

Un bel essai de Laurent Demanze rend hommage aux récits contemporains qui s'aventurent sur le terrain des sciences.

Du combat commencé au XIXe siècle entre la littérature et la science, il semble que la seconde a triomphé depuis longtemps. Experts et scientifiques n'en finissent pas de ratifier le réel, tandis que les écrivains ménageraient des replis vers l'intime ou l'expérience d'autrui.

Et pourtant, certains résistent à cette division des territoires et s'approprient différents savoirs. Météorologie, botanique, électricité, épisodes exhumés de l'histoire des sciences et des découvertes, lexiques d'époques, souvenirs d'école et de leçons de choses : l'inventaire est long de ces pépites de savoir déposées dans des récits, fictifs ou non. On pense à des livres sérieux, intimidants ; « On imagine souvent l'encyclopédiste perdu dans une bibliothèque, qui sent fort la lampe et l'étude ». On a oublié Rabelais, clerc, médecin, blasphémateur jubilatoire, l'un des premiers à parler d'encyclopédie, et à rêver ses romans comme une épopée des savoirs. Ce sont ses lointains descendants que nous invite à découvrir *Les Fictions encyclopédiques* ; ils s'appellent Pierre Senges, Gérard Macé, Pierre Bergounioux, Pascal Quignard, mais aussi Annie Emaux, Gérard Genette, Didier Blonde, Emmanuelle Pireyre, Stéphane Audeguy... Les formes qu'ils empruntent sont aussi variées que possible : romans, abécédaires, fragments, essais, jusqu'aux limites du livre (Jean-Yves Jouannais par exemple compose son *Encyclopédie des guerres* « en acte », à l'occasion de conférences qu'il improvise à Beaubourg).

Ils ont tous en commun d'appartenir à la « ligne Bouvard et Pécuchet », cet étrange roman posthume de Flaubert. Que les héros de cette recherche compulsive sur tous les savoirs de leur temps soient deux idiots du village, et transforment un récit sur la science en déconstruction de celle-ci n'est pas le moindre des paradoxes. On sait que le rêve de Flaubert était avec Ma-

dame Bovary d'écrire un livre sur « rien » ; on met de côté la boulimie de celui qui écrivait dans une lettre « Il faudrait tout connaître pour écrire ». Loin d'être l'érudite ratiocineuse que l'on croyait, l'écrivain encyclopédiste est un sceptique empêtré dans son désir savant. Il hésite, mélange, dé-hiérarchise, oublie. Il s'inquiète autant qu'il s'amuse. Il s'inscrit contre la prétention à faire rentrer le monde dans un roman qui animait un Balzac ou un Proust : « À la manière d'un archéologue ou d'un paléontologue, le romancier recompose l'intégralité d'un monde enfoui à partir d'une trace et fait renaître toute une ville dans une tasse de thé. » C'est donc autant l'exhaustivité supposée de la science que la prétention totalisante du genre romanesque qui est mise à mal dans ces textes contemporains qui, selon une très belle formule, font plutôt « œuvre de leur égarement ». Au lieu d'accumuler, ils tendent plutôt à soustraire, à l'instar de ce personnage de *La Vie mode d'emploi*, Cinoc, dont le métier consiste à évincer du dictionnaire les mots périmés pour laisser de la place aux entrants...

Plus que de contenus scientifiques, Laurent Demanze nous parle alors beaucoup du corps impliqué par l'apprentissage : il y a d'abord le péché capital de la gourmandise, puis les plaisirs du braconnage, et surtout ceux de l'arpentage et du voyage. Car ce cyclisme intellectuel qu'est l'encyclopédisme puise dans un imaginaire spatial voire utopique ; l'odyssée et le labyrinthe ont pris aujourd'hui le relais de l'antique arbre de la connaissance, et superposent sans fin exploration du monde et immersion dans la bibliothèque. Le rapport amateur de l'écrivain contemporain aux savoirs se retrouve dans l'écriture élective et enthousiaste de l'essayiste, dessinant en filigrane un autoportrait de lecteur, « comme si notre identité nous était soufflée par les livres parcourus ». Le moment peut-être le plus passionnant des Fictions encyclopédiques est celui où le critique articule ainsi l'intime et le collectif. En effet, collecter les savoirs anciens ou présents, ou les mots d'époque, à la manière d'Annie Emaux dans *Les Années*, c'est à la fois se faire mémoire du temps des autres et du sien (la presque homonymie du dire et de l'écrivain ne sont pas sans raison). À partir de cette catégorie pro-

posée qu'on pouvait penser mineure, c'est la nécessité littéraire qui se dévoile, dans sa double dimension langagière (la langue commune héritée) et politique (le sens à défaire et reconstruire).

Laurent Demanze est passé d'un travail sur les récits de filiation (notamment avec *Les Encres orphelines*, également paru chez Corti, en 2008) à ce nouvel essai ; il ne s'agit pas d'un saut du récit familial et intimiste à ce qui serait le vaste monde dépersonnalisé de la science. Il montre au contraire, à l'image des *Essais* de Montaigne, conçus pour servir d'écrin immortel à son ami disparu, Etienne de La Boétie, l'entremêlement de la vie et du savoir, et fait de tout texte « une arche de Noé qui préserve le monde ».

**Chloé Brendlé | Le Matricule des Anges,  
n° 163, mai 2015**

## DRÔLES D'ŒUVRE

La question du rire, traverse l'histoire de l'art. Panorama depuis le mouvement des Arts incohérents, né en 1882, jusqu'à l'exposition « Bruce Nauman », actuellement à la Fondation Cartier, à Paris.

L'art contemporain n'a pas la réputation de faire rire. Parmi ceux qui font profession de le tester, beaucoup aiment l'accuser d'être trop abstrait, compliqué, trop cérébral et, par conséquent, inaccessible à la majorité du public — lequel est donc tenu pour trop bête par ces censeurs qui prétendent se prononcer en son nom. S'ils ont la curiosité d'aller visiter l'exposition Martial Raysse qui ouvrira bientôt au Palazzo Grassi, à Venise, ils y verront cependant le portrait peint d'une jeune femme à casquette à carreaux qui louche parce qu'un insecte se promène sur son nez. Ou la statuette d'un être mi-femme mi-pintade coiffé d'un bonnet de style péruvien, qui propose sucreries et boissons. Ou encore un petit peintre en bronze s'extasiant devant le pauvre bouquet de fleurs qu'il vient de peindre. Quand on l'interroge sur ces pièces, l'artiste le reconnaît en s'amusant : « C'est certain. Il y a parfois dans mon travail un penchant pour le comique, le grotesque. » Les visiteurs de sa récente rétrospective au Centre Pompidou, à Paris, s'en doutaient déjà.

S'ils se rendent à la Fondation Cartier, à Paris, qui célèbre en ce moment l'artiste américain Bruce Nauman, ils n'y verront — omissions regrettables — ni son Autoportrait en fontaine, de 1966, où il se représente tenant le rôle d'un triton tout en reprenant le titre du ready-made le plus connu de Marcel Duchamp, Fountain ; ni ses saynètes parodiques filmées ; ni ses hilarants dessins burlesques ou obscènes en néons clignotants. Mais ils se souviendront peut-être, devant son carrousel d'animaux incomplets ou la vidéo de trois crayons à papier tenus en lévitation, pointe contre pointe, que Nauman, dès la fin des années 1960, à contre-courant du minimalisme dominant, n'hésitait pas à provoquer le rire, tantôt explosif, tantôt gêné. On peut avoir du reste la même réaction devant quelques-unes des

pièces de Jeff Koons présentées au Centre Pompidou. Et il faut être d'humeur noire pour ne pas s'amuser des « chindogu », ces objets inutiles et loufoques qu'invente l'artiste japonais Kenji Kawakami et qui occupent une salle de l'exposition Au bord des mondes au Palais de Tokyo.

Coïncidence ou un peu plus ? Daniel Grojnowski et Denys Riout, l'un historien de la littérature et l'autre des arts, publient une étude savante, *Les Arts incohérents et le Rire dans les arts plastiques*. Elle parcourt plus d'un siècle, jusqu'à aujourd'hui, avec le comique dans l'art pour sujet. Son point de départ se situe dans la France de la III<sup>e</sup> République naissante. De 1882 au début des années 1890, les Incohérents, réunis par l'écrivain Jules Lévy, organisent fêtes, carnivals et six expositions accompagnées de catalogues drolatiques. Les caricaturistes y côtoient écrivains et rapins. Leurs travaux sont signés Ko-S'inn-Hus ou Fernandinus. Le calembour règne en maître.

En 1889, une statuette couverte de bleus s'intitule *La Porteuse de pains*. Elle voisine avec « une tour Eiffel confectionnée avec des bretelles formant deux lettres capitales FL ». Mais les pièces le plus souvent citées sont les pseudo-monochromes d'Alphonse Allais. En 1883, l'écrivain humoriste expose *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, monochrome blanc, suivi l'année suivante de *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge* (Effet d'aurore boréale), monochrome rouge. Décidément, la question du rire dans l'art se pose, à l'époque comme aujourd'hui.

Cette évidence n'en a pourtant pas toujours été une. Il suffit de se reporter à un passé encore proche pour le constater, aux décennies 1970 et 1980. Du minimalisme new-yorkais (Donald Judd ou Carl André), de l'arte povera italien (Giuseppe Penone ou Luciano Fabro) ou des différentes formes d'art conceptuel (Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner), il serait incongru d'attendre des œuvres qui viseraient à réjouir le spectateur.

Tous ces courants prennent naissance dans les années 1960, et leurs représentants énoncent leurs thèses sous forme de manifestes et de textes théoriques. Fondés sur la volonté d'en revenir aux principes premiers de la création, méfiants à l'égard de tout ce qui pouvait passer pour séduisant, ils bannissent le narratif, le symbolique ou le psychologique. « Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. C'est-à-dire que, si on les considère dans leur contexte — comme art —, elle ne fournissent aucune information d'aucune sorte sur quelque sujet que ce soit » : ces phrases tirées de *L'Art* après la philosophie, essai de Joseph Kosuth paru en 1969, donnent le ton. Entre autres conséquences, elles interdisent toute forme de comique, qui ne peut se passer d'un « sujet ».

Cette passion pour l'ascèse et la pureté n'est cependant que l'une des raisons de son interdiction. Car, au même moment, vient au premier plan une génération de peintres allemands, Gerhard Richter, Georg Baselitz ou Anselm Kiefer. Ils sont nés peu avant ou pendant la seconde guerre mondiale, et leurs œuvres ne se comprennent pas sans la mémoire du III<sup>e</sup> Reich, qu'ils font réapparaître contre l'amnésie. La suite des Cafés Deutschland, de Jörg Immendorff, et celle des Dithyrambes, de Markus Lüpertz, ne sont pas moins dures : art violent et tragique, peintures lourdes d'une histoire de terreur. Nulle place pour le comique, pas même pour l'humour macabre.

La parodie fine ou grossière, la plaisanterie de bon de mauvais goût, le jeu de mots ou de formes : ces bouffonneries ont, dans le monde actuel, la fonction qui était celle — justement — des bouffons et des nains dans les cours d'autrefois et dans les carnavales. Elles mettent à nu, sur le mode comique pour que l'exercice demeure supportable, la nature humaine et ses désordres. En ce sens, elles ne sont guère éloignées des « vanités », ces œuvres qui rappellent l'inéluctabilité de la mort — idée qui se retrouve dans une part du travail de Cattelan qui est bien moins amusante que celle que l'on connaît surtout, enfants pendus, animaux empaillés et gisants de cire en costumes noirs. Contre l'idéal d'un ordre, autant que possible divin et désirable,

elles rappellent la toute-puissance du chaos. Or « incohérent » est presque un synonyme de « chaotique ». « La notion d'incohérence (...) éconduit sans appel la foi en une harmonie préétablie, écrivent en effet Grojnowski et Riout. Désormais, les discordances, le chaos ou l'hétérogénéité occupent de plein droit le terrain. »

A l'explication essentiellement artistique avancée par Jouanais, ils ajoutent des réflexions plus historiques sur les circonstances politiques des irruptions du rire dans l'art. Les Incohérent, observent-ils, surgissent dans une France qui a subi, quelques années auparavant, la guerre de 1870, l'effondrement du Second Empire et le traumatisme de la Commune de Paris.

Si leur goût du calembour et de l'absurdité et leur irrespect des traditions et valeurs artistiques habituelles se retrouvent après cela du côté de Dada, c'est sans doute parce que Marcel Duchamp s'inscrit dans leur suite. En 1910, il publie ainsi, dans *Le Rire*, le dessin d'une belle regardant son amant se peigner, trop lentement à son gré. Dialogue : « Ce que t'es long à te peigner. — La critique est aisée et la raie difficile. »

**Philippe Dagen | Le Monde | 28 mars 2015**