'unique compromis possible. Chaque livre, chaque œuvre, qu'il soit écrit, peint ou composé a un concept. C'est pourquoi je l'ai accepté. Mais c'était naturellement trop peu, s'il s'agissait seulement de phrases écrites au mur et de feuillets imprimés. »⁶

En effet, si l'art de Darboven est bien associé aux livres, magazines ou catalogues comme celui des artistes conceptuels, ce n'est pas uniquement sous la forme de propositions « imprimées » plus ou moins iconoclastes⁷, mais plutôt en tant que processus d'écriture, en tant que livre.

« Le livre, avouera-t-elle avec admiration, est la chose la plus grande, la plus belle et la plus ancienne qu'il y ait dans l'histoire de l'humanité... »⁸

Darboven entretient avec la structure du livre une relation viscérale et existentielle et il n'est pas inintéressant de noter que c'est en 1969, peu après son retour de New York, qu'elle réalise son premier livre. Composé sans autres formes d'informations de photocopies de son travail 1968-77 *New York* réalisé l'année précédente et affublé d'une couverture blanche immaculée, ce premier livre est à la fois un achèvement et une naissance; il clôt une période expérimentale dans laquelle l'artiste a développé la personnalité de son œuvre et ouvre sur de nouvelles perspectives. Par la suite, Darboven continuera d'utiliser avec prédilection le livre comme structure de son art, déclinant son principe aussi bien sous la forme de rangées de classeurs et de cahiers, que sous la forme de séries de feuilles encadrées, avec index, tables et épilogues, ordonnées en bloc compact sur toute la surface disponible des murs. En 1971, elle commencera à « traduire » des textes d'autres auteurs dans son propre langage chiffré : Homère, Joyce, Goethe, Sartre, dont elle citera directement les propos qu'elle mêlera à ses propres commentaires, etc. En 1988, dans les deux premiers volumes de *Fin de siècle. Das Buch der Bilder*, elle ira même jusqu'à reproduire toutes les pages du livre de Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder* en photographies, faisant ainsi sienne le contenu de la citation et l'acte de citer – sa plasticité, sa présence en tant qu'objet.

De cette manière, en s'accaparant littéralement les « livres » d'autres auteurs – qui, pour la plupart, sont déjà en soi des sédiments historiques, des commentaires et réflexions sur l'histoire et son écriture –, en les réécrivant en partie et en les mêlant à ses propres commentaires sur le monde, Darboven ne fait pas que souligner la teneur universelle de son propos et du propos des œuvres citées, mais produit littéralement de l'histoire, avec un grand H⁹ – une histoire à priori abstraite, faite de dates, de calculs, de vaguelettes (signes graphiques du fait d'écrire, libérés du poids de la signification), de photographies et de citations mais une histoire tout de même, enregistrée au quotidien

et relatant le processus même de son écriture, à la fois personnelle et universelle. Cette « ambition » est particulièrement sensible dans une œuvre comme *Bismarkzeit* (1978), composée de morceaux de textes historiques, politiques et philosophiques empruntés à des sources et des époques totalement différentes et liés entre eux par la retranscription manuscrite de l'artiste, ou encore *Die Schreibzeit* (1975-1981), sorte de chronique universelle elle aussi composée de citations tirées de la littérature, de l'actualité et de diverses sources historiques associées à différents systèmes de notation du temps¹⁰. Toutefois, à travers la présence d'éléments autobiographiques et existentiels, tels que l'emploi de l'écriture manuscrite, l'insertion de photographies d'objets hétéroclites collectionnés assidûment, de citations extraites de ses notes et de pages photocopiées extraites de ses calendriers, Darboven sauvegarde toujours un point de vue individuel, personnel, qui redonne à l'histoire universelle une dimension humaine et à l'humanité les clefs de sa destinée. Cette tension dialectique – caractéristique d'une pensée née à la fin des années 60 et mûrie sur plus de quarante ans – traverse de part et d'autre l'art de Darboven et lui offre toute sa sensualité.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- 1 Maintes fois citée, cette définition est tirée d'une lettre que l'artiste écrivit à ses parents lors de son séjour new-yorkais.
- 2 Amine Haase, « Entretien avec des artistes », Köln, Wienand Verlag, 1981, trad. Laurent Bonzon.
- 3 Lucy R. Lippard « The Dematerialization of Art », *Art international*, 1968, extrait cité par Lucy R. Lippard même, in Jean-Louis Froment (dir.), *Art Conceptuel I*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1988, p. 81.
- 4 Hanne Darboven, citée par Lucy R. Lippard, « Hanne Darboven, au plus profond des nombres », *Artforum*, octobre 1973, traduit et reproduit in *ibid.*
- 5 Lucy R. Lippard, *ibid.*, p. 76.
- 6 « Die Verbindung mit der Konzeptkunst war dabei für mich noch der einzig mögliche Kompromiss. Jedes Buch, jedes Werk, ob geschrieben, gemalt oder komponiert, hat ein Konzept. Insofern habe ich das akzeptiert. Aber das ging mir natürlich viel zu kurz in den an die Wand geschriebenen Sätzen und gedruckten Blättern. » Hanne Darboven, interview réalisée par Ortrud Westheider, le 19.10.2001, non publiée, n. p.
- 7 Le 4 janvier 1969, Seth Siegelau présente dans sa galerie new-yorkaise l'exposition la plus emblématique de l'art conceptuel, 0 OBJECTS/0 PAINTERS/0 SCULPTURES/4 ARTISTS/1 ROBERT BARRY/1 DOUGLAS HUEBLER/1 JOSEPH KOSUTH/1 LAWRENCE WEINER/32 WORKS/1 EXHIBITION/2000 CATALOGS... l'exposition composée seulement de huit œuvres accrochées aux murs était contenue dans le catalogue : chaque artiste y disposait de quatre pages, deux de texte et deux photographies, où il faisait œuvre. L'un des traits marquants des contributions artistiques contenues dans ce catalogue était leur iconoclasme affiché.
- 8 « Das Buch ist das größte und schönste und älteste, was es in der Geschichte der Menschheit gibt... » Hanne Darboven, interview réalisée par Ortrud Westheider, *op. cit.*, 19.01.2001.
- 9 À travers le crédit sans pareil qu'elle accorde à l'histoire, Darboven se démarque littéralement de la démarche plus « légère » et insouciance des artistes conceptuels Américains. Ainsi, pour expliquer la différence qui existe entre ses travaux et ceux des Américains, Darboven évoquera à différentes reprises la seconde guerre mondiale, « les bombes qui tombent tout les trois mètres... ». « Les bourdonnements et les tremblements [provoqués par les bombes], je les entends encore », dira-t-elle par exemple à Ortrud Westheider lors d'un entretien réalisé en 1999 (catalogue, *Hanne Darboven : Das Frühwerk*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1999, p. 138).
- 10 Ce travail réalisé pendant 5 ans fut publié en 1999 par le fameux institut de recherche allemand Max-Planck, qui trouva dans l'œuvre de Darboven une forme originale d'écriture de l'histoire, digne d'étude scientifique.