

## VALÉRY MORPHOLOGUE ET SA FILIATION STRUCTURALISTE

Thomas Vercruysse  
(Université du Luxembourg)

### Résumé

Cette contribution envisage le projet de morphologie générale poursuivi par la poétique valéryenne de l'esprit et son héritage dans un certain versant du structuralisme. La poétique de Valéry est conçue dans sa solidarité avec la morphologie et même la physiologie dans un geste rendant caduque les dichotomies nature/culture, *physis/technè* et même intérieur/extérieur. C'est ce geste transgressif que nous nous proposons d'étudier dans cette contribution, ainsi que sa postérité dans quelques travaux que l'on peut assimiler au structuralisme.

### Abstract

This contribution considers the project of general morphology pursued by Valéry's poetics of the mind and its legacy in a certain branch of structuralism. Valéry's poetics is conceived in its solidarity with morphology and even physiology in a gesture that renders null and void the dichotomies nature/culture, *physis/technè* and even interior/exterior. It is this transgressive gesture that we propose to study in this contribution, as well as its posterity in some works that can be assimilated to structuralism.

Le retour public à la poésie que marquait en 1917 la publication de *La Jeune Parque* participait du projet valéryen d'élever la poétique au rang de cartographie mentale ; l'acte créateur était, du point de vue de cet auteur, principalement légitimé en ce qu'il pouvait permettre la mise au jour du fonctionnement de l'activité neuronale. La poétique serait alors une activité ancillaire d'une philosophie de l'esprit ; elle contribuerait finalement à une anthropologie cognitive reposant sur le pari que permet la synecdoque : la cartographie de mon esprit doit permettre de préciser les contours de l'esprit humain. On pourrait alors se demander si l'entreprise valéryenne n'entretiendrait pas des affinités avec celle de Lévi-Strauss dont le philosophe Gildas Salmon a bien montré qu'elle escompte dégager *les structures de l'esprit*<sup>1</sup>. Le poète cartographe de son mental pourrait-il être qualifié d'ethnographe de son esprit et, *mutatis mutandis*, rapproché du fondateur de l'anthropologie structurale ?

Sans vouloir faire de cette comparaison l'objet principal de notre contribution, nous aimerions rappeler qu'un de ses éminents spécialistes, William Marx, a fait de Valéry, dans *Naissance de la critique moderne*<sup>2</sup>, un précurseur de la poétique structuraliste. Nous aimerions lui emboîter le pas en insistant sur le projet poursuivi par Valéry dans son cours de *Poétique* au Collège de France, projet qui résonne avec un certain versant du structuralisme. Valéry entendait en effet proposer une « morphologie généralisée<sup>3</sup> » dans laquelle la poétique des formes de l'esprit, dites littéraires, prendrait pour modèle des formes naturelles, à savoir les fonctions hématoïétiques et galactopoïétiques, par

---

<sup>1</sup> Voir Salmon G., *Les Structures de l'esprit – Lévi-Strauss et les mythes*, Paris, PUF, 2013.

<sup>2</sup> Voir Marx W., *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2002.

<sup>3</sup> Voir De Lussy F., « L'univers formel de la poésie chez Valéry ou la recherche d'une morphologie généralisée », Caen, Minard, Lettres modernes, Archives Paul Valéry, n°7, 2001.

lesquelles l'organisme produit le sang ou le lait. La création poétique, ou plutôt « poïétique » (titre envisagé pour sa chaire par Valéry) est ainsi pensée à l'aune de la production physiologique. C'est donc la solidarité de la poétique, de la morphologie et de la physiologie qu'il convient d'admettre et donc l'annulation de la dichotomie stricte entre intérieur et extérieur, tandis que des textes publiés de Valéry comme *L'Homme et la coquille* ou le *Dialogue de l'arbre* conduisent à rendre caduque l'opposition entre les formes de la nature et les formes de la culture, entre *Physis* et *Technè*, en prenant celles-là comme modèles de celles-ci, dans un geste finalement kantien (accompli dans la *Critique de la faculté de juger* en 1790).

Or un certain versant du structuralisme, parfois assumé par Roland Barthes dans certains de ses textes, conçoit aussi les formes de l'esprit comme la création littéraire en les alignant sur le vivant, prolongeant cette voie d'une morphologie générale. Même si on ne les a guère convoquées en poétique, les analyses de Deleuze sur la synthèse asymétrique du sensible, présentées dans *Différence et répétition*, époque où il est encore structuraliste, offrent également des éléments heuristiques pour écrire cette morphologie généralisée. Plus tard, dans *Logique de la sensation*, son ouvrage sur le peintre Francis Bacon, Deleuze fait même référence à l'auteur de *L'Idée fixe* en citant cette formule superbe : « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau<sup>4</sup>. » La dichotomie intérieur-extérieur, que le projet de Valéry semble vouloir abandonner ou relativiser, est ici aussi battue en brèche. Ce sont quelques jalons de cette morphologie poétique continue, par-delà nature et culture, par-delà *Physis* et *Technè*, par-delà intérieur et extérieur que nous nous proposons de poser dans cette contribution.

## I L'articulation des démarche structurale et créatrice : prendre congé de l'auteur

Nous voudrions commencer par citer un extrait du *Dialogue de l'arbre* :

« Lucrèce :

“L'être qui s'émerveille est beau comme une fleur.”

Tityre :

“Excuse-moi, je n'ai pu me tenir de t'interrompre tandis que tu parlais de cette idée de la Plante...”

Lucrèce :

“Ne vois-tu pas que chaque plante est œuvre, et ne sais-tu pas qu'il n'y a point d'œuvre sans idée ?”

Tityre :

“Mais je ne vois d'auteur ?”

Lucrèce :

“L'auteur n'est qu'un détail à peu près inutile.”

Tityre :

“Tu me confonds...Tu prends Tityre pour jouet!... Mais je suis animal raisonnable, et je sais comme toi que tout requiert sa cause. Tout ce qui est, fut fait ; tout suppose quelqu'un, homme ou divinité, une cause, un désir, une puissance d'acte...”

Lucrèce :

---

<sup>4</sup> Valéry P., « L'Idée fixe », in *Œuvres*, II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 215-216. Cité par Deleuze, G., *Logique de la sensation – Francis Bacon*, Paris [1981], Seuil, 2002, p. 30. NB : l'œuvre de Valéry est tombée dans le domaine public en 2015.

“Es-tu bien sûr que rien ne puisse être par soi, sans cause, sans raison, sans fin qui le précède ?”<sup>5</sup> »

Ce texte de Valéry est troublant et décisif. Deux éléments sont frappants et requérants : l'assimilation de la plante à l'œuvre, qui rend donc caduque l'opposition entre *Physis* et *Technè* et le postulat, sur lequel repose sans doute cette assimilation, que l'œuvre est à peu près sans auteur, et probablement sans fin, sans cause ou alors *causa sui*. Ce n'est pas forcément céder à l'illusion rétrospective d'avancer que ce texte annonce d'une certaine façon celui de Barthes sur « La mort de l'auteur » publié en 1968 en français. Dire que l'être, donc l'œuvre ici, puisse être par soi, c'est faire signe vers l'autotélicité de l'œuvre mais aussi de l'être. Si on sait bien que Valéry, dans la lignée de Mallarmé, est un héraut de la poétique autotélique, la tradition critique n'a pas suffisamment envisagé que cette autotélicité était indissolublement *technique* et *physique*, au sens grec de ces termes.

Lors de cette contribution, nous nous emploierons à faire travailler ces éléments du texte valéryen et à demander à l'œuvre de Valéry, et au structuralisme qui l'a prolongée, de répondre de cette corrélation. Pour éclairer cette corrélation *physis-technè/causa sui* et en maximiser la portée heuristique, il convient de la mettre en rapport avec une autre, qui a d'autres enjeux mais offre des recoupements. C'est la corrélation posée par sa biographe Marie Gil et repérée chez Barthes entre « démarche structurale » et « démarche créatrice »<sup>6</sup>. Nous défendrons ici la thèse que cette corrélation fonde le *nexus* de la philosophie valéryenne de l'esprit.

La démarche structurale et la démarche créatrice entretiennent plusieurs points communs. On peut commencer par relever qu'elles invitent toutes deux à sortir du déterminisme des causes, donc à renoncer à la facilité de poser une causalité linéaire, qu'on situerait dans l'auteur, par exemple. Les démarches structurale et créatrice se passent toutes deux d'une causalité univoque et on essaiera de montrer ce qu'elles lui substituent. Dans un premier temps, on peut lire dans le texte de Valéry, qui n'aborde pas la structure mais traite bel et bien de la création, qu'il conviendrait de renoncer à nommer une cause comme de renoncer à nommer une finalité posée en amont de l'œuvre, de la création. Pour parler dans les termes d'Aristote, dont on sent des affleurements dans cet extrait (la « puissance d'acte » désignant la *dunamis* aristotélicienne), il s'agit, pour rendre raison de la création, de renoncer à raisonner en termes de cause efficiente (principe recteur d'une épistémologie mécaniste) ou en termes de cause finale (principe recteur d'une épistémologie vitaliste). Disons d'emblée que c'est la causalité circulaire qui permet de dépasser cette opposition, telle qu'elle s'éploie par exemple dans la cybernétique, dans la physiologie et dans ce qu'on appelle aujourd'hui les « Complex Adaptive Systems ». Mais n'anticipons pas.

Précisons d'abord que chez Valéry, comme dans un certain structuralisme, l'on disposerait d'autres outils que la cause efficiente ou que la cause finale pour nouer démarche structurale et démarche créatrice. Démarche structurale et démarche créatrice partagent un destin essentiel, qui est celui de la métamorphose, de la transformation. Le structuralisme de Lévi-Strauss, que l'on mentionnait dès le début de cette contribution, est enté sur le concept de transformation, concept « qui permet de définir celui de

---

<sup>5</sup> Valéry P., « Dialogue de l'arbre », *Œuvres II, op. cit.*, p. 185.

<sup>6</sup> « En cela pour Barthes, la démarche structurale entretient un lien étroit avec la démarche créatrice », Gil M., « Barthes et la question de l'immanence », conférence donnée le 14 février 2015 lors du séminaire Barthes à l'ENS de Paris.

système symbolique<sup>7</sup>. » La démarche créatrice est elle-même hantée par le concept de transformation et ce depuis l'alchimie :

« L'alchimie est une aventure intellectuelle, technique, imaginative par laquelle les hommes ont tenté de passer de la causalité à la création par le biais de la transmutation. [...] Dans la relation causale, la nature de l'effet et [celle] de la cause sont comparables ; dans la création, il y a un changement profond ou substantiel quand on passe de la cause à l'effet. Il s'ensuit pour la raison bien des difficultés dans le maniement de la notion de cause : peut-on l'utiliser pour expliquer la naissance "ne fût-ce que d'un brin d'herbe" ? Kant [...] répond négativement dans la Critique de la faculté de juger (§75)<sup>8</sup>. »

Ce premier point commun nous encourage à relever le défi, à partir de Valéry et d'un versant du structuralisme, de penser ensemble démarche structurale et démarche créatrice. Mettre en vis-à-vis ces démarches suppose un terrain de rencontre, le vivant, choix qui doit être justifié. On peut commencer à le faire à partir des exemples que l'on a prélevés pour définir les deux démarches : le concept de transformation, Lévi-Strauss l'a repris au naturaliste écossais d'Arcy Thompson, comme il le révèle dans ses entretiens avec Didier Eribon<sup>9</sup>. Le concept de transformation du structuralisme lévi-straussien est prélevé à un terreau qui est celui du vivant. Concernant la démarche créatrice, elle est mobilisée pour dépasser les insuffisances de la relation causale, incapable, selon Kant, d'expliquer la formation d'un brin d'herbe. La création passe par l'idée de transformation pour bâtir une morphologie des formes naturelles, ici vivantes.

## II De la physiologie à l'énantiodromie, de Claude Bernard à Héraclite et retour

On retrouve ici la question que nous posons d'emblée : peut-on bâtir une morphologie générale, soit une théorie qui explique à la fois la production des formes naturelles et artistiques ? Ou, pour le dire dans les termes de Valéry, peut-on élaborer une poétique générale ou une poïétique générale ? Comme on l'a déjà évoqué, la chaire de Poétique de Valéry se pensait au départ ainsi : en 1937, dans l'ouverture de sa *Première leçon du cours de poétique* au Collège de France, il mentionne qu'avant d'opter pour ce terme, il a hésité à employer le mot de *Poïétique* « dont, précise-t-il, la physiologie se sert quand elle parle des fonctions hématopoïétiques ou galactopoïétiques<sup>10</sup> ».

La physiologie, dont Claude Bernard développera au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle les fondements, met en évidence deux principes fondamentaux : le milieu intérieur, et ce que le biologiste américain Cannon appellera l'homéostasie, à savoir la constance de ce milieu obtenue par autorégulation, qui conduira au développement de la cybernétique comme Jean Piaget l'expose clairement dans son ouvrage de référence *Le Structuralisme*, paru en 1968<sup>11</sup>. La cybernétique, fondée par Norbert Wiener, aurait comme source essentielle la physiologie

---

<sup>7</sup> Salmon G., *op.cit.*, p. 29.

<sup>8</sup> Saint-Sernin B., in D. Andler, A. Fagot-Largeault et B. Saint-Sernin (éd.), *Philosophie des sciences*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 2002, p. 833-834.

<sup>9</sup> Lévi-Strauss C., *De près et de loin – entretiens avec Didier Eribon*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 158-159.

<sup>10</sup> Valéry P., « Première leçon du cours de Poétique », dans *Œuvres I*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1342.

<sup>11</sup> Jean Piaget qui était lu par Barthes dès son *Traité de logique*, commandé par ses soins à la bibliothèque d'Alexandrie en 1959.

et son concept d'homéostasie<sup>12</sup>. On semble ici s'éloigner du structuralisme et surtout de Valéry, qui ne pouvait connaître Norbert Wiener, son ouvrage à valeur de manifeste, *Cybernétique et société* paraissant après la mort du poète. Pourtant, quand Hans-Robert Jauss formule son esthétique de la réception, il développe bien une cybernétique littéraire qui se réclame, notamment, de Valéry<sup>13</sup>.

Pour autant, comment montrer que Valéry partageait vraiment des postulats communs avec la cybernétique ? C'est que la cybernétique et son concept central, la boucle de rétroaction, entretiennent en fait une familiarité avec un très vieux motif : l'énantiodromie. L'énantiodromie désigne le fait qu'un mouvement produise son contraire. On en relève probablement l'origine chez Héraclite, par exemple dans le fragment 125 : « Ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi : harmonie par actions de sens contraire, comme de l'arc et de la lyre<sup>14</sup>. » Si l'on prend le cas de l'arc, la main gauche qui attrape l'arc par son milieu et la main droite qui tire vers la poitrine la corde (qui était au départ détendue) font effort en sens contraire et c'est de ces actions opposées que naît l'« ajustement », *harmonie*, « la tension qui permet de lancer la flèche<sup>15</sup>. » On peut rappeler qu'Harmonie est la fille d'Arès, dieu de la guerre et d'Aphrodite, déesse de l'Amour dans sa portée la plus large. On repère bien ici le motif énantiodromique : le mouvement vers la violence maximale d'Arès doit entraîner son mouvement contraire vers la douceur sensuelle d'Aphrodite pour rejoindre son équilibre.

La poétique de Valéry reprend notamment l'énantiodromie quand, dans « Au sujet d'Adonis », il expose son concept de « gênes exquises », expression oxymorique désignant les contraintes du vers rimé et de la prosodie auxquelles les poètes se sont pliés pendant des siècles. Valéry reprend ici une idée déjà chère à Baudelaire et bien connue : sous la contrainte, « l'idée jaillit plus intense ». Dans une conférence sur l'auteur des *Fleurs du Mal*<sup>16</sup>, la critique littéraire Marielle Macé a recours à la notion de *templum*, cette figure tracée dans le ciel par l'augure pour déterminer ce qui, dans le vol des oiseaux, doit produire du sens. La notion de *templum* permet d'expliquer le génie s'éployant chez Baudelaire, qui devient la capacité à se mouler dans des formes préexistantes, ce qu'elle appelle des « cadres énergisants » comme l'alexandrin rimé ou le sonnet qui jouent le rôle de « catalyseurs », selon son expression.

Cette production de limites intensifiantes propre au *templum* a également été mise en évidence par le sémioticien Jean-François Bordron pour expliquer les ressorts propres à l'individuation :

« Pour transformer une position en une situation dans laquelle pourront s'individuer des entités, il est nécessaire de supposer un référentiel qui dise par rapport à quoi quelque chose peut avoir lieu. [...] Le principe est celui du *templum* tracé dans le ciel par l'augure et qui situe tout ce qui peut devenir par là signifiant. Pour qu'il y ait individuation, il faut constituer un bord, une

---

<sup>12</sup> Voir Bertalanffy L.V., *General System Theory* [1968] *Théorie générale des systèmes*, Paris [1973 : 1<sup>ère</sup> trad. française], Dunod, 1993, p. 14.

<sup>13</sup> Voir Jauss H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

<sup>14</sup> Héraclite, *Fragments recomposés*, M. Conche (éd.), Paris, PUF, 2017, p. 99.

<sup>15</sup> Conche M., *ibid.*

<sup>16</sup> Macé M., « Baudelaire : une stylistique de l'existence », conférence prononcée au Collège de France le 20 mars 2012.

limite, c'est-à-dire un lieu qui sépare et qui autorise une identification. Le lieu détermine la situation et fait accéder à une possible individuation<sup>17</sup>. »

Dans l'individuation permise par le *templum*, par exemple le vers rimé, on est en présence d'une morphologie qui se bâtit sur une topique. La création littéraire est bien alignée sur la morphogénèse, sur la genèse des formes naturelles. Dans les deux cas, on a affaire à une individuation qui prend pour ressources la dimension heuristique, poïétique, de la limite. De manière oxymorique, la nouveauté naît donc du contact avec un moule ancien, le vers rimé, qui agit comme structure de contention, susceptible de circonvenir le hasard, les possibilités s'offrant à l'esprit, et de constituer ce hasard en ressource créatrice. Or dans un texte sur le peintre Twombly, Barthes, citant Valéry, a décrit les enjeux de ce remplissement de la structure :

« Dans un cours du Collège de France (5 mai 1944), Valéry examine les deux cas où peut se trouver celui qui fait une œuvre ; dans le premier cas, l'œuvre répond à un plan déterminé : dans l'autre, l'artiste meuble un rectangle imaginaire. Twombly meuble son rectangle selon le principe du Rare, c'est-à-dire de l'espacement. [...] Valéry (encore lui) a bien rendu compte de cet espace rare, non à propos du ciel ou de la mer (à quoi on penserait d'abord), mais à propos des vieilles maisons méridionales : « Ces grandes chambres du Midi, très bonnes pour une méditation – les meubles grands et perdus. Le grand vide enfermé – où le temps ne compte pas. L'esprit veut peupler tout cela. » [...] Il est significatif qu'une toile de Twombly soit dédiée à Valéry, et plus encore peut-être – parce que cette rencontre s'est faite sans doute à l'insu de Twombly – qu'une toile de ce peintre et un poème de cet écrivain portent le même titre : « Naissance de Vénus » ; et ces deux œuvres ont le même effet : de surgissement maritime<sup>18</sup>. »

On retrouve peut-être ici l'aphorisme d'Héraclite auquel nous faisons allusion : la « Naissance de Vénus » suppose de se heurter au préalable à la discipline martiale, sévère, et implacable d'Arès. Nous voudrions donc réfléchir à la genèse de la forme et du sens à partir de de cette opération, pour nous significative : « meubler un rectangle imaginaire ». Cette opération désigne un art qui se donne ses propres limites afin de s'intensifier, de surgir.

### III Meubler un rectangle imaginaire

Un contemporain de Valéry, le sociologue Gabriel Tarde (1843-1904), et un contemporain de Barthes, le philosophe Gilles Deleuze, qui mentionne Tarde dans sa bibliographie de thèse, fournissent des éléments permettant de penser cette opération, « meubler un rectangle imaginaire » dans une épistémologie continuiste, par-delà l'opposition des formes de la nature et de la culture. Gabriel Tarde a ainsi proposé une analyse pénétrante de la nouveauté : « Même si elle est redevable du sujet inventeur, la nouveauté est "tout autant le fait des empêchements qui la constituent en creux ; elle est

---

<sup>17</sup> Bordron J.-F., « Vie(s) et diathèses », texte publié sur *Actes sémiotiques* n°115, 2012, « Les formes de vie à l'épreuve d'une sémiotique des cultures », p. 3. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2654>.

<sup>18</sup> Barthes R., « Sagesse de l'art », in *L'Obvie et l'Obtus* [1982], *Œuvres* IV, E. Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 692-695.

en fait à l'intersection des séries causales hétérogènes qui la fondent et par lesquelles se définissait le concept de hasard [chez Tarde]<sup>19</sup> ».

Deleuze a probablement été inspiré par Tarde, entre autres, pour poser la question de la nouveauté, des phénomènes de genèse. Dans *Différence et répétition*, époque où il est encore structuraliste, Deleuze retravaille à sa manière le motif du *templum* à partir de son propre concept de différence, et en indique la large fécondité pour comprendre les phénomènes de genèse : « Tout ce qui se passe et tout ce qui apparaît est corrélatif d'ordres de différences : différence de niveau, de température, de pression, de tension, de potentiel, *différence d'intensité*. [...] Partout l'Écluse<sup>20</sup>. »

L'Écluse donnerait lieu à une polarisation par différence de potentiel. L'hypothèse est que ce que Deleuze appelle l'Écluse peut renvoyer au rectangle imaginaire de Valéry (et de Barthes) ainsi qu'à la contrainte libératrice de Baudelaire. De fait, Deleuze, reprend à Tarde la formule des deux séries causales hétérogènes pour expliquer la genèse des phénomènes : « Tout phénomène fulgure dans un système signal-signe. Nous appelons signal le système tel qu'il est constitué ou bordé par des séries hétérogènes [...], deux ordres disparates capables d'entrer en communication ; le phénomène est un signe, c'est-à-dire ce qui fulgure dans ce système, à la faveur de la communication des disparates<sup>21</sup>. » Cette dernière formule fait écho à Valéry qui note dans les *Cahiers* que l'art consiste en la « fusion des hétérogènes<sup>22</sup> ».

La « communication des disparates » est une formule de Deleuze reprenant au philosophe Simondon le concept de *disparation*, utilisé par ce dernier pour rendre raison de l'individuation, du processus de singularisation des formes. Dans le compte-rendu qu'il donne de l'ouvrage en question de Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, paru en 1964, Deleuze expose la chose suivante :

« La condition préalable de l'individuation, selon Simondon, est l'existence d'un système métastable. [...] Mais ce qui définit essentiellement un système métastable, c'est l'existence d'une "disparation", au moins de deux ordres de grandeur, de deux échelles de réalité disparates, entre lesquels il n'y a pas encore de communication interactive. Il implique donc une différence fondamentale, comme un état de dissymétrie. S'il est pourtant système, c'est dans la mesure où la différence est en lui comme énergie potentielle, comme différence de potentiel répartie dans telles ou telles limites<sup>23</sup>. »

Un système métastable, c'est un système qui contient une incompatibilité, un oxymore, une « disparation » qui le pousse à se métamorphoser vers une nouvelle stabilité. On retrouve ici le motif de la métamorphose, déjà repéré dans l'alchimie et dans le structuralisme de Lévi-Strauss. La métamorphose, pour s'accomplir, a besoin de s'exercer sur des limites, d'y répartir son énergie. C'est à partir de cette répartition à l'intérieur des limites que Deleuze va forger son concept d'écluse. On voudrait montrer que décrire l'individuation physico-biologique ou l'individuation des formes artistiques relève de la même herméneutique.

---

<sup>19</sup> Bertrand J.-P., *Inventer en littérature – du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, 2015.

<sup>20</sup> Deleuze G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 268.

<sup>21</sup> Deleuze G., *op.cit.*

<sup>22</sup> Valéry P., *Cahiers* II, J. Robinson-Valéry (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1024-1025.

<sup>23</sup> Deleuze G., « L'individu et sa genèse physico-biologique » in *L'Île déserte et autres textes – Textes et entretiens 1953-1974*, D. Lapoujade (éd.), Paris, Minuit, 2002, p. 121.

Plus loin dans le passage, Deleuze, rapportant la différence à l'étendue, nous livre effectivement des clés pour comprendre les enjeux du remplissage du « rectangle imaginaire » : « [La différence] s'annule en tant qu'elle est mise hors de soi, dans l'étendue et dans la qualité qui remplit cette étendue. Mais cette qualité comme cette étendue, la différence les crée<sup>24</sup>. » La différence, la polarisation est bien constituée par la mise en communication de l'idée créatrice, de l'inspiration disons, et de l'étendue à remplir, du rectangle imaginaire ou du vers rimé. Deleuze peut ainsi affirmer que les deux dimensions de l'étendue sont la « puissance de limitation » et la « puissance d'opposition »<sup>25</sup>.

#### IV Aïsthétisation, arabesque et autotélicité

C'est ce nouage entre « puissance de limitation » et « puissance d'opposition » qu'il faudrait interroger pour examiner si l'on peut étendre la proposition théorique de Deleuze à l'esthétique. Cette investigation, et ce n'est pas un hasard, nous reconduit à une constellation finalement valéryenne. Cet avènement de la notion de limite en art, qui trouve en lui-même sa puissance d'opposition et donc d'autorégulation, doit bien être relié à la mise en place du paradigme morphologique, c'est-à-dire ici de la thématization de la forme dans le domaine de la poésie, au moment où s'affirme l'épistémè de ce que la philosophe Carole Talon-Hugon appelle l'*aïsthétisation* en poésie avec Mallarmé (1842-1898), le maître de Valéry, en musique avec Strawinsky<sup>26</sup> (1882-1971), qui fera relire à Valéry ses leçons de poésie musicale à Harvard, en peinture avec Manet (1832-1883) sur qui Valéry a écrit<sup>27</sup>. On constate au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles l'autonomisation de formes « qui n'ont d'autre sujet qu'elles-mêmes<sup>28</sup> ». Cette question de l'*aïsthétisation* doit être rapportée à l'émergence de formes qui interrogent leurs limites et dont on va examiner comment Valéry les a interrogées.

Faisons d'abord remarquer que l'art occidental a ainsi attendu la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour opérer le passage de la *représentation* à la *signification* alors que les arts dits « premiers » étaient d'emblée des arts de la signification, qu'on songe par exemple aux masques indiens de la Colombie Britannique décrits par Lévi-Strauss dans *La voie des masques* en 1975<sup>29</sup>. Un certain structuralisme aurait bien suivi cette piste, certes labyrinthique, de la morphologie signifiante. Or aux marges de l'art occidental, l'arabesque avait déjà réalisé ce passage de la *représentation* à la *signification*, passage dont l'urgence lui avait dicté par la religion aniconique qu'est l'islam. En effet, l'islam n'étant pas une religion dont l'art passe par la représentation, l'arabesque doit se faire icône pour ressembler à la création comme processus, elle doit mimer cette *natura naturans*, l'*energeia* d'Aristote, qui se développe à partir de ses ressources internes.

Il est ici utile de relire les textes de Valéry sur l'arabesque. Ce qui l'intéresse, c'est cette *natura naturans* en quête d'elle-même à travers la recherche de ses limites :

---

<sup>24</sup> Deleuze G., *Différence et répétition*, op.cit., p. 294.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>26</sup> Outre l'anecdote biographique, ce fait souligne la proximité de leurs esthétiques. Voir Strawinsky I., *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 2011.

<sup>27</sup> Voir Valéry P., *Triomphe de Manet*, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1932.

<sup>28</sup> Talon-Hugon C., « Après Lyotard, l'esthétique en France aujourd'hui », dans Zarka Y.-C. (dir.), *La Philosophie en France aujourd'hui*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 171.

<sup>29</sup> Lévi-Strauss C., *La Voie des masques* [1975], in *Œuvres*, V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé et M. Rueff (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

« L'imagination déductive la plus déliée, accordant merveilleusement la rigueur mathématique à celle des préceptes de l'Islam, qui proscrivent religieusement la recherche de la ressemblance des êtres dans l'ordre plastique, invente l'Arabesque. [...] Elle élimine de l'art l'idolâtrie, le trompe-l'œil, l'anecdote, la crédulité, la simulation de la nature et de la vie – tout ce qui n'est pas pur, qui n'est point l'acte générateur, développant ses ressources intrinsèques, se découvrant ses limites propres, visant à édifier un système de formes uniquement déduit de la nécessité et de la liberté réelles des fonctions qu'il met en œuvre. [...] Imiter, décrire, représenter l'homme ou les autres choses, ce n'est pas imiter la nature dans son opération : c'est en imiter les produits, ce qui est fort différent. Si l'on veut se faire semblable à ce qui produit (Natura : productrice), il faut, au contraire, exploiter l'entier domaine de notre sensibilité et de notre action, poursuivre les combinaisons de leurs éléments, dont les objets et les êtres donnés ne sont que des singularités, des cas très particuliers, qui s'opposent à l'ensemble de tout ce que nous pourrions voir et concevoir<sup>30</sup>. » (Nous soulignons)

Méditer sur l'arabesque représente un gain cognitif précieux car elle nous révèle probablement que l'autotélicité, l'art qui se vise lui-même, prend modèle sur le vivant, comme l'arabesque prend modèle sur les formes végétales. L'autotélicité caractériserait l'art quand il imite le vivant à l'œuvre, quand il imite l'*energeia* propre au vivant. Quand il relève de la *semiosis*, donc de la signification et non de la *mimesis*, de la représentation. Cet art de la *semiosis* articule bien le syntagmatique (« poursuivre les combinaisons de leurs éléments ») et le paradigmatisé (« qui s'opposent à l'ensemble de tout ce que nous pourrions voir et concevoir »). Quand l'art relève de la *semiosis*, il est autotélique, il se met dans les pas de l'organisme qui combine des lois de retenue et des lois d'échappée, soit le double mouvement caractéristique de l'énantiodromie qu'on a déjà souligné dans l'autorégulation propre à la physiologie, la physiologie qui fournissait son modèle poétologique à Valéry, disciple bien sûr d'un des grands représentants de l'*aïsthétisation* selon Talon-Hugon : Mallarmé.

Parler d'autotélicité, ce serait bien alors rendre caduque l'opposition entre *Physis* (la croissance des êtres vivants, caractérisée par l'autonomie) et *Technè* (la fabrication des œuvres, caractérisée par son hétéronomie)... Parler d'autotélicité, d'autonomie de l'art, d'*aïsthétisation* comme le fait Talon-Hugon, c'est suggérer, sans qu'on s'en doute forcément, que l'art vise à égaler les productions de la nature... Enquêter sur la notion d'autotélie ou d'autotélicité devrait alors nous permettre de penser une articulation et non plus une disjonction entre *Physis* et *Technè*. Poursuivons donc l'enquête. De façon surprenante, l'origine de l'autotélicité moderne en Europe se trouverait en fait du côté du romantisme, plus particulièrement des mathématiques romantiques.

## V L'autotélicité mathématique

Si le type idéal du philosophe du siècle des Lumières considérait que toute mathématique devait se rapporter au monde physique, adopter donc le parti de la *mimesis*, la réaction romantique, partie d'Allemagne, comme on le sait, allait prendre le parti inverse. Le mathématicien allemand, Carl Gustav Jacobi (1804-1851) déclarait que toute mathématique doit se rapporter à elle-même : c'est la cohérence interne des

---

<sup>30</sup> Valéry P., « Orientem Versus », *Œuvres II*, *op.cit.*, p. 1044 sq.

mathématiques qui compte et il faut se concentrer uniquement sur les normes rigoureuses des mathématiques pures « pour l'honneur de l'esprit humain<sup>31</sup> ». Si Paris a été la capitale des Lumières mathématiques, son éclat allait pâlir suite à la fondation de l'École Polytechnique en 1794. En effet, cette institution, vouée à être la plus grande école française de mathématiques, allait se tourner résolument vers les mathématiques appliquées puisqu'elle était destinée à former des ingénieurs.

Or, comme le souligne l'historien des sciences Amir Alexander, « les mathématiciens allemands vont épouser avec *enthousiasme* le point de vue de Jacobi<sup>32</sup> ». Dès lors, c'est en Allemagne et particulièrement à l'Université de Göttingen, qu'il faut placer le centre de la recherche mathématique européenne jusqu'à la première guerre mondiale. Côté français, un savant fait figure d'ovni : Evariste Galois (1811-1832). N'ayant pas réussi à intégrer Polytechnique et ayant dû se « contenter » de l'École Normale Supérieure, son œuvre brève témoigne, selon Alexander, qu'il « croit avec enthousiasme que les mathématiques représentent une fin en soi ». Le fait que sa méthode algébrique soit inutile ne l'invalide pas ; c'est « tout ce qui rend cette théorie belle<sup>33</sup> ».

Si la beauté et la vérité paraissent liées chez Jacobi et chez Galois, la jonction entre la beauté et l'utilité paraît contre-intuitive, paradoxale au vu des déclarations des deux savants. Mais ce qui ressort de l'histoire des mathématiques, c'est qu'une belle théorie, une théorie qui ne vise que la beauté, qui est donc autotélique, va déboucher, par sérendipité, c'est-à-dire en trouvant ce qu'elle ne cherche pas, sur des trouvailles bien plus utiles que si le savant s'embarque d'emblée dans une recherche mathématique orientée vers des applications. La France a fini par reconnaître son erreur stratégique et c'est maintenant l'École Normale Supérieure qui est la plus grande école de mathématiques française où les mathématiques sont étudiées pour elles-mêmes, et non pas d'abord en vue d'être utiles...

L'autotélie, l'autotélicité serait donc dotée d'une fécondité supérieure. Ce crédo de l'art pour l'art, qui fait passer en régime esthétique l'épistémologie des mathématiques modernes, apparaît bien sûr dans la littérature française en 1835 (soit peu après la mort de Galois et du vivant de Jacobi) avec la préface de *Mademoiselle de Maupin* rédigée par Théophile Gautier ; mais c'est sans surprise dans la musique, qui a le même ancêtre que les mathématiques en Europe, à savoir Pythagore, que l'on retrouve une analogie très suggestive. Ainsi, l'ouvrage de critique musicale d'Hanslick, *Du Beau dans la Musique* (1854) indique bien que le propre de la musique est d'être une combinaison de sons, donc de viser une harmonie interne, à l'instar des mathématiques : « Elle se compose de combinaisons et de formes sonores qui n'ont d'autre sujet qu'elles-mêmes<sup>34</sup>. »

Ce sont donc bien les mathématiques qui servent de fondement à l'autotélicité. Mais il convient de mieux montrer le lien entre les mathématiques et l'organique, un lien peut-être inaperçu par Jacobi pour qui les mathématiques doivent célébrer « l'honneur de l'esprit humain ». Or « l'honneur de l'esprit humain » est sans doute de retrouver l'esprit

---

<sup>31</sup> Cette formule donnera son titre à un essai du mathématicien Jean Dieudonné, membre fondateur du groupe Bourbaki. Dans cet essai, Dieudonné aborde, non sans ironie, la question de l'inutilité des mathématiques en citant le philosophe Fontenelle : « On appelle d'ordinaire inutiles les choses qu'on ne comprend pas. C'est une espèce de vengeance et comme généralement les mathématiques et la physique ne sont pas comprises, elles sont déclarées inutiles. » Dieudonné est aussi l'auteur d'un article sur Valéry, publié dans ce volume : Robinson-Valéry J., *Fonctions de l'esprit : treize savants lisent Valéry*, Paris, Hermann, 1983.

<sup>32</sup> Voir l'article d'Alexander A., « Images de mathématiques », trad. A. Raj, in D. Pestre (dir.), *Histoire des sciences et des savoirs – Modernité et globalisation*, t. 2, Paris, Seuil, 2015, p. 203-221.

<sup>33</sup> Les citations proviennent de l'article d'Alexander A., *op.cit.*

<sup>34</sup> Talon-Hugon C., *La Modernité*, Paris, PUF 2016, p. 51-52.

naturel. Il revient à l'épistémologie structuraliste d'avoir pensé ce lien avec l'organisme de façon très suggestive et donc d'avoir nourri une philosophie de l'esprit particulièrement robuste et initiée notamment par Valéry.

## VI La généalogie mathématique du structuralisme : un fondement organique

Avant son ouvrage majeur, *Morphologie et esthétique*<sup>35</sup>, qui consacre un chapitre à Valéry, on doit au sémioticien et polytechnicien Jean Petitot une généalogie du structuralisme qui articule la linguistique à la biologie et permet même de construire des ponts entre la sémantique de Greimas et la morphodynamique de René Thom, le mathématicien qui présida son jury de thèse et qui fut lui-même l'auteur d'un article sur Valéry<sup>36</sup>. L'entreprise de Petitot fait aussi fonds sur la philosophie mathématique d'Albert Lautman qui défendait l'idée, « à portée *ontologique* », d'une « *liberté* créative en mathématiques<sup>37</sup>. » Lautman affirme dans sa communication *Mathématique et Réalité* au Congrès international de Philosophie scientifique de 1935 :

« La considération d'une mathématique purement formelle doit [...] laisser la place au dualisme d'une structure topologique et de propriétés fonctionnelles en relation avec cette structure. [...] L'objet étudié n'est pas l'ensemble des propositions dérivées des axiomes, mais des êtres organisés, structurés complets, ayant comme une anatomie et une physiologie propres<sup>38</sup>. »

La métaphore du vivant est ici insistante. Lautman met à la fois en évidence l'autonomie des mathématiques comme langage formel, mais un langage de formes ayant des attributs comparables à ceux des organismes pour ce que l'expression « êtres organisés » est aussi la traduction en français d'une expression de la *Critique de la faculté de juger* où Kant, articulant l'esthétique et l'organique, annule déjà, comme on l'a rappelé ici, l'opposition entre *Physis* et *Technè*, faisant de celle-ci l'horizon de celle-là. La mathématique autotélique et organiciste repose en fait la question-clé d'un certain structuralisme, celle du rapport entre structure et création, entre structure et genèse : « la conception structurale et la conception dynamique des mathématiques semblent de prime abord s'opposer : l'une tend en effet à considérer une théorie mathématique comme un tout achevé, indépendant du temps, l'autre au contraire ne la sépare pas des étapes temporelles de son élaboration [...]»<sup>39</sup>.

Si Lautman est parvenu à cette synthèse entre genèse et structure dans le domaine mathématique c'est d'abord parce que, « étant formelles, les théories mathématiques sont comme des êtres "organiques" dont l'organisation est *explicite*<sup>40</sup> ». La conjonction entre genèse et structure passe donc par la notion d'organisme ou d'organicité. On peut alors dégager les fondements de la dialectique mathématique chez Lautman, dialectique qui rend raison de l'épistémologie du structuralisme : elle est formée surtout par des « couples de contraires » et, dans cette dialectique, les Idées se présentent comme des

---

<sup>35</sup> Petitot J., *Morphologie et esthétique – la forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Stendhal, Eco, Proust et Stendhal*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

<sup>36</sup> Voir Robinson-Valéry J., *Fonctions de l'esprit : treize savants lisent Valéry*, op. cit.

<sup>37</sup> Petitot J., *Morphogenèse du sens*, Paris, PUF, 1985, p. 59.

<sup>38</sup> Lautman A., *Essai sur l'unité des mathématiques et écrits divers*, Paris, Hermann, 1977, p. 283. Cité par Petitot J., op. cit.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27. Cité par Petitot J., op. cit.

<sup>40</sup> Petitot J., op. cit., p. 59-60.

instances de ligature, soit comme « le problème des liaisons à établir entre notions opposées<sup>41</sup>. » La dimension organique des mathématiques est liée à sa dimension oxymorique et donc dialectique.

Lautman postule que des idées dominatrices président au développement mathématique. L'activité philosophique s'emploiera à dégager le pouvoir génétique de ces idées, en extraire « la faculté d'un drame interne conduisant à l'individuation des choses » comme le formule le philosophe des sciences Jean-Michel Salanskis<sup>42</sup>. On retrouve, dans cette épistémologie mathématique, des échos de la pensée d'Héraclite qui fait de Polemos le dieu-clé et de l'oxymore, la figure déterminante de son ontologie. On voit aussi que ce drame interne, qui se déplie dans l'énantiodromie, est responsable de l'individuation comme dans le cas du *templum* que nous avons mentionné. Or l'épistémologie mathématique de Lautman dit la vérité du structuralisme. La pensée de Lautman offre un prisme heuristique pour comprendre les enjeux de la différence structurale et son pouvoir créateur, individuant, poïétique. Salanskis analyse bien la dimension féconde de cette différence, de cette tension des idées chez Lautman : « Les idées auxquelles il pense sont identifiées par des couples de contraires, déterminant une tension fondamentale le long d'un axe sémantique, et dont l'esprit mathématicien se soucie, qu'il prend en charge : il est saisi à leur sujet d'une urgence de compréhension<sup>43</sup>. »

On repère ici toute la dramatisation du binarisme structuraliste : la théorie, comme syntagmation, est la projection de ce germe paradigmatique, oxymorique, qui confère à la théorie une espèce d'élan cinétique et déclenche une prise de forme. On connaît l'hypothèse fondatrice du structuralisme : « l'organisation paradigmatique des systèmes signifiants contraint leur organisation syntagmatique<sup>44</sup> ». Pour le dire autrement, la dimension syntagmatique est une projection et une conversion de la dimension paradigmatique. L'organisation paradigmatique définit un processus de catégorisation, elle renvoie donc à la dimension taxinomique.

Mais, puisque la langue est un système selon Saussure et pas une nomenclature, le taxinomique doit subir, par rapport à son usage classique, une modification décisive. Dans cette modification, on va retrouver le motif de la métamorphose. À l'âge classique, le taxinomique désigne le classement d'objets déjà constitués, dont la définition est assignée : ils sont individués et autonomes, c'est ce que l'on retrouve par exemple dans la classification de Linné. Dans la démarche structurale, il désigne des unités abstraites définies et déterminées par l'acte même de classification. Le taxinomique nomme alors un mouvement : l'émergence du discret qui s'arrache au continu par un processus de catégorisation. La notion primitive de discontinu, de différenciation, fonde l'axiome du primat de la différence sur l'identité qui fonde l'ontologie structurale. Le paradigmatique est le nom du taxinomique quand la classification, et non le classement, découpe la substance (qui est sémiotiquement informe, non formée) en la catégorisant comme forme et en définissant ses unités discrètes par un mouvement réciproque de détermination. Le paradigmatique, ainsi décrit, fait de la valeur positionnelle des unités non un état mais un résultat, celui d'une « morphogenèse de la matière signifiante<sup>45</sup> ». On décèle bien l'*energeia* à l'œuvre dans cette morphogenèse : cette formation est une individuation dont on repère le mouvement dans le sens mais aussi dans les organismes. L'analyse

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>42</sup> Salanskis J.-M., *Philosophie des mathématiques*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2008, p. 151.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Petitot J., *op.cit.*, p. 71.

<sup>45</sup> Petitot J., *op.cit.*, p. 64.

structurale de la morphogenèse, dont on a retracé, grâce à Petitot, l'origine dans les mathématiques de Lautman rend raison à la fois de formes naturelles et culturelles.

## VI La dimension einsteinienne de l'espace créateur : le fondement d'une morphologie généralisée

Le concept de paradigme comme processus créateur ne peut être correctement posé que si l'on dispose d'un concept adéquat d'espace, qui nous permet de décrire les enjeux de la valeur positionnelle. Si l'espace structural n'est pas l'espace physique, il entretient des analogies avec lui, encouragées par Barthes lui-même. Quand Barthes déclare que l'œuvre, au sens du texte produit par une cause efficiente, l'auteur, relève d'une *épistémè* newtonienne, alors que celle du texte, qui acte « la mort de l'auteur », est einsteinienne<sup>46</sup>, on pourrait essayer de le prendre au mot. Il y aurait une spatialité inhérente au paradigmatique, qui lui serait immanente.

Le structuralisme serait le lieu théorique qui, sur le plan linguistique, entretiendrait des analogies, des isomorphismes, avec le plan cosmologique qui a été élaboré de Riemann à Einstein. On va voir que cet isomorphisme permet aussi de recoller les wagons de la poésie valéryenne et barthésienne. Jusqu'à la géométrie non euclidienne de Riemann (exception faite de Gauss), on considérait que les objets existaient et se mouvaient dans un espace autonome et *a priori* muni d'une métrique extérieure à ses objets, indépendante. Riemann apporte une révolution : si l'espace n'est pas discret mais continu les rapports métriques de l'espace doivent être issus de la matière qui remplit cet espace. Grâce aux travaux d'Elie Cartan, d'Hermann Weil et d'Einstein, cette idée a trouvé sa pleine explication avec la relativité générale : c'est la distribution de matière qui fixe la métrique de l'espace-temps quand cette dernière, en retour, dirige le mouvement de distribution de matière. On relève bien en cosmologie un mouvement de détermination réciproque comparable à celui de la morphogenèse de la matière signifiante et décrivant comme elle l'aller-retour propre à l'énantiodromie.

La morphogenèse elle-même, telle qu'un de ses éminents penseurs, Alan Turing la développe, obéit à deux principes : la catalyse et l'inhibition. Au cœur de la théorie de Turing on trouve l'idée qu'une structure, pour se former, a besoin de la présence d'au moins deux substances chimiques qui interagissent. Le phénomène appelé catalyse est décisif. Ce n'est sans doute pas un hasard s'il résonne avec le vocabulaire de Marielle Macé, cité plus haut, concernant la contrainte libératrice. D'après le phénomène de la catalyse, donc, la présence d'une substance chimique donnée (le catalyseur) permet à une certaine réaction chimique de se produire. Il arrive que la présence d'un composé chimique (nommons-le A) dans un mélange engendre des réactions qui auront pour conséquence de produire davantage de A. Ces réactions sont appelées autocatalytiques et le philosophe des sciences John Gribbin les décrit ainsi : « Plus il y a de A, plus il y en aura – encore un exemple de *feedback* positif dans un processus non linéaire. À l'inverse, certains composés chimiques pourront, au contraire, empêcher des réactions de se produire. On les appelle très logiquement des inhibiteurs<sup>47</sup>. » On a retrouvé ici les concepts de *feedback* et de non-linéarité de la cybernétique que nous citons au début de cette contribution.

Barthes reprend ces questions dans *La Préparation du roman* à partir du binarisme de l'ellipse et de la catalyse, binarisme qui l'a peut-être hanté toute sa vie : « ellipse, qui est

<sup>46</sup> Barthes R., « De l'œuvre au texte », *Œuvres II*, E. Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 1211-1217.

<sup>47</sup> Gribbin J., *Le Chaos, la complexité et l'émergence de la vie* [2004], trad. L. Decréau, Paris, Flammarion, 2010, p. 174.

une figure de condensation, et la catalyse, une figure de l'extension<sup>48</sup>. » Ces deux notions d'ellipse et de catalyse reprennent en fait le motif de l'énantiométrie et permettent d'expliquer l'opération précédemment évoquée par lui : comment « meubler un rectangle imaginaire ». Dans son analyse du haïku, Barthes établit bien le rapport entre la découpe de la métrique et la découpe de la réalité. Et c'est en commentant Claudel qu'il livre des vues pénétrantes sur ce point qui l'a fasciné : « Cela a été dit peut-être par Claudel, c'est-à-dire "le soulèvement métrique", le satori d'une forme découverte qui crée le réel en arrêtant le découpage, ou si vous préférez qui formule au sens fort du terme<sup>49</sup>. » La formule au sens forme du terme serait une prise de forme, la production d'une morphogénèse. La prise de forme dessine alors un « foyer lumineux [...] qui commande autour de soi le concert des valeurs, des lignes, des volumes » ou « cette étincelle séminale qui met en branle toute la construction de l'être vivant<sup>50</sup> ».

On retiendra la complaisance avec laquelle Barthes cite Claudel qui articule le métrique et l'organique, l'embryologique en l'occurrence. Un autre moment de son œuvre prolonge ce rapprochement entre la catalyse et le vivant. Ainsi, dans *S/Z*, il est frappé par le fait que « ces séquences sont largement ouvertes à la catalyse, au bourgeonnement, et peuvent former des "arbres"<sup>51</sup> ».

On a retrouvé ici l'arbre et sa formation, avec lequel nous ouvrons cette intervention. Nous aimerions la refermer avec Valéry, après ces détours. Dans *L'Homme et la coquille*, l'auteur médite sur ce fait : comment un mollusque peut-il produire une coquille ? Il oppose dans un premier temps le *produire* biologique au *faire* humain avant de dépasser cette opposition, qui est celle, qu'on a abondamment glosée ici, entre *Physis* et *Technè*. Cette opposition est dépassée au profit d'une assimilation de la *production* à la *métabolisation*, donc de la poétique à la physiologie. La métaphore de la Pléiade, qui concevait la poétique comme *innutrition* trouve ici une nouvelle acception, plus littérale. Il n'est plus question d'*intertextualité*, mais de *transsubstantiation*, dans un sens laïque bien sûr. Si le mollusque peut être qualifié d'« einsteinien », donc rapproché de la poétique du texte selon Barthes et non pas de l'œuvre, newtonienne, c'est qu'il sait que l'espace-temps et la matière se co-élaborent dans un *work in progress*. En cela, le mollusque, c'est-à-dire la vie, est plus savant qu'Euclide : car « la vie, sans nul effort, se fait une relativité très suffisamment "généralisée"<sup>52</sup> » :

« Il est clair que le personnage assez secret, voué à l'asymétrie et à la torsion, qui se forme une coquille, a renoncé depuis fort longtemps aux idoles postulatoires d'Euclide. Euclide croyait qu'un bâton garde sa longueur en toute circonstance [...]. Il était fort loin [...] d'imaginer qu'un jour viendrait où un certain M. Einstein dresserait une pieuvre à capturer et à dévorer toute géométrie ; et non seulement celle-ci, mais le temps, la matière et la pesanteur, et bien d'autres choses encore [...] qui, broyées et digérées ensemble, font les délices du tout-puissant Mollusque de référence<sup>53</sup>. »

---

<sup>48</sup> Barthes R., *La Préparation du roman, I et II*, N.Léger (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 119.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>50</sup> Claudel P., « Sur l'Odyssée » dans *Accompagnements, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 406. Cité par Barthes R., *op. cit.*

<sup>51</sup> Barthes R., *S/Z*, in *Œuvres III*, E. Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 290.

<sup>52</sup> Valéry P., *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 903.

<sup>53</sup> *Ibid.*

Le « Mollusque de référence » invente constamment les coordonnées de son espace de référence, qui ne sont pas données *a priori*. Nous nous permettrons ici de citer Francisco Varela, grand penseur de l'autopoïèse, donc du versant biologique de l'autotélicité. Comme le fait remarquer Varela, « le monde n'est pas un terrain d'atterrissage dans lequel les organismes sont parachutés<sup>54</sup> », c'est un chantier de production où organisme et milieu se co-déterminent, dans un mouvement où, nous semble-t-il, car Varela n'en parle pas, il faudrait retrouver l'énantiodromie. Ce motif indiquerait bien un point de départ, une origine possible pour une morphologie généralisée congédiant les dichotomies de Nature et de Culture, de *Physis* et de *Technè*, au profit d'une continuité de l'acte producteur. Il revient à Valéry de l'avoir repérée et à un certain structuralisme de l'avoir suivie, d'avoir perpétué cette continuité où l'esprit et la matière poursuivent leur danse et leur drame.

---

<sup>54</sup> Varela F., Thompson E., Rosch E., *L'Inscription corporelle de l'esprit*, trad. V. Havelange, Paris, Seuil, 1993, p. 270.