Stables et artificielles
Les archives en ligne au prisme de l'œuvre de Hanne Darboven

Gabriele Čepulytė
(Université Paris-Nanterre, HAR)

Pour citer cet article :
Gabriele Čepulytė, « Stables et artificielles – Les archives en ligne au prisme de l'œuvre de Hanne Darboven », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 106-117.

Résumé
Cet article propose d'envisager les porosités entre le traitement artistique du temps historique par l'artiste Hanne Darboven (1941-2009) et le traitement informatisé des données d'archives. Il s'agit ainsi de ré-envisager la dimension esthétique des procédés de numérisation, et leurs incidences sur l'appréhension d'un ensemble documentaire. Dans un premier temps, l'article s'attache à montrer que la méthode d'indexation récurrente de Hanne Darboven, s'inscrivant dans la logique de l'artiste d'« écrire sans décrire », œuvre à détacher les dates de leur ancrage historique et de leur force descriptive. Ceci est est appréhendé à travers le concept de « mot d'ordre », tel qu'employé par Deleuze et Guattari. Ce détachement est ensuite mis en évidence dans les pratiques de numérisation d'archives, où la remise en question de modèles archivistiques classiques fait écho au déplacement des documents que produit Hanne Darboven. D'un côté comme de l'autre, ceci est permis par la reconsidération d'une matérialité, celle du temps pour Darboven, et celle des données et du code pour l'informatique.

Art conceptuel — Humanités — Numériques — Calcul — Linguistique

Abstract
This article considers the porosities between the artistic treatment of historical time by the artist Hanne Darboven (1941-2009) and the computerised processing of archive data. The aim is to rethink the aesthetic dimension of digitisation processes and their impact on the understanding of archival resources. First, the article seeks to show that Hanne Darboven's recurrent method of indexing, keeping with the artist's logic of "writing without describing", works to detach the dates from their historical roots and their descriptive force. This is approached through the concept of "mot d'ordre*", as used by Deleuze and Guattari. This detachment is then highlighted in archival digitisation practices, where the questioning of classical archival models echoes the displacement of documents produced by Hanne Darboven. On both sides, this is made possible by the reconsideration of a materiality, that of time for Darboven, and that of data and code for computing.*

Conceptual Art — Digital Humanities — Calculus — Linguistics

Stables et artificielles

Les archives en ligne au prisme de l'œuvre de Hanne Darboven

Suite à l'exposition rétrospective de Hanne Darboven à la Münster Kunsteverein de 1971, le critique d'art John Anthony Thwaites eut cette remarque :

> L'art de Hanne Darboven montre des mutations que je suis incompétent à analyser… Dans un monde d'ordinateurs et d'objets artistiques électroniques, elle pourrait bien avoir une place. Autrement – et c'est le danger auquel elle doit faire face – son travail dégénérerait facilement dans une sorte de Tricot Supérieur (*Higher Knitting*), doté de la qualité féminine de la patience, du détail – rien de plus[1].

Si Hanne Darboven (1941-2009), enthousiaste, s'est ensuite appropriée la figure de Pénélope, titrant une de ses œuvres *A Higher Knitting Penelope - Meiner Mutter, meiner Kindheit* (1996)[2], la remarque du critique n'est pourtant pas sans intérêt quant à la porosité entre l'entreprise artistique de Hanne Darboven et certains procédés de l'art numérique[3]. Si l'art de Darboven ne relève pas des logiques informatiques, l'approche qu'a l'artiste du temps et des documents nous éclaire étrangement par rapport à des logiques contemporaines de gestion et de manipulation de données d'archives au format numérique. En effet, son travail d'assemblage, d'accumulation et d'écriture minutieux nous met face à une fabrique d'archive personnelle, dont le principe d'agencement ne s'appuie pas sur un classement historique ou personnel, mais sur une indexation issue de calculs, mettant en relation des dates en dehors de leurs liens historiques.

C'est cet attachement au nombre en tant que moteur d'indexation que nous voulons mettre en relation avec le traitement et la mise en accès des documents d'archives en ligne : ceci par la manière dont ces derniers sont aussi, en soi, détachés de toute appartenance culturelle, une fois passés au filtre du médium informatique. Cette lecture croisée que nous proposons est donc un moyen de comprendre les enjeux de formes numériques de l'archive, qui restent trop peu questionnées dans leurs spécificités esthétiques. La reconstruction de réseaux archivistiques et l'intégration à des modèles bibliothéconomiques donnent une forme d'évidence aux données d'archives numérisées. Toutefois, c'est bien un programme complexe d'indexation qui y préside, et qui pourrait tout aussi bien emmener ces documents « sans ancrages » dans d'autres modèles relationnels, qui ne dépendent pas d'une temporalité historique, tout comme les installations de Darboven[4]. Ainsi, notre parti pris sera de concilier réflexions esthétiques et références issues des humanités numériques.

L'enjeu de cet article n'est donc pas de coller l'étiquette « art numérique » ou « art computationnel » à l'art de Hanne Darboven, mais de voir en quoi son travail de calcul, de sélection et d'écriture

1. Cité par Brigid Doherty, « Hanne Darboven's "Real Writing" of History », dans *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*, 1999, p. 31. Traduction de l'auteur.
2. *Ibid.* p. 34.
3. Par « art numérique », nous entendons sa définition par Jean-Pierre Balpe, c'est-à-dire « œuvres dont la forme et le contenu sont en partie ou totalement le produit d'un processus informatique », cf. Jean-Pierre Balpe, « Les concepts du numérique » dans *Les Cahiers du numérique*, vol. I n° 4, « L'art et le numérique », 2000, p. 16.
4. Nombre de projets numériques de gestion d'archives ont vu le jour depuis la circulaire européenne OpenData de 2013. Néanmoins, ces projets s'attachent pour la plupart aux réseaux d'indexation, afin de créer une architecture qui soit propre aux particularités de chaque fond. Ceci est une étape essentielle ; il est dommage qu'elle ne soit pas soutenue par une véritable réflexion sur les interfaces, leurs incidences, et les possibilités heuristiques ouvertes par la relation interface/utilisateur mais aussi fichier/programme. Une sélection de projets d'archive en ligne et de valorisation historique investissant la dimension visuelle du web peut être trouvée à cette adresse : <https://www.openhistoryarchive.com>, consultée le 14 juillet 2021. Nos références à des ensembles de sites au cours de cet article se référeront indifféremment à plusieurs exemples présents dans cette compilation en ligne.

éclaire les rapports à la langue des documents et archives tels qu'agencés à l'écran par des bases de données ; et en quoi, le traitement des documents à travers son principe d'indexation par calcul, est une forme de déshistoricisation du temps. Notre hypothèse est que cette forme de temps anhistorique peut permettre une réappropriation des archives en ligne, et ce particulièrement à travers la création d'interfaces de manipulation et surtout, d'exploration ; ceci en remettant l'accent sur une forme de matérialité du temps ne passant pas par la langue et le récit. Ce passage par l'appropriation devient une nécessité afin d'envisager un rapport aux documents, mais aussi au récit historique, qui ne soit pas univoque et qui ne se présente donc pas comme modèle et mot d'ordre ; et de fait, qui laisse une ouverture possible aux voix mineures et contre-discours.

Darboven et le calcul : le changement du temps en matière

Les œuvres de Hanne Darboven, à partir de son retour en Allemagne, consistent majoritairement en trois types de création : des installations à grande échelle mettant en scène des documents imprimés potentiellement agencés avec des sculptures, des livres (certains montrant l'intégralité des feuillets d'une installation reliés) et des partitions musicales. La méthode présidant à la création des installations de Darboven à partir des années 1970 se base sur un principe de calcul dont le support est la date. Additionnant les chiffres des années (excluant les siècles), des mois et des jours, Darboven arrive ainsi à une indexation personnelle : par exemple, le 05/04/1943 sera réécrit en 5+4+43 = 52, donnant ainsi l'indexation 52K (K pour *Konstruktion*[1]). Ce type de calcul permet d'arriver à l'indexation 52K par différents chemins : elle vaut aussi bien pour le 05/04/1543 que pour le 21/11/46 (21 + 11 = 33 ; 3 + 3 = 6, 6 + 46 = 52). Des liens sont donc tissés à partir d'une logique purement chiffrée, ne prenant pas en compte les événements correspondants à chacune de ces dates. On aura noté l'intérêt de Darboven pour le siècle comme ensemble culturel, découpage arbitraire renvoyant néanmoins l'image d'une époque[2] : on le ressent dans ses calculs, qui permettent de créer des boucles de siècle en siècle, par l'évincement des deux premiers chiffres des années. Mais on a trop peu remarqué la mobilité radicale induite par ses calculs et par le fait que l'on peut arriver au même résultat par des nombres complètement différents. Là où le chiffre récurrent de siècle en siècle crée un cycle, c'est-à-dire une forme fermée sur elle-même, le fait qu'il y ait également la diversité des dates qui, certes, se répètent, mais qui créent tout un réseau de mises en relation possibles, est une manière de reconsidérer le découpage temporel historique (qu'il soit déterminé par une donnée quantitative, telle qu'une décennie, un siècle ; ou qu'il soit déterminé par des événements, leurs durées et leurs incidences). C'est une forme d'arbitraire temporel sophistiqué que Darboven engage dans ses calculs et que l'on retrouve notamment dans le choix de titre de son installation, *Kulturgeschichte 1880-1983* : une durée qui n'est pas tout à fait un siècle (103 ans), qui commence en 1880, un point de départ étrange, n'étant pas 1800, et n'ayant pas connu d'événements significatifs en Europe occidentale du point de vue de l'historiographie – rien qui relèverait de la constitution de l'État ou des événements monumentaux (tels que les guerres et les catastrophes naturelles)[3]. Nous arrivons donc à une forme de déconstruction des dates qui s'associe avec des découpages temporels arbitraires.

Le passage par les nombres chez Darboven n'a cependant rien d'une entreprise mathématique. Il s'agit pour elle d'« écrire sans décrire[4] ». La dimension hautement artificielle des nombres, le fait qu'ils ne réfèrent à rien d'autre qu'à eux-mêmes (Darboven précise qu'un nombre *de* quelque chose n'est déjà plus un nombre, mais « autre chose[5] ») est ce qui permet à l'artiste d'écrire sans décrire quoi que ce soit, sans aucune référence.

1. Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in numbers », *Artforum*, vol. XII, n° 2, Octobre 1973, p. 35.

2. Voir la série d'œuvres nommées *Ein Jahrhundert* (suivies des mentions : *1 A* (1973), *1 B* (1973), *Bücherei* (1970)…), ainsi que Dan Adler, *Hanne Darboven : cultural history 1880-1983*, Londres, Afterall, 2009, p. 13.

3. *Ibid.*

4. Hanne Darboven, citée par Lucy Lippard, *ibid.*

5. *Ibid.*

En ce sens, elle opère un détachement culturel et sémantique des dates qu'elle prend pour point de départ de ses créations. Parvenir à éviter la description est ici une manière d'éviter tout rapport de force lié à l'énonciation, que Deleuze et Guattari ont nommé le « mot d'ordre ». Emprunté à la philosophie du langage de Brice Parain[1], le mot d'ordre tel qu'entendu par Deleuze et Guattari est à la fois la dimension performative d'un énoncé et une fonction coextensive au langage : le mot d'ordre est ce qui fait sortir le langage de la simple transmission d'information, ce qui rend le discours indirect libre crédible, en dehors de tout témoin de ce qui est dit[2]. Sans cela, le langage ne serait que « pure virtualité », suivant la conception de la linguistique saussurienne d'un système autonome, auto-référentiel. Le mot d'ordre est le rapport de tout mot ou de tout énoncé avec des actes de paroles qui s'accomplissent dans l'énoncé et uniquement en lui : il implique dès lors tout ce qui relate des présupposés implicites dans le langage et dans les situations d'énonciation, et ramène la pragmatique énonciative dans la linguistique, en tant qu'« obligation sociale » d'actes à des énoncés. Il y a une instantanéité de l'énoncé exprimé et de l'acte qu'il produit, désigné alors comme « transformation incorporelle » : Deleuze et Guattari prennent l'exemple du passage d'accusé à condamné, qui dépend en premier lieu de la sentence du magistrat[3]. Le mot d'ordre n'est alors pas quelque chose qui viendrait s'apposer, des situations précises, mais une constance du langage, qui change en fonction des époques et des mots d'ordre qui y circulent à un moment précis ; c'est aussi la manière dont le langage n'est pas seulement une description mais une intervention[4] sur le réel. Les dates sont un exemple typique pris par les auteurs : l'Histoire « raconte sans doute les actions et les passions des corps qui se développent dans un champ social », mais elle transmet aussi les dates, qui elles, sont un acte pur de langage[5].

Par la déconstruction minutieuse de dates en calculs successifs, dates ponctuelles ou pouvant aller jusqu'à des années entières, c'est comme si Darboven tentait de se défaire de cette force descriptive et performative de la date en tant que mot d'ordre, la faisant basculer dans l'une des conventions sémantiques les plus abstraites : la syntaxe mathématique. Les conventions mathématiques peuvent bien sûr émettre des mots d'ordre, mais ce seront toujours des énoncés fixés, dont la variété ne se déploiera pas à travers leur reformulation dans la syntaxe mathématique elle-même, mais à travers la diversité des discours et agencements qu'ils produiront et dans lesquels ils apparaîtront. Ce qui intéresse Darboven, ce n'est pas la formule : c'est bien le chiffre en tant que construction artificielle, « la seule chose que l'homme ait véritablement jamais créée[6] » et la manière dont le signe se suffit en lui-même en tant que sa propre désignation. Celui-ci ne présuppose rien que lui-même, d'autant plus que Darboven l'utilise pour créer un langage qui lui est propre : d'une part, elle s'extrait de l'agencement collectif, dont dépend le mot d'ordre pour circuler, par la « recodification » singulière qu'elle opère, et d'autre part, elle détache les dates de toute forme de langage. Ainsi, la manière dont la date, en tant qu'acte pur de langage, est changée en une indexation ne désignant rien d'autre que le résultat d'une addition de chiffres, est un moyen d'être hors de l'emprise de la langue et hors de la manière dont elle cartographie et fixe le temps en événements.

La posture de Darboven n'est pas de réécrire l'Histoire : certains événements ou périodes sont pour elle une base, qu'elle ne remet pas en question et au contraire, qu'elle investit pour les explorer et aborder des questionnements contemporains. À ce titre, nous pouvons citer différentes œuvres : *Bismarckzeit* (1978), faisant un parallèle entre l'époque de Bismarck et des considérations contemporaines sur la politique allemande ; *>Wende 80<* (1980), s'appuyant sur un entretien de Helmut Schmidt issu du journal *Der Spiegel*, accompagné d'une série de dessins, d'une parti-

1. Brice Parain, *Essai sur la misère humaine*, Paris, Bernard Grasset, 1934.
2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 97.
3. *Ibid.*, p. 103.
4. *Ibid.*, p. 111.
5. *Ibid.*, p. 103.
6. Hanne Darboven citée par Lucy Lippard, *op. cit.*

tion musicale et d'un enregistrement ; ces deux installations étant des exemples ponctuels d'une prise de position politique récurrente de l'artiste dans ses œuvres. Néanmoins, s'il ne s'agit pas de réécriture « sémantique », nous assistons toujours à une forme de *mise en mouvement* de ces événements, un dérangement, une manière de les appréhender sous un autre angle, mais toujours par une forme de détournement ou d'ajout. Qu'est-ce à dire ? La méthode de Darboven implique, outre les calculs, deux autres procédés d'écriture « sans description » : la copie de textes variés (aussi bien des entrées d'encyclopédie que des extraits d'œuvres littéraires ou philosophiques), dont les feuillets seront intégrés à ses installations, et le tracé de lignes ondulées, venant soit composer des planches entières, soit ponctuer à différents endroits (interstices et marges) les séries de calculs ou les textes copiés. Autrement dit, ces formes d'écriture sont soit une écriture où l'énonciateur ne parle pas en son nom propre, soit une écriture sans langage, une ligne seule. L'écriture est généralement considérée comme une variable propre à la langue, fonctionnant de la même manière que le discours parlé[1] : mais ce que Darboven montre est la manière dont un système d'écriture donné peut toujours échapper à la description et donc à la dimension référentielle du langage. En ce sens, nous pouvons y ajouter les compositions musicales de l'artiste, faites à partir de ses calculs de dates et dont les choix harmoniques sont donnés à des compositeurs tiers. Toutes ces manières d'écrire passent par le refus de la description, du discours indirect libre, et ceci par le refus d'une subjectivation[2], de toute forme de posture d'énonciateur, qui plongerait dès lors dans le langage ; en somme, par une forme « d'indiscipline[3] », que Deleuze et Guattari opposent à la grammaticalité et à la clôture du mot d'ordre, et qui en fait dès lors une posture politique.

Par ailleurs, en associant des reproductions de documents à ses calculs et à ses différentes écritures « vides », Darboven détache ces objets de leur ancrage dans un récit historique en incluant le visible dans le lisible. Écrire sans décrire amène une attention au tracé, à la graphie, et déplace ainsi le curseur du langage et de la lecture à celui du regard : l'inclusion récurrente de cartes postales, de photographies, de pages de magazines reproduites ou encore d'objets tridimensionnels trouvés par l'artiste chez des antiquaires, amène alors un rapport non-linéaire à ses installations, et plonge le spectateur dans un montage où l'œil crée ses propres relations. Pour son livre hommage à El Lissitzky, *El Lissitzky [K. und Pangeometrie]* (1972), Darboven reprend sa formule sur la couverture : « Voir est aussi, bien sûr, un art » (« Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst »). Il est parlant qu'il s'agisse bien là de voir et non pas de lire, tout comme Darboven écrit et ne décrit pas : c'est donc au regard qu'elle délègue les possibilités d'ancrage. Pour l'installation *Bismarckzeit*, les citations de différents livres traitant de l'Allemagne d'Otto von Bismarck se voient associées à un article de l' ex-chancelier fédéral socialiste Willy Brandt, publié en 1978 : ceci n'est pas cité explicitement dans l'installation, mais l'ère Bismarck a voté l'interdiction du socialisme, ce qui donne une

1. Nous pouvons trouver un exemple précis de cette affirmation dans l'édition du *Cours de linguistique générale* donné par Ferdinand de Saussure et s'appuyant sur les notes de Bally et Sechehaye : tout comme le système linguistique, l'écriture fonctionne de manière « négative », c'est-à-dire par la différenciation qu'elle opère avec les autres lettres du système. Ce qui retient notre attention ici est que les variantes formelles d'une même lettre n'ont pas d'incidence sur sa compréhension. Voir Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Bally et Sechehaye, 1931, p. 165.

2. Nombre d'écrits critiques font état de la dimension autobiographique du travail de Hanne Darboven, ceci à travers l'insertion d'objets personnels et familiaux dans ses installations (à ce propos, nous pouvons citer les ouvrages et articles suivants: *El tiempo y las cosas, la casa-estudio de Hanne Darboven*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014 ; « « Personal-Existential » : Hanne Darboven's Self Referential Linking of Life and Work », Miriam Shoofs, dans Okwui Enwezor, Rein Wolfs (dir.), *Hanne Darboven: Enlightenmen – Time Histories: A Retrospective*, Hamburg, Prestel Verlag, 2015) : nous pensons cependant qu'il ne s'agit pas tant d'élaborer un récit personnel que de restituer une forme de passage du temps, à laquelle l'artiste est soumise au même titre que tout être humain. Il y a ainsi une tension qui se crée entre ses systèmes d'indexation semblant détachés et un temps qui a tout de même une influence sur le monde. En ce sens, l'art de Darboven est une bataille continuelle pour modeler un temps sur lequel il n'y a pas de prise, si ce n'est les conventions de datation.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 100.

profondeur inédite à l'article de Brandt[1]. Ce montage temporel et matériel, par la copie des textes sur papiers ensuite accrochés au mur, est déjà une forme de proposition de lecture de l'histoire, de retour de celle-ci dans le présent, mais qui n'est pas un discours univoque et unifié : d'une part, par l'usage d'une multitude d'ouvrages abordant des aspects très différents de l'époque de Bismarck, et d'autre part, par l'inclusion d'une documentation photographique, *Bilddokumentation ›78‹*, montrant une série d'objets pris en photo de manière frontale à la manière d'un catalogue. Ces photographies sont présentées dans des cadres évoquant une mise en page de livre, remplis de son écriture vide, et sont donc dénuées de légendes tout en présupposant un espace qui devrait en présenter. Une fois de plus, nous avons affaire à un détachement, une décontextualisation des objets, qui peuvent ou pas faire référence à ce qui est énoncé dans les autres panneaux de l'installation. Par l'absence de légendes ou d'ancrage défini, Darboven applique aux photographies et au domaine de l'image ce qu'elle met en place pour les dates et le domaine du langage : elle en fait des *shifters*, des signes vides, qui ont perdu leur référent selon Jakobson (comme peuvent l'être les pronoms « je » et « tu » ou des pronoms démonstratifs comme « ceci »). Rosalind Krauss a noté la propension, si ce n'est la particularité, de l'art des années 1970 à remettre en question le rapport entre les *shifters* et leur index, ceci avec le développement de pratiques artistiques s'appuyant de plus en plus sur la photographie et la vidéo comme médium permettant la production de traces : on assiste à un jeu entre les index produits qui persistent, et l'existence d'un *shifter* flottant, sans ancrage[2]. Il y a donc un décalage qui se produit entre ces deux entités, qui finissent par fonctionner de manière indépendante et par troubler les rapports référentiels, d'autant plus dans le cas de la photographie, où la fonction d'ancrage du texte est primordiale[3]. Dans les installations de Darboven, le spectateur se retrouve à chercher le référent perdu au sein de l'espace créé, qui devient un espace de reconstruction et de réagencement de données historiques sorties de leur temporalité, et dont le seul indice reste la trace du médium.

D'une certaine manière, ce que fait Hanne Darboven, c'est créer un programme lui permettant de changer le temps en matière : un programme, en tant que suite d'instructions systématiques qui vont s'exécuter sur des données, ici, la datation. Il est intéressant de comparer ce principe avec les premières œuvres de l'artiste, produites lors de son séjour à New York (1966-1968), lors duquel elle établit des liens avec les conceptuels américains, et notamment Sol Lewitt. L'origine du terme *Konstruktion*, que l'on retrouve dans son indexation, se trouve dans des dessins au graphite, également réalisés à partir de séries de chiffres mis en relation, créant ainsi une forme de graphe quasi-tridimensionnel. Cette série d'œuvres trouva son aboutissement dans une expérimentation où l'artiste découpa ses dessins afin de créer des sculptures de papier, arrivant ainsi à des ensembles tridimensionnels, lui donnant enfin l'impression d'atteindre un « tout »[4]. Cet intérêt de mise en forme est récurrent : l'hommage qu'elle fait à El Lissitzky en recopiant et en s'appropriant des passages de son célèbre texte « K. und Pangeometrie », faisant état des expérimentations modernistes sur la représentation du temps et de l'espace en peinture, en est une preuve évidente, et qui éclaire ses installations comme des sculptures du temps. C'est donc en partie la dimension modélisante des chiffres qui est au cœur de son travail, c'est-à-dire la manière dont ils peuvent synthétiser une forme de réalité relationnelle. En ce sens, la pratique de Darboven est presque un contre-modèle, dans le sens où il lui permet de faire exister les dates de manière différente que celle de la chronologie. Un exemple en est le fait qu'il permet de concevoir une partition à partir d'une date. Par la transposition de la série de calculs en suites de notes, Darboven crée

1. Johanna Adam, « Bismarckzeit » (notice), dans Okwui Enwezor et Rein Wolfs (dir.), *Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective*, Munich, Prestel, 2015, p. 92.
2. Rosalind Krauss, « Notes on the index », *October*, Vol. 3 (Printemps, 1977), p. 68-81.
3. *Ibid.,* p. 77 : « The photograph heralds a disruption in the autonomy of the sign. A meaninglessness surrounds it which can only be filled in by the addition of a text ». Cet extrait suit directement une citation de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin.
4. Brigid Doherty, *op. cit.*, p. 32.

ainsi une forme d'abstraction complète, dans la mesure où ces dates ne sont plus qu'une forme de convention arbitraire pouvant tout aussi bien servir à l'indexation des années qu'à générer des partitions. L'application dans ces deux champs différents est ce qui permet de mettre en lumière la dimension programmatique et modélisante de son principe de création, qui peut ainsi s'appliquer à une diversité d'objets. Néanmoins, ce que l'on attendrait d'une modélisation, c'est-à-dire un éclaircissement des relations entre les objets qu'elle représente, n'advient jamais. Darboven parlait de ses sculptures de papier en ces termes : « labyrinthiques, labiles, étranges[1] ». C'est alors la complexité des relations, leur dimension obscure, « labyrinthique », qui est mise en évidence : aussi bien par l'artiste que par l'œil du spectateur se trouvant face aux œuvres.

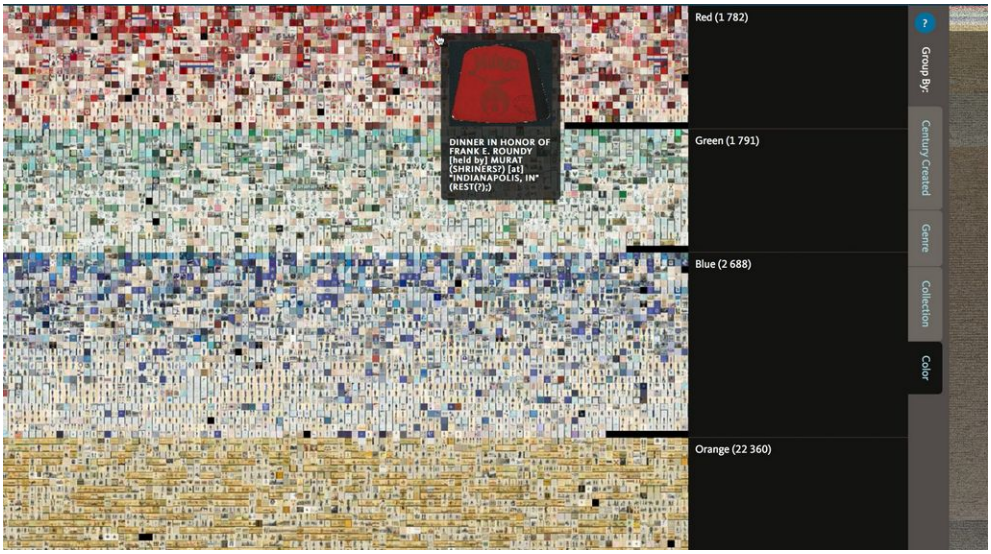

Fig. 1 Brian Foo, *A public domain remix*, The New York Public Library, 2016. <http://publicdomain.nypl.org/pd-visualization/>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

Archive et informatique : vers une archive « indisciplinée »

Nous pourrions nous dire que sur ce point, les méthodes divergent entre le programme obscur de Darboven et le fonctionnement informatique, qui a pour but de mettre à disposition et de transmettre des informations de manière claire et accessible. Cependant, dans les cas où nous ne passons pas par un moteur de recherche pour explorer un fonds documentaire, le même aspect labyrinthique émerge. Depuis 2016, différents sites d'institutions et d'organisations artistiques proposent des navigations qui renversent les logiques traditionnelles des moteurs de recherche, en donnant à voir un espace bi- ou tri-dimensionnel dans lequel l'utilisateur se trouve plongé de manière relativement immersive, et aura donc une première approche qui ne sera pas d'emblée déterminée par une recherche nominative[2] (voir fig. 1). Le problème du moteur de recherche se situe au niveau de la recherche induite par la dénomination des objets, ramenant d'emblée les documents dans le langage, et de fait, dans des constructions sociales, historiques, énonciatives, et par la manière dont les réseaux sont créés, dans une forme de clôture signifiante ; la même question se posera pour les recherches par similarités visuelles, où la recherche d'un motif commun créera un ensemble déjà déterminé par une idée de collection. Au contraire, là où l'utilisateur peut se déplacer uniquement par le visible et non par le

1. Hanne Darboven citée par Brigid Doherty, parlant de ses sculptures à partir de dessins : « "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." », *ibid.*

2. La première expérimentation d'envergure a été faite en 2016 par la New York Public Library sur son fonds tombé dans le domaine public : un appel à propositions fut lancé à des développeurs et designers afin de proposer des manières innovantes d'explorer le fonds dont la visibilité en ligne ne posait plus de problèmes légaux. Le résultat en est une mosaïque bidimensionnelle de l'ensemble des documents mis à disposition, sorte de coupe géologique, pouvant être reclassée par siècles, par fonds d'appartenance ou par couleur, cette dernière option s'émancipant des déterminations historiques de l'archive pour revenir à sa qualité d'image.

lisible (celui-ci entendu dans sa propension à fixer le sens), la liberté d'association revient comme mode d'appréhension particulier d'un objet, l'archive. En effet, l'archive est constamment reconfigurée par les possibles appropriations et intentionnalités qui s'y projettent[1], aussi bien que par les techniques et autres dispositifs déterminant l'accès aux documents[2] ; aspect d'archive souvent oublié tant l'on s'attache à son étymologie, au croisement du commencement et du commandement[3]. Michel de Certeau a mis en relation le lien intime qui unit l'*archê* et le *logos* dans l'écriture de l'Histoire, du fait du rapport de mise à distance avec le passé qu'elle effectue : l'*archê* devient l'origine nécessaire et préalable à tout *logos*[4], et autorise la représentation tout en lui donnant un pouvoir :

> En supposant une mise à distance de la tradition et du corps social, l'historiographie s'appuie en dernier ressort sur un pouvoir qui se distingue effectivement du passé et du tout de la société. Le « faire de l'histoire » s'arc-boute sur un pouvoir politique qui crée un lieu propre (cité, nation, etc.) où un vouloir peut et doit écrire (construire) un système (une raison articulant des pratiques)[5].

Les documents d'archives sont considérés comme des preuves, et a priori comme des objets qui auraient une relative stabilité quant à leur portée et à leur inscription dans un contexte ; alors qu'ils sont aussi soumis à des transformations, et que chaque contexte d'apparition d'une archive modèle la manière dont nous allons la recevoir. Or, la constitution d'un lieu, tel que l'aborde De Certeau, est une manière de fixer ces rapports et de ne plus poser la question de la portée de ces systèmes. Les interfaces de consultation en ligne, qui proposent des formes visuelles qui sont aussi des discours à part entière sur ce qu'une archive devrait être, sont pensés comme des calques de ces lieux de production de l'Histoire, alors qu'ils ne relèvent pas des mêmes conditions de circulation des discours. Le procès de décontextualisation de l'archive qui s'effectue lors de sa numérisation la ramène dans un monde similaire à celui de la liste : elle se retrouve dans une forme d'espace abstrait, retirée de la circulation des discours, ne fonctionnant donc plus dans une forme narrative, mais dans un montage décontextualisé où les éléments de la liste viendront créer des relations[6]. Cette décontextualisation forcée de l'archive, qui est néanmoins artificiellement réancrée dans des logiques énonciatives préalables, est donc à repenser au prisme de la pratique artistique de Darboven, qui elle, s'en émancipe.

En premier lieu, les procédés de dissociation du langage que nous avons abordés nous permettent d'envisager les systèmes informatiques et bases de données sous un point de vue qui fait fi des usuelles questions d'ergonomie ou d'adéquation architecture informatique/fonds archivistique. Il s'agirait alors de s'interroger sur la manière dont l'informatique permet aussi d'arriver à une forme d'archive « indisciplinée ». Un premier point que nous avons soulevé est le fait que les documents d'archive, une fois numérisés, perdent leur ancrage culturel aux yeux du fonctionnement informatique. Comme l'écrit Lev Manovich dans *Le Langage des Nouveaux Médias*, le traitement informatique des objets numérisés (peu importe leur nature médiatique initiale, qu'il s'agisse d'un extrait sonore, vidéo, ou du scan d'un livre) induit le fait que la dimension culturelle de ces derniers est remplacée au sein de la machine par une couche informatique, composée de toutes les informations qui seront signifiantes pour le traitement de cette donnée: format, résolution, lieu, date…[7] Les informations par défaut ne dépassent pas ces aspects. Le classement proposé par les bases de données est déjà une construction culturelle, s'appuyant sur la bibliothéconomie et les modèles archivistiques ; l'ordinateur est un outil efficace pour sa mise en œuvre,

1. François Lemaire, Rosine Lheureux, *et al.*, « Constructions et reconstructions de l'archive : enveloppes, limites, frontières », dans Isabelle Alfandary (dir.), *Dialoguer l'archive*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2019, p. 35.
2. *Ibid.*, p. 37.
3. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 4.
4. Michel De Certeau, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.
5. *Ibid.*, p. 20.
6. Jack Goody, *The domestication of the savage mind*, Cambridge University Press, 1977, p. 78.
7. Lev Manovich, *Le Langage des Nouveaux Médias* (2001), Crevier Richard (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 125.

ce dernier permettant de programmer des relations, qui seront néanmoins, autant que les catégorisations, définies en amont par le programmeur. Ce sont des constructions logiques, où l'attribution de termes à un objet permettra de créer un vaste arbre généalogique correspondant à nos habitudes et catégories culturelles (que ce soit dans la parenté des auteurs envers leurs œuvres, des champs envers leurs auteurs, des époques, etc.) C'est donc une manière de ré-ancrer dans les logiques énonciatives en place des documents qui sont passés au filtre d'une transformation modifiant leur nature (la transformation en signaux électriques) et leur espace. En ce sens, la numérisation en tant que telle, par le seul fait de transformer les documents, est déjà une manière de sortir l'archive hors du langage pour la faire passer dans le nombre, ici le code binaire, nombre ne déterminant pas un certain type d'espace, mais le laissant ouvert à manipulation.

Le problème ne serait alors pas le mot-clef nécessaire à l'usage du moteur de recherche, qui serait une manière comme une autre d'entrer dans un ensemble, mais plutôt le réseau auquel il appartient, qui propose des associations et des manières de lire préalables. Là encore, il s'agit du type de relations que l'on donne à voir et qui déterminent donc le regard de celui qui s'y trouve confronté. Deleuze et Guattari font la différence entre un mode majeur et un mode mineur de la langue : le mode majeur est le traitement des variables d'une langue pour en extraire des rapports constants ; le mode mineur est au contraire, une mise en variation continue des variantes internes[1]. Le premier implique l'univocité, l'homogénéité d'un système, qui se trouve cependant constamment travaillé par la variation : ce n'est rien de moins qu'une prise de pouvoir sur la langue et sa capacité à différer, créer d'autres types de discours. Le mot d'ordre finit par être associé aussi bien au mode majeur qu'au mode mineur, par le pouvoir qu'il recèle. Le mot-clef serait alors à déplacer, ayant deux facettes possibles : tout comme le mot d'ordre, qui se révèle alors être à la fois « sentence de mort », c'est-à-dire délimitation, rapport de pouvoir, tel qu'on a pu le voir jusqu'à présent dans un mode majeur du langage, et pulsion de fuite, c'est-à-dire une émancipation du mode majeur de la langue, par investissement du mode mineur :

> Dans le mot d'ordre, la vie doit répondre à la réponse de mort, non pas en fuyant, mais en faisant que la fuite agisse et crée. Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre. Des mots qui seraient comme de passage, des composants de passage, tandis que les mots d'ordre marquent des arrêts, des compositions stratifiées, organisées. La même chose, le même mot, a sans doute cette double nature : il faut extraire l'une de l'autre – transformer les compositions d'ordre en composantes de passages[2].

C'est donc à cet endroit qu'il faut considérer le travail de Darboven comme un modèle politique pour ré-envisager les manières de donner à voir des documents d'archives à l'écran. La particularité de la méthode de Darboven est qu'au lieu de proposer un discours unique se rattachant comme une forme de commentaire à des faits historiques, la sortie de la temporalité historique qu'elle propose emmène les documents qu'elle manipule dans une forme de mobilité, d'infixation discursive – ceci par les mêmes moyens utilisés par les interfaces de consultation d'archives, c'est-à-dire la mise à plat culturelle des documents numérisés et le rapport visuel que nous entretenons avec eux. Les dates fonctionnent chez elles comme des « mots de passe », mots d'ordre repris, déplacés, changés en variables menant à de la musique, des dessins, des associations. Les documents tels qu'ils nous parviennent sur les bases de données ne sont pas inscrits dans un récit historique, ils sont au contraire des fragments qu'il faut s'approprier, contextualiser ; ils sont toutefois encodés par rapports de constance (auteur, dates, format, etc.) dans leurs modèles initiaux, contribuant à une appréhension des documents par auteurs et donc par une forme d'ancrage : la mobilité de l'association et de la redistribution des récits possibles ne passe pas par les catégories. Le mot-clef peut alors soit aller dans ce sens et s'inscrire dans toute une généalogie culturelle ; ou alors, titiller les catégories et s'inscrire dans des entre-deux qui permettront de nouvelles associations.

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.* p. 130.

2. *Ibid.*, p. 139.

Le rapport à la description se trouve doublé dans les interfaces par un rapport à la représentation. Le frein le plus problématique pour ces interfaces devient alors la pseudo-évidence des procédures de modélisation d'information, qui induisent une lecture univoque, alors que ses composantes sont au contraire des objets prismatiques. Johanna Drucker s'est attachée à pointer la pseudo-transparence des procédés numériques, en une critique de la connaissance empirique comme modèle objectif pour tout ce qui relèverait de formes visuelles de la connaissance et dont les bases de données font partie. L'auteur oppose ces deux systèmes souvent confondus : la *mathesis*, une logique formelle, non ambiguë, servant à inscrire toute connaissance de manière logique et univoque ; et la *graphesis,* l'inscription qui produit ou représente de l'information ou de la connaissance sous une forme visuelle[1]. Sa thèse est que les procédés de visualisation numérique pâtissent d'une mythologie de la transparence liée à l'association du code à des prémisses mathématiques : le passage de l'image par le code binaire la rend acceptable en tant que représentation de la vérité, car non-ambiguë (son problème principal) et surtout, dépendante d'une forme de « pureté » préalable du code, qui s'inscrirait dans l'idéal philosophique de *mathesis universalis*. L'ancrage sémantique y serait assuré de manière encore plus resserrée que dans le langage : car dans tout code numérique, il y a une stabilité inhérente à la relation entre une valeur numérique et son signe[2] (c'est également pour cette raison que Darboven choisit les chiffres pour ne pas décrire). Dans le cas des interfaces qui nous intéressent, l'association de la *mathesis* aux documents d'archives comme preuves renforce cet effet de vérité, mettant de côté toute incidence de la *graphesis*, c'est-à-dire l'inscription matérielle du code en tant que représentation visuelle. Alors que cette association suppose un rapport d'identification directe entre le code et l'image (et ainsi, l'évidence de la représentation), il s'agirait plutôt d'un rapport indiciel, du même ordre que l'est le rapport photographique que nous avons vu au préalable avec l'index. En effet, les données doivent toujours être traitées pour générer une visualisation, et peuvent être exprimées en un nombre indéfini de formats graphiques : elles sont donc ontologiquement distinctes du code[3]. Cette remise en question de l'évidence des représentations issues des technologies numériques étant faite, la nécessité de ramener l'ambiguïté de l'image, ou *graphesis*, dans ces formes se révèle essentielle pour ne pas considérer des codes comme des dogmes, des systèmes comme des formes absolues, des documents d'archive sous l'angle d'une description qui ne dit rien de ses implications politiques. Johanna Drucker parle de la facilité avec laquelle un système formel peut produire des énoncés dénués de sens, à partir du moment où la syntaxe de l'expression formelle est respectée[4]. Cette dissociation entre système et contenu montre sa qualité de code, et nous ramène du côté du langage : pour transposer cela en termes deleuziens, la *graphesis* relèverait alors d'une forme de surlinéarité de l'expression vis-à-vis du langage, c'est-à-dire tout ce qui dépasse la langue en tant que système, et dont elle est aussi la condition d'effectuation[5].

Rapprocher la surlinéarité du langage du travail d'écriture et de productions de lignes de Darboven devient alors une manière de mettre en évidence ces dissociations constantes entre contenu et expression, entre l'écrire et le décrire, et la qualité heuristique de l'image et des procédés visuels. En effet, qu'est-ce que le refus de décrire sinon travailler les formes mêmes ? Le travail de calcul de Darboven permet la reconsidération des ancrages historiques par la langue, mais, aussi, il permet de travailler ces codes par l'écriture, une écriture qui se déploie ensuite dans la copie et dans le tracé de lignes. Il y a ainsi une mise en évidence de la forme des objets qu'elle manipule par leur transformation, une forme d'appropriation qui se fait par le geste et par le tracé, des aspects formels de l'écriture étant d'habitude considérée comme transparente. Pour la programmation, peu importe qu'il s'agisse de numérisations, de repro-

1. Johanna Drucker, *Visualisation. L'interprétation modélisante*, Paris, Éditions B42, 2020, p. 44.
2. *Ibid.* p. 53.
3. *Ibid.*, p. 59.
4. *Ibid.*, p. 49.
5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 108-109.

ductions d'archives. Elles ont une existence propre à l'écran qui permet la malléabilité, l'intervention, justement par le détachement inhérent à la numérisation : que ce soit dans la manière dont le design d'une interface leur donnera des formes particulières ou dans les actions possibles des utilisateurs. Ainsi, des interfaces comme celles proposées par le MIT pour les archives du Center for Advanced Visual Studies (fig. 2), qui proposent un réagencement combinatoire constant des catégories pour une exploration spatiale de son fonds, ou le site d'Ólafur Elìasson, *Your Uncertain Archive* (fig. 3), qui plonge l'utilisateur dans un espace où règne une organisation spatiale tridimensionnelle non-hiérarchique, mettent en avant aussi bien la force associative du regard du spectateur que celle de l'interface elle-même dans son fonctionnement. Cet accent mis sur le *faire* et sur la forme est aussi une critique des dogmes culturels et logiques sous-jacents à toute manière institutionnelle de présenter des documents d'archive, ceux-ci étant passées dans l'évidence du mot d'ordre. Nous retrouvons cela dans la phrase souvent reprise de Darboven, « *I do not like to read, I do like to write* », mettant l'accent non sur l'interprétation de la lecture mais sur le geste de l'écriture, comme manière de montrer son action. Montrer ce que l'on fait est au cœur même du processus de Darboven, qui reprend outre le texte « K. und Pangeometrie », le manifeste NASCI de Lissitzky, où l'on peut trouver la formule :

> Nous reconnaissons comme œuvres, tout ce qui en soi, contient un système – mais un système qui a pris conscience de lui-même non avant, mais dans l'exécution[1].

Le livre dans lequel Darboven recopie cette assertion contient toute une démonstration de sa procédure de calcul. Montrer les composantes du système, non comme un manuel, mais en tant que système s'exécutant, revient à notre défense de la matérialité du code. Par ailleurs, en tant que programme interactif, les bases de données sont elles-mêmes des objets dont l'appréhension se fait par l'usage, par leur mise en mouvement ; soit aussi, par leur expérience qui est aussi leur exécution.

1. El Lissitzky, « √+∞-= NASCI » dans *Merz* 8/9, April/Juin 1924, p. 2.

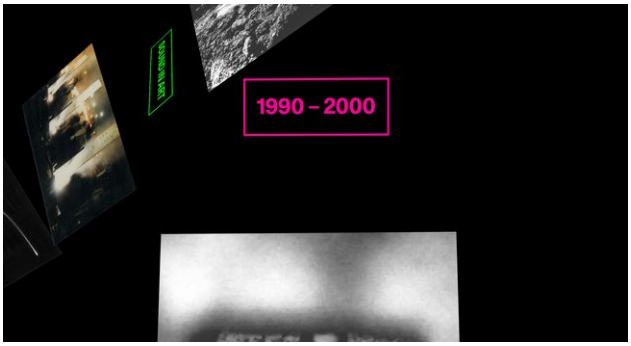

Fig. 2 MIT, *MIT's Center for Advanced Visual studies. Special Collection*, 2018. <http://act.mit.edu/cavs>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

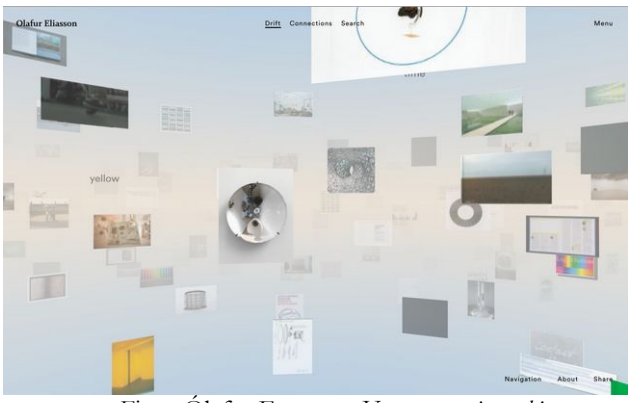

Fig. 3 Ólafur Eliasson, *Your uncertain archive*, 2013. <https://olafureliasson.net/uncertain>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

De plus, il y a une porosité entre l'archive numérique et les installations de Darboven au niveau de la question du modèle, et ceci dans la multiplicité. Notre première mise en relation se situait dans le détachement du langage qu'induisait l'absence de moteur de recherche, instaurant dès lors un autre type de rapport au document qu'un rapport de généalogie ou de dénomination. Ceci implique également un autre type de rapport à l'espace, qui ne pourra guère se faire en séquences de pages, mais devra au contraire investir un seul et même espace, où tous les documents seront mis à disposition et par la suite, à reconfiguration. En termes de lecture, il ne s'agira donc plus d'une lecture indexée ou guidée, mais d'une lecture associative.

Nous avions envisagé le modèle de Darboven comme forme systématique produisant néanmoins une lecture indéterminée : en pratique, cela s'exprime par des installations à grande échelle, telles que *Kulturgeschichte 1880-1983* (1983) ou *Schreibzeit* (1975-1980), où le nombre de feuillets est tel qu'il peut recouvrir les murs de plusieurs

pièces d'une galerie ou d'un musée, proposant ainsi une expérience quasi-immersive dans un flux documentaire. Ce sont des ensembles où l'accumulation de feuillets écrits, documents, calculs sont uniformisés par leur format identique et leur encadrement, cette unification retirant toute hiérarchie possible entre les feuillets. Par ailleurs, la grande quantité de ces cadres (allant jusqu'à des mosaïques de plusieurs milliers) fait que la lecture ne semble pas déterminée par l'ordre dans lequel les documents ont été agencés, et plutôt que de suivre une ligne systématique, le regard ricoche au sein de l'ensemble labyrinthique. Que ce soit dans les particularités propres aux documents présentés ou dans leur dimension spatiale, Darboven évince ainsi toute forme de compréhension d'une progression ou d'agencements sous-jacents pouvant être proposés par l'artiste. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas ; mais tout comme son indexation chiffrée, ses agencements ne relèvent d'aucune catégorie a priori et ne peuvent être décrits– et ne sont donc même plus lisibles en tant que tels.

Certains sites proposent ainsi de garder une même forme d'indétermination apparente de l'objet archivistique : des exemples en sont les interfaces proposées par Google Arts & Culture Experiments à partir des œuvres numérisées de musées proposées au domaine public. La série de cartes tridimensionnelles, *t-SNE map* (fig. 4), *The Curator Table* (fig. 5) et *Free Fall* (fig. 6), créées par Cyril Diagne en collaboration avec Nicolas Barradeau et Simon Doury, jouent sur les degrés de mise en relation possibles, soit par la technologie t-SNE (*Stochastic Neighbor Embedding,* permettant de créer des agencements spatiaux à partir de relations préétablies), soit par intelligence artificielle. L'ancrage culturel opéré n'est pas visible au premier abord, grâce à la visualisation d'un ensemble d'archives sur un même plan, matériel et hiérarchique, plan d'équivalence ; là où Darboven investissait l'espace du mur, pas seulement un pan mais l'intégralité de la surface. Cette mise à plat à une échelle gigantesque, forme de livre spatialisé sur un plan horizontal, amène à un désordre régi par la quantité : tout est donné à voir. C'est ce tout, multiplicité dont l'appréhension immédiate échappe à la perception, qui permet justement l'ouverture et la mobilité des objets, un tout dont l'appréhension

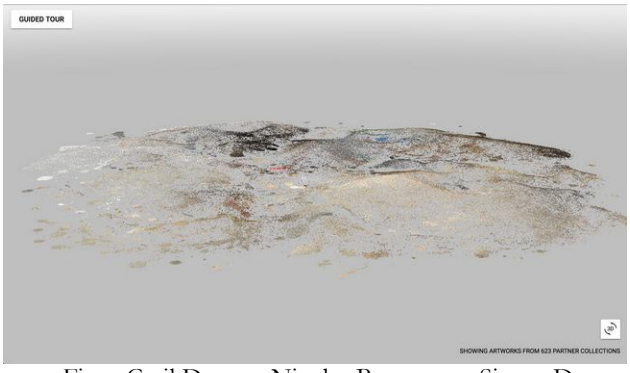

Fig. 4 Cyril Diagne, Nicolas Barradeau, Simon Doury, *t-SNE map*, pour Google Arts & Culture Experiments, 2018. <https://experiments.withgoogle.com/t-sne-map>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

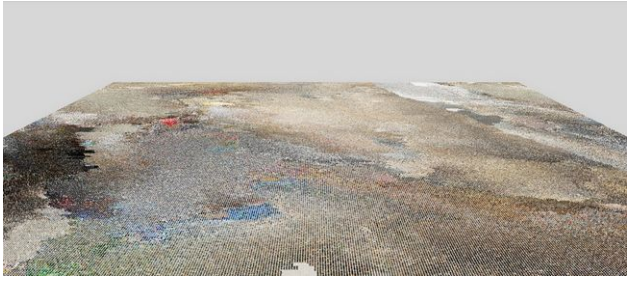

Fig. 5 Cyril Diagne, Nicolas Barradeau, Simon Doury, *The Curator Table*, pour Google Arts & Culture Experiments, 2017. <https://experiments.withgoogle.com/curator-table>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

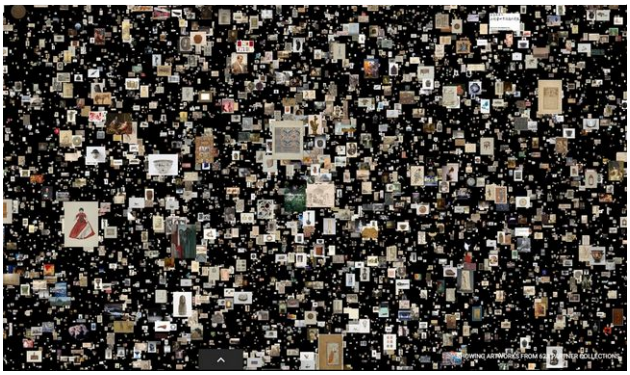

Fig. 6 Cyril Diagne, Nicolas Barradeau, Simon Doury, *Free Fall*, pour Google Arts & Culture Experiments, 2017. <https://experiments.withgoogle.com/free-fall>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

ne se fait que par l'exploration de l'espace dans lequel il s'étend. Ainsi, un utilisateur donné dans un espace numérique dont les propriétés formelles mettra en avant l'artificialité des catégorisations et sa propre construction en tant que système, pourra se créer ses propres logiques, ceci à travers l'errance dans le site. La possibilité de l'errance remet en avant la figure enterrée du « *cyber*

flâneur[1] » : si l'analogie n'est pas la plus heureuse, ou du moins, qu'elle ramène à une vision utopique du Web, elle permet cependant de mettre en évidence l'absence de but ou de destination que ces sites proposent. L'éviction d'un modèle téléologique, présent dans la langue sous la forme de la phrase ou de l'information, et que l'on retrouve dans les bases de données par la visée d'une information à trouver, œuvre ainsi à l'indétermination générale. Globalement, le modèle des visualisations de données utilisées sur le web a tendance à vouloir formaliser en un instant des données complexes par leur recoupement par tableau, et ainsi, en donner une lecture qui semble univoque, sur le modèle cartographique[2]. Prendre en compte d'une part l'espace, et d'autre part, l'absence de chemin déterminé au sein de celui-ci, est donc une autre manière de sortir des déterminations linguistiques et de leur fixation/description du monde. Dans le cas de leur application sur un corpus d'archives, cette appréhension spatiale qui n'est plus régie par une linéarité chronologique permet alors de repenser des récits nationaux et de les interroger par les montages éventuels qui peuvent se faire.

Il n'est pas innocent que Fernand Deligny, pour tenter de comprendre les enfants en-dehors du langage dont il s'occupait, ait commencé à tracer des « lignes d'erre » : lignes abstraites, traces de cheminement, où le mouvement dans l'espace remplaçait la communication impossible. Lointain écho, les lignes de Hanne Darboven se déroulent en vagues continues, exemptes de tout mot, mais venant dans chaque marge de chaque format combler les vides. Il ne faut pourtant pas considérer cette liberté de lecture comme relevant d'un pur aléatoire de données et de documents : le travail de Hanne Darboven part toujours de l'ancrage historique pour l'emmener ailleurs, pour se l'approprier, tout comme les documents d'archives que nous pouvons voir sur le web recèlent de métadonnées, leur donnant un éclairage contextuel. Mais il s'agit bien ici encore, d'œuvrer au détournement des conventions et de questionner les systèmes préétablis ; et ceci passe par la reconsidération des aspects esthétiques des formes que nous produisons. La radicalité de la posture de Hanne Darboven permet de mettre de côté la couche de construction linguistique qui entoure toute notre conception du passé, du présent, du futur : donner forme au temps, c'est ainsi donner l'importance non à la manière dont on le décrit, mais à ce que l'on en perçoit, et à ce qui en reste. Les bases de données posent encore de nombreuses questions, comme celle du rapport politique des entités qui les conçoivent : la présence de modèles financés par Google dans les exemples cités ramène d'emblée la question du rapport de pouvoir qui s'établit face à un savoir informatique encore minoritaire, et qui ne peut s'appliquer en termes juridiques que sur des objets libres de droit. La visibilité de ces formes est donc encore déterminée par des rapports à la technologie qui restreignent son usage à grande échelle, et qui s'ils ne sont pas appropriés par d'autres types d'acteurs, deviendront des mots d'ordre d'un mode majeur de la langue à leur tour. La nécessité de penser de nouveaux modèles pour l'appréhension visuelle et réticulaire de ces interfaces est donc urgente et ne peut se faire sans une interrogation visible du document et de son inscription dans la circulation des discours.

Gabriele Čepulytė

1. Evgeny MOROZOV, « The Death of the Cyberflâneur », *New York Times*, 5/02/2012, Édition de New York, p. 6. Disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html?_r=1&pagewanted=all>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Jacques BERTIN, « Voir ou lire » dans *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980, p. 3.