

La peau sans grain

Aurélien Leif

Number 152, Winter 2017

« Sel », « cheveux la critique »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85399ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Moebius

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leif, A. (2017). La peau sans grain. *Moebius*, (152), 37–47.

LA PEAU SANS GRAIN

Aurélien Leif

Ce ne sera d'abord, sans revers ni limite, qu'une vaste possibilité de sentir qu'aucune forme n'a conçue, qu'aucun organe n'a capturée. Une plage de peau qui ne se soutient que de mauvaises métaphores, mais ne s'y soumet pas plus que le sable à son image. Quelques grains de beauté apparaîtront lentement pour gonfler flocler calcifier pan par pan comme des cristaux de sel, avant de s'agiter, soudain meubles et mobiles,

pour dévorer

une vaste esthésie qui se défait d'elle-même
avec les dents

des petits caractères

grouillant du dérisoire, grouillant des faims faciles

à n - sens.

Excavée noir sur blanc plutôt que blancheur inscrite,

une vie rendue comme coup

par coup

à sa littéralité de vermine.

C'est, ce sera déjà, l'animation d'un corps soustrait à son pêle-mêle, une maladie vivante qui ne sait que s'incarner – et voici l'œil –, le verbe trancher. Il faudra comme, et seulement comme, ouvrir la peau sur son absence de revers et à force de palper, triturer caresser et du même geste fendre, je commence à sentir.

Athanasius Gartner, *De Critica Transversa*.

La critique n'est pas affaire de signification, de thème, de structure, pas même affaire de sens. Un préjugé grammatical fait de la critique une pratique de redoublement formel, sémiotique, fonctionnel, en fait l'impossible *grammaire poétique* de l'art. La critique aurait comme une valeur d'échange sociale : celle d'être l'Exprimant des œuvres, elles-mêmes conçues comme expressions. C'est dans le redoublement d'une réflexion ou la doublure d'une représentation que la critique serait vouée à les faire exprimer, comme des citrons, leur jus le plus rentré, sens, structure, énoncé. Mais ce préjugé pratique repose sur un présupposé esthétique, selon lequel le sens se fonde sur un vouloir-dire et sur une intentionnalité propre, où la critique ne serait, adventice, qu'un *faire-dire*¹. La critique a de vieilles habitudes de curé un peu flic, d'exégète policier : mettre à la question, chercher l'auteur sous le crime, faire avouer toujours *mieux*...

Il y a trois grands risques de la critique : l'origination, la référentialité, l'analytique de distinction. La critique comme origination, c'est le rapportement de l'œuvre à une genèse originaire lui déléguant sa puissance et son actualité (Histoire, signifiant...) et supposant en elle une sorte de double fond, une *double nature* à révéler. La référentialité quant à elle n'est pas qu'un problème d'indexation réaliste des signifiants, c'est d'abord assigner l'œuvre à un *régime extrinsèque de compréhension* en lui attribuant un dehors et un dedans². Enfin, la critique comme analyse est un dispo-

1. Cf. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, 2003, p. 37-40 : la théorie husserlienne de la *Bedeutung* (signification), en tant qu'elle lie sens, expression et vouloir-dire intentionnel, est comme le modèle inconscient de la critique.

2. Cf. Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 91 sq. ; et Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980, p. 110 sq.

sitif de subsumption et de distinction : catégories, thèmes, formes y constituent une taxinomie *a priori* que l'œuvre incarnerait. D'une part, la critique comme analyse indexe régulativement les œuvres sur des opérateurs extrinsèques de lisibilité (catégories), et, d'autre part, elle repère en elles ces mêmes opérateurs sous forme de distinctions constitutives (fonctions).

Originer la genèse, assigner à référence, indexer par subsumption ou distinction : telle est la grammaire poétique qui fait de la critique une *herméneutique*³. Cette poétique repose sur une esthétique de l'expression, et conçoit le sens comme incarnation que la critique aurait à dévoiler comme énoncé fondamental, système de fonctions, ou économie sémiologique. L'opération propre à la critique, c'est alors la véridiction. Esthétique expressive, sens incarnatif, opération véritative sont les trois aspects de la critique herméneutique⁴. Ils dessinent le portrait d'une critique industrielle, avec son patron de lecture, ses appareils de décodage, ses appareils à faire-dire toujours prêts à l'emploi et partout applicables, une critique qui sort de nos têtes déjà armée mais impuissante, comme une Athéna chétive et débile.

C'est que la critique souffre d'une dualité qu'on pourrait faire remonter à Kant, et dont le XVIII^e siècle marquerait l'avènement : celle de l'analytique et de l'esthétique. La critique est-elle analytique, soit jugement de subsumption déterminant des singularités comme cas, soit

3. Cf. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, PUF, 2012, p. 14-15 : la critique comme interprétation et commentaire des œuvres y présuppose un sens ou le sens rabattu sur une *parole* dont l'énoncé n'est qu'une incarnation.

4. Cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 261 *sqq.* : Barthes affirme la nature interprétative de la critique qui applique un modèle.

jugement réfléchissant forgeant les concepts pour les unicités vécues ? Ou est-elle déjà esthétique, se fait-elle intuition, vécu, expérience à son tour ?

La vermine conquiert vite ses droits : elle s'est alphabétisée, le temps d'un cri à peine. Soudainement face au texte, le mur a pris la peau. Et la voici, devenue lisible, parcheminée par sa grammaire. Les alluvions noircies, carbonisées du sens

– n'ont pas pris corps,
elles l'ont rongé.

J'ai cru sentir et voilà que je lis, j'ai cru frémir, mais voici que je parle, d'une parole empruntée, comme reçue par faiblesse. Il y avait bien la peau – ils en ont fait un crâne – et ainsi constituée il ne reste qu'un os, fossile d'une expérience que se disputent ses commentaires. « C'est à moi... c'est à moi... » Des rongements répétés, qui montent et font échos... Certaines pensées ne sont, brutales, qu'un méthodique et grignoteur accaparement. Voilà le texte, constitué comme une chose, en parole et en signes, devenu le vestige en tout testimonial d'une expérience passée dans son énonciation. Il va falloir défaire, épouiller la vermine, rendre à force de mélange toute la peau à la peau, lui ôter grain à grain son sel de noir et blanc et jusqu'au

gris
sur gris d'un corps-
à-corps
qui ne se raconte pas.

Athanasius Gartner, *De Critica Transversa*.

À cette version de la critique, il faut non pas opposer mais soustraire la possibilité d'une critique *aconstituée* quoique toujours déjà à l'œuvre, fragmentairement et par éclats. Non pas un contre-modèle critique, mais une critique sans modèle, modale et tonale – une critique non plus industrielle mais artisanale, faite sur mesure, fabriquant ses concepts, ses méthodes et ses enjeux à même l'expérience et sa trame.

Plutôt qu'elle n'origine, la critique physiologise⁵; plutôt qu'elle ne réfère à, elle désindexe et contracte, elle incorpore et elle mélange; plutôt qu'elle n'analyse ou n'esthétise, elle esthésie; et plutôt qu'elle ne distingue, elle nuance. La critique n'a pas à se fonder, et pas plus à chercher le plus fondamental dans l'œuvre, sens ou énoncé, figure ou structure. La critique n'est pas action, ou Activité : la critique, c'est la grande Factive. Elle se définit moins par des actions factuelles (analyser, interpréter) que par une factivité indéterminée : faire faire – faire fonctionner au lieu de repérer des fonctions, faire sentir au lieu de faire ressentir. La critique n'a pas d'opération en propre : elle n'indexe pas les œuvres sur un dehors qui les implique ou un dedans qui les explique, elle les complice en les désindexant des référents, des origines et des concepts préconstitués qui font d'elle une analytique du sensible. L'analytique, c'est la fausse complication, c'est l'implication des œuvres dans des catégories qui les subsument, ou leur explication par des concepts et des distinctions qui les sursumment (*Aufhebung*). *La critique désindexe les œuvres de toute constitution : esthésier, faire sentir, c'est forcément déconstituer*. La critique commence quand on arrache les œuvres aux *moutures* (paradigmes et méthodes) que nous leur imposons, quand on décorpore les procédures préconstituées de lecture que *nous sommes* pour libérer les processus sensibles que sont les œuvres.

5. Nietzsche retient de Sainte-Beuve l'idée que la critique est une physiologie (cf. *Mes chers amis...*, Grasset, 2006, p. 57 et 153). Mais il lui reproche de rabattre cette physiologie sur l'auteur, de ne pas aller jusqu'au bout de la nosologie : une critique physiologique ne s'indexe pas sur une constitution, elle est impersonnelle et ne renvoie à rien, sinon au jeu des volontés de puissance; elle réintroduit le monde dans l'œuvre, comme jeu impersonnel dont l'écrivain n'est plus l'incarnation mais l'intercession.

C'est pourquoi la neutralité ou l'objectivité critique sont des concepts mal formés : la critique ne cherche pas la vérité de ce qu'est l'œuvre, mais la littéralité de ce qu'elle *fait*. La littéralité n'est pas la lettre du texte, sa dénotation, sa signifiante, c'est le processus en tant que processus, tel qu'il se fait et non comme formation signifiante. Vrai et faux n'y sont rien. La critique herméneutique, industrielle, est finalement paulinienne, elle met la lettre d'un côté, l'esprit de l'autre, et prend la vérité pour leur adéquation dans une dimension plus originaire (auteur, structure, langue). C'est pourquoi elle demeure figurale : elle prend la figure de l'expérience pour cette expérience même, même si cette figure est signe, fonction, trope.

Parce qu'il est littéral, le concept, dans la critique, n'est pas médiat mais émané, il n'est ni instrumental ni objectivant, mais fonctionnel et esthésiant. Le concept ne subsume pas le sensible comme cas, il le résume, il ne sursume pas ce qui est senti dans une Idée, il l'assume dans sa singularité. Problème de la critique : ne pas plaquer sur l'œuvre un maillage conceptuel mais coudre sur mesure, à même la peau, comme une Pénélope devenue chirurgienne. Parce que littérale, la critique construit la *logique des impressions à l'œuvre* plutôt qu'elle n'énonce la vérité de l'exprimé : comme le dit Bergson, l'art ne signifie pas plus qu'il n'exprime, mais crée des impressions, impressionne, imprime, *imprime*. C'est pourquoi la critique n'est pas un faire-dire, n'est pas non plus intentionnelle : aucun critique n'est face à l'art comme une conscience face à une essence (même Jakobson pensait que les écrivains ont un rapport inconscient aux tropes). Au contraire, la critique est pleine de symptômes, symptomale et symptomatologique à la fois : littéralement, elle n'est pas face à l'œuvre,

pas même dedans, elle est à l'œuvre – nulle part partout. L'œuvre n'est pas l'objet de la critique mais son trajet, et elle ne la réfléchit pas : c'est de l'œuvre qui se prolonge dans tout son partitif, et se contracte, et *bat*. La critique n'est pas médiation, réflexion, représentation, elle est inchoation, *inchoaction*.

Ainsi du corps-à-corps. Il suffit de glisser, aussi lentement qu'une dune, pour délier ces formes raides, ces nœuds durcis, ces grosseurs incrustées. Avec les fossiles – refaire de la terre. Ce corps-à-corps, la peau le connaît pour moi, et elle n'est pas la mienne
simple guerre amoureuse
comme un coït qui ne dit pas
je
se corps-à-corps et glisse
et que tout tire et glisse
et le cadre entier vole en éclats,
et le cadre entier n'est que ses éclats.
Athanasius Gartner, *De Critica Transversa*.

Incorporer l'œuvre, se faire incorporer par elle – se faire d'un même mélange un monstre deux fois acéphale au point de ne plus savoir si c'est l'œuvre qui pense ou si un *je* pense l'œuvre, ni à quelle provenance les verbes *sensir* ou *expérimenter* pourraient être *attribués*. Plutôt qu'une théorie de l'expérience rapportée à un modèle, la critique est un *mode* d'expérimentation – une rencontre, une crase où l'on ne distingue plus le sentant du senti⁶. La lecture est plus intelligente que les lecteurs et les livres : elle sait qu'elle n'est ni leur conjonction ni leur synthèse mais leur mélange indéfini – je suis *du* livre, le livre, c'est *du* moi. La critique est un corps-à-corps sans terme, la crase, ou la

6. Dans le stoïcisme, la crase, ou *krasis*, désigne le mélange et la contraction des corps.

double incorporation de ce qu'on se représente distinct, œuvres et sujets, vie et vivances.

Au lieu de concevoir la critique selon des unités référentielles, objets ou niveaux d'analyse *a priori*, il faut la concevoir comme logique des tons et des modes qui font de l'œuvre un processus plastique avant d'être un système signifiant, un cadastre du sens, un solfège incarné. La typographie serait un bon symptôme : dès qu'elle est modélisée, la critique est incapable de penser la typographie, qui n'est ni sème linguistique ni graphe paratextuel ni expression signifiante, mais un mode impressif, tonalité sans signe qu'aucun paradigme constitué n'intègre. Comment penser le jeu de typographie dans le *Codex* de M. Roche ou le *Coup de dés* de Mallarmé sans faire intervenir une critique filant les impressions comme on file un suspect et comme on file la laine ? La critique est tonale et symptomale : *Krisis* signifie d'abord décision, mais décision qui mène au diagnostic. L'art symptomatise, la critique diagnostique, elle est le diagnostic des crises qui rendent nécessaires les œuvres, crises impersonnelles, crises de l'expérience même. Dans le stoïcisme, le corps est déterminé non comme substance mais comme tension et tonalité à la fois (concept de *tonos*) : diagnostiquer, faire la critique, c'est faire une tonologie. Un auteur comme C. Ware dit sans analogie ni métaphore que la bande dessinée est composée syntonalement, que ses problèmes ne sont ni narratifs ni structurels, mais tonals, rythmiques, musicaux, que l'enjeu, c'est de sonner juste, et pas de dessiner ou de dire vrai.

C'est quand elle se veut véridictive que la critique juge, mais en tant que littérale, elle *estime*, dans tous les sens du terme, les tensions et les tons, leurs processus à

l'œuvre⁷. Une critique négative n'est pas une critique qui condamne, mais une critique qui n'a pas éprouvé d'estime pour ce qu'elle a traversé : trop faible pour la vie, plutôt que mal fait, ou mal conçu. Le critique, c'est la bande passante plutôt que le code civil, c'est le frisson sans le poil, la décharge sans le courant. Fin du Seigneur Sémios, Incipit Tonos. Il faut bien dire alors que la critique n'est pas d'abord analytique, même si elle doit construire, mais seulement sur mesure, les concepts et les logiques qui n'ont pas tant à juger les œuvres qu'à leur rendre justice en en rendant raison.

C'est que la critique a toujours eu deux grandes questions qui sont celles du jugement : *qu'est-ce que c'est*, et *pourquoi*. Et en réponse, elle prend deux formes : la taxinomie et la causalité. Si notre acception de la critique est héritée du XVII^e siècle, c'est qu'elle fonctionne selon ces deux opérations propres à l'art, la science et la philosophie de cette époque : distinguer les essences, déterminer les causes. C'est pourquoi la critique se concevra au XVIII^e comme une analytique qui, plaquée sur l'œuvre, y repère un système d'essences (concepts) traversé de linéarités causales (finalité de l'entendement).

Mais la critique comme tonologie, nosographie, chante une autre chanson qui se module à chaque bis : *comment ça*, comment *ça*? Comment *ça* marche, au point de faire *ça*? Comment *ça* se fait, jusqu'à faire *ça*? En un sens, la critique doit d'abord *ralentir* l'expérience pour en littéraliser les processus, saisir les flux, les ressacs, les épouser dans leur durée, avant d'en *déduire* l'œuvre comme

7. Cf. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 166 sq. : Gracq, comme Nietzsche, substitue au couple moral jugement-vérité le couple amoral et symptomatologique vie-évaluation.

produit, comme *reste*. Ni descriptive ni herméneutique, la critique est une génétique, elle littéralise la genèse continue des œuvres. Seulement, on ne peut partir d'aucune entité préconçue, fonction, signifiant, thème, personnages, auteur : il faut partir du fonctionnement lui-même, non partir d'un problème, mais pister le problématique. La critique comme analytique s'est toujours conçue comme repérage des problèmes (du type : « le problème de Duchamp quant à la peinture ») alors qu'elle est littéralisation du problématique : le tonal, c'est le problématique en tant que sensible. La critique n'a pas à nous faire incarner des problèmes – elle doit nous faire incorporer le problématique. Non pas la peinture comme *le* problème de Duchamp, mais la peinture comme ce qui problématise jusqu'à l'inconnu tous les problèmes connus (la couleur, la forme...).

La critique n'est littérale qu'à dénaturer l'évidence ou l'être-là des œuvres. Contrairement à l'analytique qui saisit les œuvres selon le sens commun, la critique les désocialise, les rend à leur inquiétante sauvagerie – les inouïse⁸. La critique n'a pas à nous faire reconnaître, dans l'œuvre, ce que le sens commun connaît déjà : elle n'est pas récognitive, mais *dépareillante* (le *poikilon* grec), elle n'a pas à nous faire re-sentir ce qu'on a déjà senti, mais à nous faire sentir ce qu'on ne se savait même pas capable de sentir. C'est comme chez Kant : la critique n'est plus le redoublement moral du déjà-connu, mais cette paradoxale *jurisprudence a priori* qui ne détermine les droits en général que *selon* leur effectuation.

8. Sur la critique comme désir asocial, cf. S. Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., 1993, p. 287 sq.

La critique n'est donc pas analytique mais nosologique (substitution du symptôme à la catégorie), pas esthétique mais expérimentale (substituer à l'expérience constituée l'inconstitué qui s'expérimente). La critique, c'est l'esthésie qui ne fait pas être l'art, mais le fait faire, penser, sentir, dans la littéralité de son processus. C'est pourquoi on ne saurait en donner d'image : mélange qui se contracte, pas même nuance dans les nuances, mais nuancement sans terme, sable sans sablier.

La critique *sale*. La critique deux fois sale. De ce qu'elle esthésie l'insensible, et les anesthésies que *nous* sommes. Verser le gros grain du sel sur la peau, pour l'arracher à tous ses grains de beauté – de beauté sans peau. Nous rendre monstre, et l'œuvre avec, monsturation sans terme où toute vie s'incorpore, décidément impure. C'est qu'on n'esthésie pas sans souiller non pas la pureté, mais la prétention à la pureté. Pureté de l'œuvre veut dire œuvre déniée. Le processus n'est jamais pur, la critique sale, la critique deux fois sale.

De l'amour au goût guerre et de la peau pas piautée
dans une partouze
vivue
où rien ne retient les corps mais seulement leur mélange
juste après la vermine
rien qu'un peu
de rien qu'un monstre
qui s'encopule sans sexe et rétif à la chair
nulle part il y a
nulle part
une monsturation précise comme une crise
dépareillée pour s'en refaire
de peu
en quoi qu'on ait senti