

Décréation et Création

Pierre-Henry Frangne

Professeur de philosophie, Université Rennes 2.

Pierre-Henry Frangne est professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'université Rennes 2. Il travaille sur le symbolisme français, la pensée de Mallarmé, les dimensions esthétiques de l'existence humaine, les relations inter-artistiques (arts plastiques, littérature, photographie, cinéma, musique), sur la nature et le statut des arts à l'époque contemporaine. Auteur de plus de 80 articles, il a publié et dirigé une quinzaine d'ouvrages ou d'éditions critiques. Il co-dirige la collection Aesthetica aux Presses Universitaires de Rennes.

Mots clés :

Action, destruction, langue, lettres, modulation, négation, opérateur, poésie, suggestion, vide.

Sommaire :

1. La création comme quasi création	p.3
2. La création comme action	p.4
3. La création comme évocation et comme scission	p.6
4. La création comme modulation	p.8
5. Notes de bas de page	p.10
6. Bibliographie	p.11

Abstract :

Depuis 2008, la Grèce vit la crise économique et politique la plus grave qu'ait connu le pays depuis la chute de l'Empire ottoman dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'œuvre de Stéphane Mallarmé s'est immédiatement et douloureusement pensée comme reposant sur le fond d'une crise de la création artistique. Cette crise, le poète n'a jamais tenté de la surmonter. Il a simplement voulu la déplier, l'explorer, afin d'en faire le thème incessamment varié d'une poésie qui réfléchit sur sa propre pratique et qui fait de la pratique de l'écriture le lieu et l'instrument mêmes d'une réflexion tout à fait critique. Amener la création à un moment critique c'est-à-dire au moment limite où celle-ci mesure et effectue sa propre impossibilité ; faire de la destruction, non l'envers de la création, mais son paradoxal, difficile et dangereux principe constitutif, telle est l'aporie de l'œuvre mallarméenne toujours prompte à penser ce que le poète appelle le « démontage impie [...] du mécanisme littéraire » (Mallarmé, 2003a, p. 67). Contrairement à ce que disait explicitement Mallarmé, cette aporie n'est pas une impasse ; elle fait au contraire toute la vitalité et l'actualité d'un projet irriguant les arts du XX^e et XXI^e siècles. Cette vitalité et cette actualité seraient celles de ce que l'on appellera — d'une expression empruntée à Charles Péguy mais émancipée des présupposés du spiritualisme chrétien que ne partage pas Mallarmé — « décréation ».

I. La création comme quasi création

Le démontage de la création consiste à développer ses conflits internes, à les amener à leur plus haut point d'incandescence en les faisant voir, en les faisant jouer, scintiller et même resplendir en un « feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, [qui] épanouit la réjouissance idéale » (Mallarmé, 2003b, p. 76). Ces conflits deviennent particulièrement vifs avec le Livre, Le Livre toujours visé jamais réalisé, ce Grand Œuvre conçu comme une Bible inversée tenant du simulacre, de la poésie, du théâtre, de la danse, du spectacle forain de jonglerie, de la messe et du concert, qui aurait comporté 20 volumes aux feuillets interchangeables, qui aurait été édité en un tirage de masse (Mallarmé en calcule le prix) et qui aurait donné lieu à des lectures publiques à la cérémonie très précise, en des séances et des cycles de séances bannissant le hasard pourtant aménagé en son sein. Mallarmé énonce que :

a) ce Livre existe (il l'a connu et en a réalisé des « fragments d'exécuter ») et qu'il n'existe pas (il aurait pu l'accomplir) ;

b) il doit être créé mais il est déjà-là chez tous les écrivains et de toute éternité comme une utopie, un horizon, une idée-limite ;

c) il est une œuvre et l'idée d'une œuvre c'est-à-dire son absence ;

d) il relève du chant, de l'Ode, de l'explication orphique, de la magie, du mystère, du génie et du rêve mais il est doit être le fruit d'une production méthodique, calculée, démiurgique ou prométhéenne ;

e) il est (selon un modèle néoplatonicien et bergsonien) le déploiement d'une unique expérience ou intuition simple en une multiplicité d'aspects qui se fragmentent comme dans une procession ou dans une explosion et il est (selon le modèle inverse aristotélicien) l'agencement d'une réalité éparse (les lettres) permettant l'unité de structures textuelles ;

f) il est une « grande machine » impersonnelle et vivante à « mettre en branle » (Mallarmé, 2003c, p. 962) ;

g) il tient de l'industrie et de la presse à grand tirage que Mallarmé déteste, tout en voyant en lui la plus haute signification ou destination puisqu'il est un absolu littéraire qui enveloppe tout à l'époque où tout absolu et toute idée de totalité se sont enfuies.

Pour résumer cette nichée de contradictions, le Livre est un « instrument spirituel » selon un oxymore tout aussi spectaculaire et beau que l'oxymore pascalien définissant l'homme comme « roseau pensant. » Et comme chez Pascal, l'oxymore mallarméen possède pour mission de montrer une nature monstrueuse à l'égal d'une chimère ; nature consistant en une combinaison d'ordre et de désordre qui fait naître le désordre de l'ordre et l'ordre du désordre sans que l'un et l'autre parviennent à s'imposer ni que leur alternance puisse jamais trouver de terme. Comme chez Pascal également, l'oxymore mallarméen désigne une réalité fondée sur ses manques ou sur ses lacunes, sur un autre mélange tout aussi instable de puissance et d'impuissance, de

maîtrise et d'absence de maîtrise. Mallarmé est sûrement alors celui qui chauffe le plus à blanc la contradiction d'une œuvre fondée sur le désœuvrement, d'une création fondée sur la destruction : « la Destruction fut ma Béatrice » [1]. Fidèle aux exigences de la création et tous ses présupposés, Mallarmé, dans le même temps, les retire. Il vise donc une quasi création, une création presque, presque une création :

« Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances. [...] / À quoi sert cela — / A un jeu. / En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires. [...] / La Nature a eu lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. / Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre-temps, rares ou multipliés [...]. / À l'égal de créer : la notion d'un objet qui fait défaut. / Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords. [...] Chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres » (Mallarmé, 2003a, p. 67-68).

Il y a ici plusieurs idées que je voudrais rapidement présenter.

2. La création comme action

1) L'art n'est pas, comme le disait Francis Bacon à la suite d'Aristote, ce que l'homme ajoute à la nature. Il relève moins d'une *poiësis* que d'une *théoria* mais d'une *théoria* sensible, avec les fibres de notre corps qui saisit à même la sensation, des rapports, des aspects, des correspondances avec leur logique, leurs nombres ou leur chiffraction.

2) N'étant pas une production, l'art ne construit pas d'œuvre ou d'artefact, il n'est qu'un jeu de l'artiste avec les lettres et avec les mots c'est-à-dire qu'un ensemble réglé d'actes qui n'existe que dans son seul mouvement immanent et dans le simple usage des règles qui constituent ce jeu. L'art n'est donc qu'une action, qu'une « action restreinte », qu'une *praxis* qui ne crée rien d'autre que des figures du langage, des phrases, des vers considérés comme des copies.

3) Ces imitations ne sont pas celles des choses extérieures, ni celles de quelque idée transcendante ou pas ; elles sont simplement des variations sur le thème de notre conformation corporelle ou linguistique, conformation qui est celle d'un espace creux dont le vide est la condition de possibilité de son fonctionnement. L'art n'est pas création parce qu'il est représentation et une représentation qui ne rend pas présent parce que, au contraire, elle abolit les choses et les met à distance par un processus évocatoire et suggestif mettant au premier plan, non la positivité et la massivité d'un contenu ou d'un objet, mais les jeux de mots et les jeux de lettres. Ces jeux sont des négations c'est-à-dire des substitutions mettant à la place des choses pleines et de leurs représentations dans leur usage ordinaire (usage présentifiant, numéraire et communicationnel de

l'universel reportage) le principe sur lequel ces jeux reposent : le rien, le vide, le néant qui permet la combinaison des lettres, des phrases et des textes.

4) La conséquence est que la création littéraire et poétique ne consiste qu'à recombinaison la langue qui préexiste, qu'à la redéployer selon d'autres coupures, d'autres ruptures et une autre syntaxe que celles que nous utilisons communément. Elle n'est qu'un déplacement, qu'une modalisation de ce qui existe déjà afin d'opacifier notre conception spontanée d'un monde positif, notre relation pratique par rapport à lui, notre relation à notre propre langue enfin qui est bousculée dans le vers et par lui, que le vers apparaisse directement souverain comme dans un sonnet par exemple ou qu'il soit dispersé mais jamais transgressé comme dans le vers libre, la prose poétique ou même dans les dispositions fragmentaires, les « subdivisions prismatiques » où « tout se passe, par raccourci, en hypothèse » (Mallarmé, 2003d, p. 391) ou par « dispersion volatile » comme dans la dernière poésie (celle du Coup de dés de 1897), cette poésie tellement poussée aux limites que Mallarmé la qualifiait lui-même « d'acte démente ».

Cette poésie entièrement et doublement déployée au sein et autour d'un vers de treize syllabes (« un coup de dés jamais n'abolira le hasard ») se pense comme un effet dans la langue, un effet de la langue et, en conséquence, comme un effet de langue. Sa complexe organisation et sa fine architecture très minutieusement agencée par le poète sont ainsi pensées par lui comme son œuvre certes. Et de cette œuvre, il est responsable et l'auteur. Mais, dans le même temps, cette œuvre manifeste son propre enveloppement dans le langage dont elle n'apparaît que comme un nouvel arrangement. Le travail de l'auteur ne relève pas tant d'une démiurgie que d'une médiation, d'une médiation entre la langue et elle-même. Comme l'on sait, Mallarmé utilise partout la métaphore du pli. C'est que la poésie et le vers qui en est l'opérateur principal et le plus évident, ne sont que des plis dans la langue. Créer, c'est plier, replier, déplier une matière verbale qui possède déjà ses propres plis c'est-à-dire ses propres lois de fonctionnement et ses propres structures. Il ne s'agit pas, pour Mallarmé, de plier ces structures à ses propres volontés ou désirs de constructions originales par imposition d'un ordre arbitraire. Il s'agit au contraire et simplement de produire, dans ces structures, de nouveaux effets de langue et d'écriture, de nouvelles dispositions qui existaient depuis toujours à titre de virtualités comme des prédispositions. Ces effets ne sont que des mouvements et ce que l'on appellerait en photographie des bougés. La création n'est toujours qu'une récréation et le faire poétique n'est simplement qu'un refaire : un refaire autrement dont la nouveauté existait pourtant enfouie dans les mots et dans les lois ancestrales de leur assemblage.

Écrire poétiquement, c'est moins produire une œuvre verbale qu'actionner la langue de manière à la présenter comme une langue étrangère. Écrire poétiquement, c'est donc traduire sa propre langue en elle-même afin qu'elle nous apparaisse autre qu'elle-même, dans des « aspects » que nous ne connaissons pas. Écrire poétiquement, c'est donc se ressouvenir comme l'on pourrait dire pour paraphraser Platon, c'est faire ressurgir l'infinité des relations qu'elle contient de toute éternité et que nous avons comme oubliées dans les sédimentations et dans les incorporations des usages seulement sociaux : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère » (Mallarmé, 2003e, p. 213).

3. La création comme évocation et comme scission

L'action poétique est donc bien restreinte parce qu'elle ne concerne que les lettres et les mots, et parce qu'elle ne consiste qu'à actionner la langue c'est-à-dire à la disposer autrement afin de la faire fonctionner autrement.

Ce nouveau fonctionnement est une nouvelle modalité de l'imitation, de la représentation et de la signification qui constituent, à elle trois, la tâche naturelle de la langue dans son rapport à la réalité. Ce nouveau fonctionnement est celui de l'évocation. « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer » (Mallarmé, 2003f, p. 251). La suggestion est une représentation brouillée et déréalisante qui met à distance l'objet dans la mesure où ce qui est imité n'est pas l'objet lui-même mais l'action qu'il cause, l'impression qu'il fait, « l'effet qu'il produit » comme le dit le poète dans sa lettre du 30 octobre 1863 en citant Edgar Poe. L'effet est triple : effet physique (l'impression meut l'écriture), effet psychologique (le souvenir), effet sentimental (le sentiment d'un éloignement, de la perte et, au-delà, de la mort et du néant). La suggestion ou l'allusion engendrent alors ce que Mallarmé appelle poétiquement « une poignée de poussière ou réalité sans l'enclure » qui produit à son tour une musicalité (« la musicalité de tout ») que le poète (émule de Rousseau) a toujours recherchée jusqu'à la fin de sa vie. Or l'évocation vient du travail sur la langue et, de manière paradigmatique pour Mallarmé, sur le vers de façon à ce que le jeu des symétries et des retours brise l'illusion habituelle selon laquelle le langage est transparent et renvoie directement à l'évidence de choses et de contenus stables. « Tout le mystère est là : établir des identités secrètes par un deux à deux [un « vis-à-vis »] qui ronge et use les objets au nom d'une centrale pureté » [2].

Le travail sur les mots les fait voir dans leur matérialité alors que c'est justement cette matérialité qui semble disparaître quand nous communiquons. La matérialité la plus originnaire est celle de la page, du blanc ou du silence sur lesquels nous écrivons et nous parlons. L'intervalle qui ne se dit pas est donc la condition même du texte et du dire ; ce qui permet de continger les mots, de les mettre ensemble afin que, séparés, ils se touchent. Mais, pour faire voir ce rôle de l'intervalle, il faut que l'organisation des mots, non pas transgresse, mais disperse les arrangements habituels de façon à ce que cette nouvelle organisation les présente comme contingents c'est-à-dire comme le fruit du hasard à la fois « nié et demeuré » comme le dit Mallarmé.

Cette découverte date de 1866 comme l'indique la lettre suivante (du 28 avril) s'exprimant de façon oxymorique, sur le mode du doute et de la certitude, du désespoir et de l'exaltation confiante :

« Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner le spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre,

La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré ! / Si je vis assez longtemps ! Car l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longtemps ni avec la volupté du bien-être ».

Matérialiste, athée, immanentiste, moniste, Mallarmé sait très simplement que c'est « le rien qui est la vérité », ce rien qui peut être métaphysique (l'absence de principe) et même physique (le malaise que Mallarmé ressent au creux de sa poitrine), mais qui est essentiellement linguistique et que Mallarmé veut penser et manifester de façon proprement littéraire. Ce rien, le texte poétique ne doit pas le cacher comme le fait le reportage journalistique mais il doit au contraire le montrer et l'introduire partout selon cette logique négative de la scission, de la vidange, de l'abolition et de ce qu'il appelle continuellement un creusement. Plier la langue, c'est la creuser, c'est graver à même sa matière des plis qui n'étaient pas encore apparus et qui sont si fins que la matière devient une dentelle. L'écriture de Mallarmé se pense ainsi comme ce mouvement extrêmement critique d'introduction, d'intromission même, du vide qui permet de saper de l'intérieur tout ce que les hommes habituellement croient solides, pérennes et substantiels : les dieux, les choses, le ciel étoilé, le monde, le langage ordinaire, la langue, l'article de presse, l'article de loi, le discours de critique d'art, les concepts du discours philosophique, le rapport social, le rapport économique fondé sur l'or, etc. Écrire pour Mallarmé consiste sans doute à créer une œuvre et même un grand Œuvre, mais (et c'est pour cela que ce grand Œuvre n'existera jamais) écrire consiste surtout à s'immiscer dans les discours afin d'installer dans la langue de nouveaux effets qui sont de nouveaux rapports toujours à l'état naissant et sans cesse en mouvements afin de montrer leur pouvoir de déstabilisation.

« M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire »
(Mallarmé, 2003g, p. 43).

Par-delà la dimension amoureuse et même sexuelle de ce premier quatrain d'un sonnet offert à sa maîtresse Méry Laurent vers 1886, Mallarmé dit la loi de toute action humaine et de l'action littéraire, action héroïque sans doute mais effrayante et effrayée parce qu'elle n'est pas de pure et souveraine maîtrise : s'introduire dans le mouvement spontané du réel et des mots (mouvement dans lequel nous sommes pris, immergés et que nous ne dominons pas) afin de n'inscrire que des déclinaisons c'est-à-dire des énoncés obliques qui ne sont que des écarts et de nouveaux clivages. Ce faisant, la poésie continue, radicalise et pousse à bout le mouvement de scission interne de la réalité que Mallarmé voit partout : dans la coupe d'un vers qui ne fait que refléter le mouvement du coupe-papier entre deux pages, le mouvement de la pioche du terrassier qui entaille la terre, celui de l'acte sexuel, celui du creusement d'un tunnel ou d'un canal, celui d'un krach boursier, celui de l'explosion d'une bombe sur les murs du Parlement, celui d'un éventail que l'on agite, que l'on ouvre et replie comme une aile de papillon, celui d'un lever ou d'un coucher de soleil à l'horizon, celui de toutes les crises que j'ai évoquées en commençant, celui que tous les arts ont en commun et qui constitue le thème unique dont les œuvres ne sont que les infinies variations : tracer une ligne qui brise la virginale blancheur de la page, de

la toile, du silence, du « trou magnifique » d'une scène de théâtre, d'opéra ou de danse ; briser leur virginalité blancheur pour la féconder et pour montrer qu'elle est la matrice de toute signification pour l'homme.

4. La création comme modulation

Pour que cette brisure qui engendre la « presque disparition vibratoire » d'un « fait de nature » selon le jeu de l'écriture, il faut que le poème ne cesse jamais de faire proliférer en lui le mouvement incessant de fragmentation par lequel il se constitue. Les agencements des mots, leurs ruptures et leurs dispositions sont si fins alors et si compliqués que les significations du texte échappent et à l'auteur et au lecteur. À l'auteur d'abord comme il est dit dans *Crise de vers* : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase » (Mallarmé, 2003e, p. 211). L'auteur se dessaisit de son inspiration musaïque, de sa propre autorité et de sa propre maîtrise dans l'anonymat des mots qu'il a pourtant lui-même agencés et qui semblent d'eux-mêmes « en parois de grotte » s'allumer en « une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » (Mallarmé, 2003h, p. 233). Dit autrement dans *La Musique et les Lettres* : « La Littérature, d'accord avec la faim, consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivant » (Mallarmé, 2003a, p. 77) parce que l'œuvre agit d'elle-même par interaction de toutes ses parties. Le sens de l'œuvre se montre anonymement de façon non psychologique comme extériorité, sans le lyrisme d'un sujet qui s'épanche et qui n'existe plus d'un côté, sans objets véritablement consistants, assignables ou identifiables d'un autre côté.

À la disparition (à l'omission) de l'auteur que Mallarmé a longtemps et douloureusement vécu sur le mode d'une mort de soi, répondent celles du lecteur. Dans la mesure où l'auteur a machiné des structures qui lui échappent, le lecteur est conduit à un travail infini, à une relecture découvrant toujours de nouvelles significations, à « une série de déchiffrements » et donc au renoncement à l'acte de « couper court. » Le lecteur est comme sommé d'achever l'œuvre et d'en être ainsi avec l'auteur, co-responsable ou co-opérateur. Entre le texte et le lecteur existe un lien de « participation » grâce auquel celui qui lit, non seulement relit mais « presque refait par soi » le texte (Mallarmé, 2003i, p. 227), c'est-à-dire l'exécute comme on le fait d'une partition musicale. Comme cette exécution ou cette interprétation peut s'effectuer d'infinies manières sans cesse variables, Mallarmé conclut en disant : « Strictement j'envisage [...], la lecture comme une pratique désespérée » (Mallarmé, 2003a, p. 67). L'effet littéraire est donc celui d'une double négation, celle du créateur et celle du récepteur qui disparaissent comme sujets autonomes pour n'être plus que des instances ou des fonctions impliquées par le jeu de l'œuvre qui, sans être autarcique (elle est relation), semble indépendante d'elle : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, saché, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant » (Mallarmé, 2003b, p. 217).

« Captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est », Mallarmé pense l'univers et l'œuvre dont elle n'est qu'un fragile effet de façon quasi tautologique : puisque « rien n'aura eu lieu que le lieu », « la vie qu'on ne dépasse pas » vie est nécessairement « vouée à l'évidence de tout l'être pareil » (Mallarmé, 2003a, p. 68). Dans cet univers mallarméen où la nature et le langage ont lieu, « on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies

ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel » », il s'agit moins pour les hommes et pour le poète de créer, que de produire des modulations de ce qui existe et de ce qui déjà se module par soi et de soi-même. Dans cet univers où « on a touché au vers » (Mallarmé, 2003a, p. 64) au point qu'il « [...] vînt à manquer ; pour, lui, se rompre » (Mallarmé, 2003e, p. 205), dans ce monde où « un grand dommage a été causé à l'association terrestre » (Mallarmé, 2003a, p. 74), c'est-à-dire où les crises se font et se défont par elles-mêmes sans dessein ni auteur, l'artiste n'est qu'un artisan qui se fait semblable au forgeron mais aussi et surtout aux terrassiers qui creusent et « fécondent les terrains sans culture » (Mallarmé, 2003j, p. 105) pour construire une voie ferrée devant la maison de Valvins.

Le terrassier du vers ne peut ajouter à la nature que parce qu'il sait désormais que le vers fait partie irrémissiblement de « notre matériel » comme la langue qu'il travaille. Seulement, au lieu d'utiliser « l'outil double, cette pelle et cette pioche, sexuels », le poète-ouvrier manie l'outil le plus léger et qui exige la plus grande réflexivité - la plume - qui est l'appareil du scribe. Son action de construction par évidement ne consiste qu'à produire à la surface du langage des effets de lettres à tous les sens du terme que Mallarmé se plaît à superposer : alphabétique, typographique, classique et humaniste comme *res literaria*, littéraire au sens moderne et même épistolaire si l'on considère que tous les textes achevés de Mallarmé sont adressés et offerts, et qu'ils mettent en scène l'acte pur de leur adresse, de la conversation ou du dialogue qu'elles établissent et de la relation qu'ils sont. Car, pour cette pensée qui tente de démonter toutes les illusions voire toutes les mystifications de la création alors qu'elle repose reposant sur une conception spéculative de l'art, sur une religion artistique et littéraire, la relation est le fond sans fond, non substantiel, processuel, toujours mouvant, sans cesse enveloppant et jamais complètement maîtrisable dont l'œuvre n'est qu'une modalité éphémère : ce que Mallarmé appelle une « scintillation ». De cet éclat, le poète se veut l'opérateur modeste, raffiné et virtuose dont l'ironie semble être l'arme la plus dissolvante qu'il lègue volontiers à la très grande partie de ce que nous appelons « l'art contemporain ».

On voit donc bien, et pour finir, comment la critique de la création a été amenée ici à un point critique : puisque la poésie n'engendre pas d'objet mais se définit comme une action, puisqu'elle ne crée pas une langue nouvelle mais exploite les virtualités de celle qui existe, puisqu'elle va jusqu'à produire un volume pour personne et de personne rêvant à l'idéal de doubler le réel en une suprême représentation se modulant sans cesse, puisqu'elle repose sur l'opération principale de fragmentation et finalement sur une pratique de la négation, la poésie mallarméenne ouvre sans aucun doute la voie vers les œuvres se définissant ou se « dé-définissant » plutôt comme des montages, des actions et des dispositifs.

Telle est la décréation mallarméenne et la justification, à mon sens, de son nom : à la fois, la reconduction et la contestation critique des réquisits du concept de création. Autrement dit, son abolition qui ne doit pas être entendue au sens de suppression ou d'anéantissement mais au sens profondément mallarméen d'une suspension ironique qui, dans un même processus d'avivement des contradictions, conserve et dépasse — dépasse et conserve —, sans la perspective d'une quelconque réconciliation dialectique.

5. Notes de bas de page :

[1] Lettre du 27 mai 1867.

[2] Lettre du 8 août 1891.

6. Bibliographie :

Mallarmé, S. (2003a). La Musique et les Lettres. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003b). L'action restreinte. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003c). Notes en vue du Livre. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003d). Coup de dés. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003e). Crise de vers. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003f). Magie. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003g). M'introduire dans ton histoire. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003h). Le Mystère dans les Lettres. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003i). Le Livre, instrument spirituel. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Mallarmé, S. (2003j). Conflit. Dans Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard.

Pour citer cet article :

Pierre-Henry Frangne, *Décréation et Création*, publié le 13 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/decreation-creation>