« Le démon de la possibilité » : listes et tableaux dans les brouillons de Paul Valéry

Franz Johansson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/3543>

DOI : 10.4000/genesis.3543

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2018

Pagination : 67-80

ISBN : 979-10-231-06282

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Franz Johansson, « « Le démon de la possibilité » : listes et tableaux dans les brouillons de Paul Valéry », *Genesis* [En ligne], 47 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 21 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/3543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.3543>

« Le démon de la possibilité » Listes et tableaux dans les brouillons de Paul Valéry

Franz Johansson

« Le souci de l'ensemble de ce qu'il peut le domine », écrit Valéry à propos d'un personnage qui se présente, dans une très large mesure, comme son alter ego : ce Monsieur Teste qu'il définit comme « le démon même de la possibilité¹ ». Par le truchement de son personnage, l'écrivain ramène, dans un raccourci extrême, toute expérience vers une alternative radicale, dessinant un monde scindé : « il ne connaît que deux valeurs, deux catégories, qui sont celles de la conscience réduite à ses actes : le *possible* et l'*impossible*² ». Or, dans cette relation au possible, dans le souci, décisif, de *l'ensemble de ce qu'on peut*, les listes ont un rôle important à jouer.

On perçoit immédiatement les affinités entre les listes et le monde du possible. Une liste revêt *a priori* un statut particulier au sein d'un avant-texte. Au même titre que n'importe quel autre élément avant-textuel, la liste et chacun des items qui la constituent sont susceptibles de connaître toutes sortes de vicissitudes et de métamorphoses au cours de la genèse. Mais, à la différence de beaucoup d'autres, il leur faut encore, le cas échéant, trouver une substance textuelle, s'incarner dans le corps d'une écriture. Car elles se situent moins dans l'actuel de l'écriture, dans sa consistance et son épaisseur, que dans la virtualité de son possible. Bernard Sève peut ainsi écrire de la liste qu'elle « vaut moins par ce qu'elle dit que par ce qu'elle suggère³ ». Le blanc entourant chaque item peut apparaître comme l'emblème de ce possible qu'il recèle, comme l'espace vide en attente de son éventuelle matérialisation.

On est donc naturellement amené à interroger la place des listes dans les manuscrits de Valéry. Quelle place y occupent-elles ? Quel rôle jouent-elles dans l'entreprise de connaissance et d'exploration du possible que l'écrivain a placé au cœur de son écriture, de sa pensée et, plus largement, de son expérience ?

De l'inventaire à la gamme : un idéal de possession

Nous devons d'abord considérer, chez Valéry, des listes dont l'existence demeure plus ou moins virtuelle : elles sont évoquées, projetées, définies, mais pas nécessairement écrites. Elles semblent pourtant revêtir la plus grande importance : la poétique de l'écrivain – et, au-delà, son entreprise de connaissance, de pensée, d'existence – appelle ces listes comme un outil déterminant, les consacre comme un fondement ou une clef dans sa démarche.

On peut lire, dans une note des *Cahiers* qui, dans son extrême brièveté, n'en ouvre pas moins une perspective très vaste : « Le Possible, désigné, énuméré, combinable, – est l'invention, le moyen capital de l'intellect *humain*, l'artifice majeur – ce qui est anti-animal essentiel⁴. » Une autre note, très proche, stipule : « L'affaire de la raison est de rendre tout visible ; elle cherche à constituer toutes choses comme fonctions d'éléments dénombrables, finis, apparents⁵. »

1. Préface de 1925 à *Monsieur Teste*, Paul Valéry, *Œuvres*, t. I, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2016, p. 1013.

2. *Ibid.*

3. Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 112.

4. Paul Valéry, *Cahiers*, édition en fac-similé, Paris, CNRS Éditions, 1957-1962 (29 volumes), vol. XVIII, p. 480. Pour toutes les citations empruntées aux *Cahiers*, nous renverrons à cette édition, seule publication intégrale de ce corpus à ce jour. Pour les passages appartenant aux premiers *Cahiers* (jusqu'en 1914), nous ajouterons la référence à l'édition typographique intégrale des *Cahiers 1894-1914*, sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri *et al.*, Paris, Gallimard, 1987-2016 (13 tomes).

5. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. IV, p. 723. *Cahiers 1894-1914*, éd. cit., t. XI, p. 122.

Une troisième note dessine de manière particulièrement nette et complète les traits essentiels de cette vaste entreprise. La quête, aux accents presque lyriques, de « l'idée de la possession de soi-même et de se tenir dans sa main » s'y trouve ainsi détaillée :

Peu importe la science. Mais qui se sent *fini*, devant être fini, ne peut songer qu'à se posséder. Il se sait devant un objet limité. Il se trouve une limite où tendre. Comme celui qui se fait athlète compte ses muscles pour les faire jouer, tirer et se détendre.

Je me dis : Suppose que tous les réflexes soient comptés, catalogués.

Ou : Suppose que tous les éléments de la pensée soient bien nommés, bien reconnaissables.

Ou : Imagine les attitudes, les poses et les actes qui font le musicien, le géomètre, le peintre :

Énumère les correspondances. Regarde ensemble tous les mots, toutes les expressions du visage, tous les actes..⁶

Comme bien d'autres, ces réflexions envisagent d'appréhender l'ensemble de ce qui est et de ce qui peut être comme une totalité représentable et close. Et ce n'est pas à travers une sorte d'épiphanie révélant une forme d'unité que l'appréhension de cette totalité doit avoir lieu, mais à travers le patient dénombrement d'un ensemble d'éléments. Une sorte d'inventaire répertorierait non la totalité des « choses » elles-mêmes, possibles ou avérées – tâche titanique si on les postule en nombre fini, impossible si on les suppose en nombre infini –, mais, en amont, les « éléments » dont elles résulteraient, dont elles seraient la « fonction ». La totalité infinie ou incommensurable de ce qui est ou ce qui peut être se trouverait ramenée vers le domaine clos des éléments premiers qui le constituent.

Il est important de souligner qu'une telle entreprise choisit de demeurer dans la dimension superficielle du listage : elle se limite à l'identification, à la discrimination, au recensement de chacun des éléments premiers (moyens, conditions, instruments, matériaux) qui rendent possibles les actes de l'athlète, de l'artiste, du géomètre ou du penseur. Dans l'extrême ambition qui l'habite, l'entreprise de connaissance qui se rêve ici choisit de se fonder sur une suite d'entrées, et non sur un tissu de propositions s'ordonnant en paragraphes, en rubriques ou en chapitres. Elle dresse bien un inventaire, elle ne compose pas un traité⁷.

Un dernier point essentiel de cette entreprise reste à souligner : le dénombrement des éléments se présente comme une modalité préalable à une action ultérieure, qui est la possibilité de combiner entre elles les unités d'abord recensées – avec l'éventualité, envisagée par certaines notes, de recenser dans leur totalité les schémas combinatoires eux-mêmes. Cela entraîne un changement radical des dimensions : on passe d'un ensemble d'unités simples, clairement délimité et plus ou moins étroitement limité, vers une réalité complexe et variée à l'extrême, et peut-être à l'infini. Le domaine clos des éléments premiers répertoriés ouvre sur le potentiel incommensurable de leurs combinaisons possibles. Ainsi, l'entreprise, si essentielle pour Valéry, de « considérer *fini* ce que l'on tient pour *infini*⁸ » ne signifie nullement un appauvrissement. En remontant à la racine de tous les actes qui constituent la pensée ou l'écriture, en postulant le dénombrement de chacun des éléments qui les fondent, en inventoriant tous les schémas de leurs correspondances possibles, on ne renonce pas aux richesses d'une action presque illimitée dans sa diversité, mais on en obtient, à la racine, une possession fermée et, d'une certaine manière, absolue.

Plusieurs passages consacrent comme modèle de cette opération une liste très spécifique : la gamme musicale. Ce « système pur et complet⁹ », qui « de l'infinité des sons », « prélève les purs et leurs rapports¹⁰ », constitue une liste close d'éléments très exactement arrêtés, et reliés entre eux par un rigoureux système de relations.

6. Valéry remplace souvent les trois points par deux points, et ne donne pas exactement la même valeur à ces deux choix. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. IV, p. 796-797. *Cahiers 1894-1914*, éd. cit., t. XI, p. 154.

7. En refusant l'extension en profondeur de l'analyse pour se limiter à la reconnaissance d'une suite d'éléments, la connaissance se situe spécifiquement dans le champ de la liste telle que la définit Bernard Sève : « En principe, une liste est faite d'éléments ou, pour parler plus techniquement, d'items, dont chacun tient en un mot ou un groupe nominal [...] » Bernard Sève, *op. cit.*, p. 20.

8. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. XXIII, p. 236.

9. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. IV, p. 185. *Cahiers 1894-1914*, éd. cit., t. IX, p. 21.

10. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. III, p. 482. *Cahiers 1894-1914*, éd. cit., t. VII, p. 302.

11. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. III, p. 482. *Cahiers 1894-1914*, éd. cit., t. VII, p. 303.

Valéry se dit à la recherche d'un « style artificiel, comparable à la musique *après* la gamme¹¹ » et formule ce dessein plus vaste : « Essayer de construire la gamme et le système d'accords dont la pensée sera la musique¹². » À vrai dire, la possibilité d'une gamme verbale donne lieu à des considérations éclatées qui ne s'ordonnent jamais en une entreprise suivie. On en perçoit cependant la trace, plus ou moins directe, en divers endroits. Ainsi, dans cette page spéculant sur une méthode d'écriture :

Le temps n'est plus très éloigné où l'on pourra faire œuvre d'art en stipulant dès l'origine que cette œuvre doit satisfaire à $p + q$ conditions simultanées et les p *formelles* et les q *significatives*¹³.

A. formelles, c'est-à-dire *longueur*, ton, moyens ou éléments *permis* ou *interdits* énumérés, – conditions conventionnelles – changer ou répéter – tels effets, – distributions des maxima et des minima – c'est-à-dire le *réel* –

B. significatives, c'est-à-dire *l'imaginaire*, les choses, le sujet, le résumable, la partie devant être crue, imitative, et ces conditions distinctes, indépendantes rendues dépendantes par l'artifice et le vouloir qui sont proprement *Art* – étant bien définies, rapportées à un sujet étalon, corps et possibles. Il y aura lieu à un *calcul* pour les rendre dépendantes et obtenir l'apparence cherchée¹⁴.

C'est à partir d'un répertoire d'unités définies *a priori* que devrait se former, et même *se déduire*, l'œuvre. Dans l'imaginaire de la gamme, l'opération de listage s'arrache très clairement à une logique purement additive et à un statut unidimensionnel : elle s'ordonne en un système, qui repose ici sur le croisement de deux listes dont l'indépendance initiale doit garantir une rigoureuse forme d'interdépendance. La liste se rapproche alors de la structure du tableau, que Jack Goody décrit justement comme l'articulation d'une liste verticale et d'une rangée horizontale¹⁵, et dont Bernard Sève écrit qu'il « donne à la liste (dont il procède) la marque de la nécessité¹⁶. » Or c'est bien à une forme de nécessité, à la fois harmonique et mathématique, qu'aspire la gamme valéryenne. Dans la note ci-dessus, le croisement des deux séries de conditions s'obtient à travers un « calcul ». Dans une autre note des *Cahiers*, la poésie est définie à partir d'une loi « harmonique », « c'est-à-dire où l'arrivée des phénomènes, leur présence, leur diversité sont liées entr'elles et eux entre eux – comme les notes de la gamme – sont comme parties d'une unité et d'une nécessité à la fois formelle et significative¹⁷ [...] ».

Les possibles impossibles

Que deviennent les méthodes et systèmes projetés, avec les modèles et instruments qui les accompagnent, lorsqu'ils se trouvent pleinement engagés dans l'écriture d'un ouvrage ou d'une page, lorsque l'écrivain ne se limite pas à les concevoir ou à les définir de l'extérieur, mais qu'il s'en empare dans une *praxis* de l'écriture ? Répondre à cette question nous amène à nous tourner vers des documents d'une autre sorte : non plus à lire des considérations sur l'acte d'écrire (ou de penser) d'une portée générale et théorique, comme celles que constituaient les notes – issues des *Cahiers* pour la plupart – dont nous avons essayé de restituer la cohérence, mais à se confronter aux brouillons, aux documents de travail, où s'inscrivent les diverses traces de la gestation d'une œuvre ou d'un projet. Retrouve-t-on, dans les avant-textes valéryens, les inventaires, gammes ou tableaux que l'auteur appelle ou postule dans nombre de considérations théoriques ? Et si tel est le cas, quelles sont les fonctions qu'ils sont chargés d'accomplir ?

On peut assurément trouver dans les brouillons valéryens des listes investies d'une vocation panoptique, mathématique ou combinatoire, qui s'accorderaient de différentes façons aux considérations que nous venons de parcourir. Ainsi, le projet de « conte¹⁸ » – que Valéry nomme, selon une formule révélatrice, « conte-problème » – intitulé « La Toupie¹⁹ » (et qui reprend « 41 ou 42 ans plus tard », le fil d'un projet très ancien amorcé à partir de 1898, sous le titre d'« Agathe ») : la toute première page du cahier²⁰ (fig. 1) que l'écrivain ouvre en vue de ce récit dresse un inventaire des conditions formelles qui doivent présider à son écriture. Cette énumération de préceptes et remarques, numérotés de un à neuf, repose sur

12. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. V, p. 777.

13. Cette assertion s'avère d'une exactitude prophétique, si l'on songe aux contraintes *a priori* qu'avec une fécondité avérée, un Georges Perec instaure dans sa pratique de l'écriture.

14. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. X, p. 658-659.

15. Cité dans Bernard Sève, *op. cit.*, p. 16.

16. *Ibid.*, p. 176.

17. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. XV, p. 409.

18. Valéry lui-même entoure souvent de guillemets ce terme lorsqu'il l'emploie pour désigner ses propres projets.

19. Paul Valéry, *Histoires brisées II*, dossier BnF, Naf. 19084, fol. 39-60.

20. *Ibid.*, fol. 39

des éléments elliptiques : souvent une succession de noms, rarement actualisés par un déterminant ou précisés par un adjectif (« 3° Physiologie du sujet. C.E.M.²¹. Exigences du fonctionnement total. *Localisation du psychisme*. Théorie des rythmes. / 4° Le temps propre. Les deux temps 1/20 sec [onde]... »), et lorsqu'un verbe y figure, c'est volontiers sous la forme nominale de l'infinitif qui le maintient dans un stade de virtualité (« 1° [...] Essayer de donner l'impression d'observation "scientifique" ? / 2° Utiliser dans les masses du récit mes notes sur sommeil et rêves. Théorie des phases »). Elle demeure très près de la méthode qui souhaiterait prendre comme point de départ de l'écriture une suite de conditions accumulées. La place qui lui est accordée montre clairement son statut premier et fondateur : il s'agit bien de stipuler « dès l'origine²² » une série de restrictions abstraites, préparation et fondement de l'écriture à venir.

Dans les pages suivantes, cette méthode s'effiloche en même temps qu'elle se prolonge. Quelques éléments concrets, narratifs ou descriptifs, sont amenés (« type physique », « altération du visage au bout de x mois de sommeil²³ »), tandis que de nouveaux éléments formels se précisent (« des effets de répétition et des exponentielles²⁴ », « centrifugation²⁵ »...). L'écriture, de plus en plus espacée et éclatée, s'étend sur sept pages seulement, laissant les autres pages du cahier entièrement vides. La méthode, comme on voit, tourne court. La solution de l'équation du « conte-problème » n'arrive pas et, à vrai dire, s'ébauche à peine.

L'exemple de ce projet, amorçant une démarche qui s'épuise au bout de très peu de pages, sans jamais accéder à la cohérence de l'écriture syntaxique ni à l'épaisseur de la phase rédactionnelle, est représentatif. Les applications à la lettre des préceptes les plus systématiques sont rares et s'avèrent, les quelques fois où elles ont lieu, rapidement stériles.

Valéry est conscient du caractère non seulement extrême mais excessif qu'acquiert parfois son projet de maîtrise exacerbée. Il n'ignore pas que certaines de ses spéculations formelles ne sont qu'un « jeu avec l'impossible²⁶ », constituant de véritables « imaginations théoriques²⁷ ». Il s'agit pourtant d'autre chose que d'une rêverie inconsistante : d'une tentation. Cette tentation dessine une tendance : un point que l'action n'aspire pas nécessairement à atteindre, mais vers lequel elle tend. Si elle ne détermine pas, à proprement parler, un but, elle définit une direction.

La plupart des dénombrements et tableaux présents dans les chantiers valéryens demeurent liés, d'une manière ou d'une autre, à une aspiration vers la maîtrise et la pureté. Mais cette aspiration s'articule, de fait, avec d'autres tendances, parfois divergentes ou même contradictoires. Les listes se trouvent, du même coup, diluées, dispersées ou détournées par rapport aux fonctions qui semblaient leur être dévolues par cette vocation première.

Un principe majeur, constamment rappelé par l'écrivain dans ses préceptes d'écriture, est de soumettre le significatif au formel. « ... *Écrire* (au sens littéraire) prend toujours pour moi le sens de construction d'un *calcul* », constate Valéry, avant de préciser : « [...] je subordonne (d'autant plus que je suis plus proche de mon *meilleur état*) le "contenu" à la "forme" – sacrifiant toujours cela à ceci. / Je me justifie par l'exemple du musicien qui traite par calculs d'harmonie, développe et transforme²⁸. » Or, en contradiction avec ce principe, les listes dénombrant des éléments relevant du significatif – personnages, événements, épisodes, situations – ne sont pas moins fréquentes que celles qui recensent les critères formels. Bien au contraire. Voici quelques exemples, empruntés à divers projets.

À l'issue de quelques pages rédigées d'un « conte » intitulé « Robinson », une fois que l'élan rédactionnel semble tari, l'auteur se lance dans une énumération de situations et de thèmes :

Robinson.
Solitude.
Création du loisir. Conservation.
Temps vide. Ornement.
Danger de perdre tête, de perdre tout langage.
Lutte. Tragédie. Mémoire. Prière de Robinson.
Murmures de la forêt.
Un pied nu²⁹.

21. Ces initiales désignent, dans les *Cahiers* et d'autres pages privées de Valéry, la triade Corps Esprit Monde qu'il placera au cœur de sa réflexion.

22. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. X, p. 658-659.

23. Paul Valéry, *Histoires brisées II*, Naf. 19084, fol. 39 verso.

24. *Ibid.* fol. 40.

25. *Ibid.*, fol. 41.

26. Naf. 19035, fol. 17.

27. Paul Valéry, *Histoire d'Amphion*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 300.

28. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. XVII, p. 617.

29. Paul Valéry, *Histoires brisées*, dossier Bnf, Naf. 19083, fol. 22 r.

Insule.
 Peut-être en
 forme d'algues?
 Le reviens (après 41 ou 42 ans) au Conte
 que j'appellais Agathe et qui a ce nom à
 cause de ma fille.
 Conte-problème. Problème fantastique.
 1^{re} Difficulté de définir un observateur lequel
 déterminerait aussi le langage à employer.
 Essayer de donner une impression d'observation
 "scientifique"?
 2^o Utiliser dans les maîtres du récit mes notes
 du sommeil et réver. Théorie des phases.
 3^o Physiologie du sujet. C. E. M.
 Exigences du fonctionnement total.
 Localisation du psychisme - théorie rythmique
 4^o Le temps propre - les deux temps 1/20 sec.
 5^o L'état dormant de l'oupie. Énergie interne
 Régime. Instabilité du cycle - Stabilité. Équil. stat.
 6^o Production du rêve Gyrostatique
 peut-être, faire de ce rêve un conte secondaire?
 Dans lequel il serait intéressant de montrer
 le significatif forme soumise au fonctionnement
 les choses qui devraient le produire ne pas dépasser
 les limites invisibles de l'espace-temps du sommeil
 et lieux sont autres que dans le veille.
 7^o L'observateur voit à temps correspondants la
 dormeuse s'agiter, rougir, se retourner. Qui se
 reproduit. On note ces périodes, qui, vers la 5^e année
 se font plus brèves.
 8^o Petite théorie de l'accoutumance physiologique
 comparée à la non-perception du cycle. Cf. l'homme
 et les jours. Accélération d'un fait. L'homme
 se rend par disponibilité. L'homme s'habitue à penser
 l'homme a été mort ou se met à penser
 p. rapport au cycle.

Fig. 1 : Fichier Naf 19084 - Fol. 39 recto.

Parmi une série de brouillons préparant l'écriture d'un « conte de fée³⁰ », s'égrène, au sein du même feuillet très touffu, une liste de situations :

L'h[omme] qui a perdu	son reflet	A
—	son ombre	B
—	son corps	C
—	son enfance	D
	esprit	

et une liste de personnages :

princesse
un sage –
un chat
fée
ange³¹.

Pour une « Apocalypse Teste », où le fameux personnage, plusieurs fois repris depuis le texte de *La Soirée avec Monsieur Teste*, se verrait évoqué (d'une manière qui demeure indécise et floue) au sein d'un « Autodrame mêlé de Psaumes », Valéry note cette *Dramatis personae* :

L'Infans
Le Soleil
Le Monstre parfumé à la rose –
L'Ange –
Le nombre plus subtil –
Polydore –
Le Si, le RE, le Com, le MAIS³².

D'avantage que l'éventuelle préséance du significatif sur le formel, fondée sur une distinction qui peut paraître artificielle, ce qui nous intéresse surtout est de constater que les énumérations ci-dessus s'éloignent nettement de l'esprit de système qui devait présider à une certaine pratique valéryenne de la liste. Bien plus qu'à de rigoureux mécanismes agissant dans une série nécessairement close, nous avons affaire à une prolifération spontanée, donnant lieu à une énumération bigarrée – à l'image de la suite de personnages de l'« Apocalypse Teste », dont l'inventivité fantaisiste prend des allures dadaïstes.

La vocation des listes valéryennes paraît alors, du tout au tout, renversée. Transgressant le principe de clôture, s'affirment un mouvement d'ouverture, et même un élan vers l'excroissance et le débordement, donnant lieu à une « liste

par excès³³ », selon l'expression d'Umberto Eco (même si l'excès réside plus dans l'outrance des choix que dans celle du nombre, et que cette outrance elle-même demeure relative). Au lieu d'une fonction structurante, en quête d'une pleine maîtrise des matériaux, instruments et démarches, la liste assure une fonction heuristique et exploratoire. Il ne s'agit plus de circonscrire et de quadriller le champ des possibles pour soumettre ces derniers à une forme de nécessité, mais d'explorer ce champ jusqu'aux lisières du possible, et même de s'aventurer au-delà. Grâce à l'élan qui l'anime, la liste entre aisément dans ce que Valéry appelle « la forêt magique du Possible », en traduisant aussitôt le dernier mot : « du Possible, c'est-à-dire de l'impossible³⁴ ».

Il est intéressant de songer ici à la notion de « monstruosité », telle qu'elle se trouve évoquée dans la Préface au recueil de *Monsieur Teste* :

Un germe vit ; mais il en est qui ne sauraient se développer. Ceux-ci essaient de vivre, forment des monstres, et les monstres meurent. [...] Ils sont semblables à bien des pensées qui contiennent des contradictions cachées. Elles se produisent à l'esprit, paraissent justes et fécondes, mais leurs conséquences les ruinent, et leur présence bientôt leur est funeste³⁵.

La liste est un des lieux privilégiés pour que surgissent ces pensées à première vue viables, mais recelant des faiblesses ou aberrations rédhibitoires. Les trois listes que nous avons convoquées plus haut ne se confrontent que de très loin à la réalisation, au développement abouti des éléments qu'elles convoquent. Elles sont d'autant plus libres de postuler des possibilités diverses, inattendues et extrêmes qu'elles n'ont pas à les incarner immédiatement. Au fur et à mesure qu'elles se détachent du statut embryonnaire du germe pour croître en tant qu'organes, qu'elles quittent l'isolement de l'item pour entrer dans l'épaisseur d'une

30. Paul Valéry, *Histoires brisées II*, dossier Bnf, Naf. 19084, fol. 1-19. Dans la feuille pliée qui rassemble les feuillets en guise de chemise, Valéry note le titre « Conte de fée », avec le dernier mot au singulier, contrairement à l'usage plus répandu qui, dans cette expression, l'emploie au pluriel.

31. *Ibid.*, fol. 2.

32. *Ibid.*, fol. 118.

33. Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 250.

34. Paul Valéry, « Mes théâtres », dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 1244.

35. Paul Valéry, Préface à *Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 1013.

composition et d'une écriture, elles dévoilent les éventuelles « contradictions cachées » qui les rendent monstrueuses.

L'image organique de la germination nous entraîne loin des modèles mathématiques et des schémas abstraits auxquels se réfèrent les listes qui nous ont d'abord occupés. Elle se superpose à ceux-ci, à vrai dire, plus qu'elle ne s'y oppose ou ne s'y substitue. L'abandon à la spontanéité qui caractérise la liste exploratoire, chez Valéry, reste limité et provisoire. Il ne coïncide sans doute jamais avec le renoncement « à tout projet de maîtrise³⁶ » que Bernard Sève relève à propos de nombreuses « listes poétiques ». Il est utile, à ce propos, de revenir vers le discours sur la monstrosité qui se trace en quelques lignes dans la Préface de *Monsieur Teste* : « Mais les monstres de chair rapidement périssent. Toutefois ils ont existé quelque peu. Rien de plus instructif que de méditer sur leur destin³⁷. » La production monstrueuse ne suscite ici ni la fascination ni l'hébétéude : elle donne lieu à une méditation riche d'enseignements. En faisant surgir aux côtés des issues viables des inventions extravagantes et irréalisables, la liste par excès n'en est pas moins au service d'une discrimination. Elle continue de reposer sur les deux catégories fondamentales dont se réclame Monsieur Teste, qui sont « celles de la conscience réduite à ses actes » : « le possible et l'impossible³⁸ ».

Replis

Pour nombre d'items surgis dans les listes à vocation heuristique, leur destin est de disparaître, parfois sans avoir laissé d'autres traces que l'inscription unique au sein de l'énumération en question. Il en va ainsi des personnages extravagants et énigmatiques de l'*Apocalypse Teste* : ils ne verront nulle part l'amorce d'une caractérisation, d'une forme ou d'une intrigue qui leur permettrait de vivre sur une scène. Leur existence commence et finit comme un mot dans une liste. À côté de ces items mort-nés, d'autres ont une destinée plus longue. Parmi les cinq personnages recensés en vue du « conte de fée », dans la liste que nous citons plus haut, l'ange et le chat donneront lieu à d'autres allusions, toujours rapides, au sein d'un titre ou dans la description d'une situation. La princesse, la fée et le sage accèdent, quant à eux, à une consistance bien plus marquée, et sont présents dans la plupart des feuillets, tantôt dans des formulations

de quelques mots, tantôt dans des amorces de scénarios et de passages rédigés (jamais très poussés : tout le projet est demeuré à un stade très embryonnaire). Tantôt encore, au sein d'autres listes, qu'il est intéressant de considérer.

Le vieux devin joue le rôle		du <i>hasard</i> de la multiplicité	
Mme de S.		<i>Raison</i>	
La sorcière	–	Analyse	X Prince est l'homme entier
Fée	–	[invention Intuition ³⁹	

Cette liste s'éloigne avec évidence d'une dynamique purement additive, d'une « expansion volumétrique⁴⁰ » selon l'expression de Jean Paris : au lieu de favoriser un appel impérieux d'éléments nouveaux, elle se replie sur un nombre arrêté d'éléments pour commencer à les préciser et, surtout, pour structurer leurs relations réciproques.

La croix qui relie le personnage du prince – en décrochage vers la droite de la feuille, par rapport aux quatre autres – à la fée et à la sorcière est au service de cette logique. D'autres figures géométriques, tantôt tracées comme l'illustration d'une formule ou d'une remarque, tantôt situées dans un lien plus lâche avec l'écriture, traduisent cette double vocation de clôture et de structuration : le trait dessiné s'arrache à une progression linéaire et non bornée pour se replier, de diverses façons, sur lui-même. Dans un feuillet, un rectangle aux proportions presque carrées illustre le mot « Symétries⁴¹ ». Dans un autre feuillet, une boucle accompagne un commentaire ayant trait à une durée narrative qui se veut close : « suite “suggérant” une courbe fermée / des figures fermées dans le temps / ce qu'il faut pour cette clôture⁴² ». En marge de quelques annotations à teneur scénarique, une figure particulièrement complexe fait rebondir un trait plusieurs fois sur les parois d'un cercle⁴³.

36. Bernard Sève, *op. cit.*, p. 120.

37. Préface à *Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 1013.

38. *Ibid.*

39. Naf. 19084, fol. 5.

40. Jean Paris, *Rabelais au futur*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 52.

41. Naf. 19084, fol. 9.

42. *Ibid.* fol. 10.

43. *Ibid.*, fol. 7.

Tableau I*

accompagnements réflexions rôle de l'auteur réponse directe au lecteur —	mouvements presto lento longueur des phrases	des développements cercles de divergence * * <u>carrefours</u> boucles
--	---	--

(*) Naf. 19084, fol. 11.

Tableau II *

Scénario Chronologie	Paragraphes (linéaires ou développés en soi	Différentiation —— Genre des morceaux	Auteur (accompagnement)	Style Types de phrases —— —— Mouvements motifs	Mots et
(Portrait) K**	M § Mère D [evin] S[orcière] F [ée]	Descriptions — Le concret et l'abstrait		Couleur genre XVIII = ironique —— M[ère] phrase assez longue — ton très direct —— Devin. Scientifco-comique —— Sorcière. Badin et sensuel —— Fée – poétique grâce un peu équivoque cf. ange	

(*) Naf. 19084, fol. 14 *verso*.

(**) L'initiale K désigne sans doute Catherine Pozzi – que Valéry surnommait Karin – avec qui Valéry a entretenu, à partir de 1920, une liaison qui a très vite pris un accent douloureux.

Tableau III*

Combinaisons : M. D. P. S. F.

M.D.	M.P.	M.S.	M.F.¶	P.D.	P.S.	P.F.¶	D.F.	D.S.	F.S.	10
MDP		PDF	DFS	10	MDFS	MDPSF		10		
MDS		PDS	——		——	——		4		
MDF		PFS			MDFP	1		1		
MPS		——			MDPS			——		
MPF					——			25		
MFS					DFSP					
——					——					
					4					

(*) *Ibid.*, fol. 5.

Fig. 2 : Dossier BnF, Naf. 19084, fol. 4 recto (fragment).

Qu'elle adopte la forme d'un cercle ou d'un polygone, la clôture empêche et détourne le déploiement linéaire pour le replier sur un réseau interne de correspondances plus ou moins élémentaires ou élaborées. Il en va de même pour le développement des listes, lorsque celles-ci quittent une dynamique exploratoire et se referment sur une logique structurante.

La liste figurant dans le feuillet 5 se détache d'une succession d'entrées verticales, et se met à déborder sur un nouvel axe : celui de l'horizontalité. Le développement dans cette nouvelle dimension demeure minimal ici : il se limite à un seul élément. Il est plus poussé dans une autre liste, celle du feuillet 4 (fig. 2), où les entrées sont identiques, à un détail près (Mme de S. est ici désignée comme « la mère ») :

La mère	
Le devin	Tactique
La sorcière – Sensualité –	s'offrir – montre son cul
La Fée – Esprit –	se refuser montre ses mains ⁴⁴

Cette liste est à peine plus élaborée que la précédente. Cependant, pour deux de ses entrées, le développement horizontal accède à une plus grande complexité, jusqu'à dessiner une structuration en quatre colonnes. Aux personnages de la sorcière et de la fée sont attribués un principe (sensualité, esprit), une « tactique » (s'offrir, se refuser), et la monstration d'une partie du corps à valeur emblématique (montrer son cul, pour l'une ; ses mains pour l'autre).

Le déploiement de la liste initiale dans un espace qui ne se structure plus seulement verticalement, mais aussi horizontalement, est significatif. En dotant deux de ses items d'attributs et de prédicats, la liste se rapproche d'une syntaxe et fait naître un noyau de narrativité. Mais il ne s'agit pas ici simplement de substituer un enchaînement syntaxique, déployé selon un axe horizontal, à la succession des items en listage vertical. Car, la structure verticale de la liste est

maintenue, pour que l'autre suite, horizontale, s'y superpose. Les deux vecteurs interagissent pour dessiner un système de relations et de résonances où chaque élément est en correspondance avec tous les autres. La liste s'articule en tableau.

Justement, les tableaux ont une présence importante dans le dossier. Certains d'entre eux sont au service d'une appréhension panoptique et articulatoire des éléments qu'ils dénombrent. Ainsi, dans les deux tableaux ci-dessus (par souci de clarté, nous désignerons les tableaux auxquels nous faisons référence tableaux I, II et III, en sachant que cette désignation ne figure nullement dans le manuscrit), où le fonctionnement demeure élémentaire : les listes s'y juxtaposent en séries mitoyennes, chaque colonne déployant sa propre série sous le signe d'une catégorie (explicite dans le deuxième tableau, implicite dans le premier).

Dans d'autres tableaux, le croisement d'un axe vertical et d'un axe horizontal ordonne un mécanisme plus complexe, et donne lieu à une véritable combinatoire. C'est le cas de cette série venant s'inscrire juste en bas de la liste des personnages, dans le feuillet 5 (tableau III).

Même en l'absence de toute explication autre que le titre (« Combinaisons : M. D. P. S. F. »), le fonctionnement de ce tableau n'est pas difficile à saisir. Chaque initiale représente un des cinq personnages (Mère, Devin, Prince, Sorcière, Fée), et une analyse combinatoire épuise les situations possibles : duo (première ligne), trio (les trois colonnes à gauche), quatuor (quatrième colonne), et *tutti* (l'unique case tout à droite). Remarquons que ce tableau, tenant compte de la présence des éléments sans prendre leur *ordre* en considération, décline leurs combinaisons mais non leurs *arrangements*.

Palettes

Le « vertige de la liste », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, peut se résoudre, chez Valéry, en stérilité. Ainsi, la prolifération suscitée par le tableau combinatoire du « conte de fée » ne fait rien d'autre, au bout du compte,

44. *Ibid.*, fol. 4.

que de décliner les vingt-cinq situations possibles à partir d'une structure très simple, qui est la coprésence de deux personnages ou plus parmi les cinq listés. Ni les quelques éléments scénariques ébauchés dans certains feuillets, ni les rares amorces de rédaction, ne semblent s'alimenter, même de loin, à cette série combinatoire.

Aux côtés des inventaires et des systèmes cédant à une véritable hybris⁴⁵ de la maîtrise, il serait intéressant de considérer une dernière forme de la liste (qui s'apparente aussi, à sa manière, au tableau). On y retrouve des ambitions très proches de celles que nous avons rencontrées, déplacées vers un imaginaire autre, et donnant lieu à une démarche sensiblement différente. Elle se trouve décrite, dans une note des *Cahiers*, à travers une métaphore très éloquente, empruntée aux instruments, non plus du musicien, mais du peintre : la palette⁴⁶.

Faire sa palette [...]. Chercher d'avance les mots qui entreront dans tel endroit de tel sujet, et les accords de mots [...]. N'écrire « à la suite » qu'à la fin de cette préparation⁴⁷.

Le caractère préalable de la liste dans la progression génétique est explicitement posé (les éléments sont sélectionnés « d'avance », et l'écriture n'aurait lieu qu'une fois la palette constituée), comme il l'était dans la gamme. La palette précède l'écriture, qu'elle prépare, qu'elle fonde. On peut cependant faire la remarque que la palette anticipe le tableau à venir d'une manière différente – et moins absolue – que la gamme ne devance la partition. D'abord, par sa singularité : *tel* palette choisit certaines nuances de couleurs en vue de *tel* tableau. De plus, le caractère préalable de la palette n'exclut pas une interaction avec le moment de l'exécution de la toile dans sa substance la plus concrète. La gamme diatonique ou la gamme chromatique sont ce qu'elles sont une fois pour toutes ; tandis que les couleurs qui composent la palette peuvent toujours être renouvelées et réorientées (et le sont souvent, de fait) au fil de la genèse du tableau.

La proximité avec l'univers musical, et plus spécifiquement avec le système harmonique, est explicitement maintenue toutefois. La palette verbale du poète serait constituée non seulement de mots, mais d'« accords de mots ». Ce dernier élément est à souligner, car il extirpe chaque unité à une existence isolée, dans un rapport de pure juxtaposition aux autres : l'accord suppose un réseau

de relations – préalablement déterminé dans le système harmonique – entre les notes.

Présents dès les « palettes » préparatoires, les « accords de mots » préexistent à une écriture « à la suite ». Et ils impliquent certaines combinaisons harmoniques selon une disposition qu'on peut dire verticale, et non horizontale, comme le serait la suite mélodique des notes ou des mots. Toutefois la verticalité du système harmonique contient déjà le germe d'une syntaxe mélodique, comme certaines « palettes » valéryennes l'illustreraient fort bien. Ainsi ce feuillet issu des dossiers génétiques de *La Jeune Parque* (fig. 3).

Si les « accords de mots » sont, dans leur très large majorité, constitués de mots formant une rime, leur choix n'est évidemment pas commandé par cet unique mécanisme (comme le simple résultat de la consultation d'un dictionnaire de rimes) : certains termes sont posés au milieu des autres sans qu'aucun autre ne leur réponde immédiatement (« île », « démon »...) ; certaines associations, clairement dessinées, reposent sur une correspondance autre que celle de la rime (« ruine »/« glaive » ; « mâle »/« femelle ») ; enfin, pour les autres mots, toutes sortes de résonances, sémantiques ou rythmiques, s'ajoutent à l'homophonie de la rime. Les mots « rame » et « trame », situés dans le tiers bas du feuillet, se rencontrent verticalement. Cependant, leur superposition suppose et, virtuellement, pose, une suite horizontale : celle des onze syllabes qui, dans les alexandrins à venir, permettraient de joindre une rime à l'autre, et celle d'une forme syntaxique qui, en principe, épouserait ou engloberait ces onze temps (dans le poème achevé les deux mots se retrouveront, dans un ordre inversé, reliés par la séquence suivante : « Et le vent semble au travers d'un linceul / Ourdir de bruits marins une confuse trame, / Mélange de la lame en

45. Cette notion d'*hybris*, décrivant le rapport du listeur au monde comme un rapport de domination et d'appropriation est longuement analysée dans l'ouvrage de Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*. Le Clézio, Modiano, Perec, Genève, Droz, 2017.

46. Octave Nadal propose un développement très éclairant sur cet « art nouveau d'invention et de composition » que constitue le recours aux « palettes » verbales chez Valéry. Cf. l'« Étude critique des documents inédits » accompagnant son édition de *La Jeune Parque* dans Paul Valéry, *La Jeune Parque*, Présentation d'Octave Nadal avec le fac-similé des manuscrits, Paris, Gallimard, 1992, voir notamment les pages 183 à 205.

47. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. XVIII, p. 221.

ruine, et de rame⁴⁸... »). Dans un endroit de cette foisonnante palette, on voit d'ailleurs comment la suite mélodique d'une syntaxe embryonnaire s'amorce à partir de l'accord harmonique de deux mots : de la rime « orgueil »/« écueil » se dégage l'expression « de mon orgueil⁴⁹ » qui, dans la simplicité de sa structure, tisse néanmoins des liens vers des éléments en latence.

Une fois de plus, la liste chez Valéry associe une dimension horizontale à la succession verticale. Il convient de souligner que l'espace bidimensionnel qui est ainsi obtenu n'est, ici, ni mathématique ni géométrique. La palette s'étale ou s'ordonne dans un espace à teneur physique et, dans un sens, organique : de même que la fine planche où le peintre dispose ses couleurs suggère immédiatement le lien à des matériaux – pigments et, indirectement, pinceau – ainsi qu'au geste et au corps qui les sollicite, certains feuillets préparatoires semblent convoquer le scripteur dans toute l'épaisseur de sa présence (fig. 4).

L'exemple de cette « palette » pourrait bien représenter une sorte de synthèse heureuse des pratiques de la liste que nous avons abordées précédemment. La rigueur d'une démarche analytique et discriminatoire, si importante dans la conception valéryenne des listes, est bel et bien présente ici : on la reconnaît à l'œuvre dans le calcul des alternances des rimes féminines et masculines, dans la référence à certaines notions, souvent interrogées dans les définitions et réflexions des *Cahiers* (intellect, réflexes, phase, rupture), dans la référence à des modèles esthétiques (Michel Ange ou Racine). Elle côtoie, en même temps, la substance des mots en train de s'unir, verticalement et horizontalement. La multiplication exploratoire convoque quantité de mots, d'accords, de notions, qui ne seront pas retenus dans le poème final, mais qui en alimentent secrètement la progression. Un seul exemple dans ces ensembles extrêmement touffus. Dans le couple « brut »/« but », présent dans le feuillet 22 bis, seul le deuxième mot restera jusqu'à la version publiée du poème, où il ne figurera pas à la rime : « Et brûle, au sombre but de mon marbre béant⁵⁰. » Cependant, le mot qui formait avec lui un accord au sein de la « palette » gardera une sorte de présence, à la fois dispersée et métamorphosée, à travers le verbe « brûle » (reprenant, à la dernière consonne et à la terminaison féminine près, les sonorités de « brut » et conservant, dans la violence qu'il engage, des relents sémantiques du mot primitif) et, plus discrètement, à travers l'association

des consonnes « br » dans les mots « sombre » et « marbre ». La « palette », où se cherchent des accords, ne tend pas vers la clôture hermétique de l'inventaire. Elle tisse une continuité entre les vocations opposées d'ouverture et de clôture.

*

Dans une note de 1910, Valéry songe à « un livre – à ne pas faire deux fois ! » Ce serait le « livre d'un homme ayant dénombré ses fonctions et opérations d'esprit », marqué par « le fini, le complet » et « la libre mobilité de chaque objet », et dont l'auteur se retrouverait « puissant par cette domination finie⁵¹ ». Cet ouvrage fantasmé rend compte, dans toute sa complexité, d'un certain rapport de Valéry aux listes : le dénombrement d'une série fermée d'éléments devrait permettre, grâce à un système combinatoire, une abondance et une variété incommensurables, ancrées toutefois dans la maîtrise de chacun des éléments premiers qui les composent. Accéder à « une possession du domaine des combinaisons verbales⁵² », maîtriser « l'ensemble de toutes choses comprenant toutes leurs relations⁵³ » : un tel désir constitue assurément une forme d'*hybris*. Et s'il peut promettre à l'écrivain une emprise efficace sur ses structures et ses matériaux tant qu'il demeure dans l'espace virtuel de la liste et dans le champ de la considération théorique, il dévoile rapidement, dans la *praxis* de l'écriture, sa fragilité et sa stérilité.

Les processus et les conceptions génétiques chez Valéry sont d'une grande richesse cependant. Les figures fermées se combinent au dynamisme exploratoire de certaines listes, et les schémas abstraits côtoient l'image organique de la germination – et cette germination ouvre sur des possibles inattendus, incongrus et, parfois, *impossibles*. Dans son aspiration à la maîtrise, Valéry n'ignore pas que « dans la production de l'œuvre, l'action vient au contact

48. Vers 316 à 318 de *La Jeune Parque*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 412.

49. Si le mot « orgueil » figurera plusieurs fois dans le poème achevé, il n'y formera jamais de rime avec « écueil », et ne donnera pas lieu à la suite de mots « de mon orgueil » qui s'ébauche ici.

50. Vers 172 de *La Jeune Parque*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 407.

51. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. IV, p. 446. *Cahiers 1894-1914*, éd. cit., t. X, p. 73.

52. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., vol. XXIV, p. 406.

53. *Ibid.*, vol. V, p. 894.

Fig. 4 : Dossier BnF, Naf 19004, fol. 3 *recto*.

de l'indéfinissable⁵⁴ ». Les déterminations mathématiques finissent ainsi par rejoindre les pratiques du musicien ou du peintre, par se rapprocher de la matérialité de leurs instruments et de leurs actes. La liste valéryenne peut alors prendre le visage d'une palette verbale, préfiguration du tableau poétique qui, dans la richesse très suggestive des

possibles qui s'arborent et s'essayent en elle, devient elle-même tableau.

54. « Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France », dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, p. 973.

FRANZ JOHANSSON enseigne à Sorbonne Université et codirige l'équipe Valéry de l'ITEM. Il a consacré sa thèse de doctorat à l'étude du *Corps dans le théâtre de Paul Valéry*. Après avoir collaboré à l'édition en treize volumes des *Cahiers 1894-1914* de Paul Valéry (Gallimard), il participe à l'édition numérique de l'intégralité des *Cahiers* (OBVIL). Il a codirigé les ouvrages *Puissances et possibilités d'une île. Études sur un projet dramatique inédit de Paul Valéry* : L'Isle sans nom (Classiques Garnier), et « Du divin et des dieux ». Recherches sur le *Peri tôn tou theou de Paul Valéry* (Peter Lang). Il prépare, avec l'équipe Valéry de l'ITEM, l'édition génétique numérique des multiples dossiers manuscrits qui sont à l'origine des *Histoires brisées* de Valéry (Eman, ITEM).

franz.johansson@paris-sorbonne.fr

Résumés

Listes et tableaux dans les brouillons de Paul Valéry

Dans nombre de réflexions, Valéry appelle un recensement exhaustif des éléments premiers qui fondent toute écriture, couronné par le dénombrement de leurs modes de combinaisons possibles. Ce réseau de relations latentes entre des éléments purs formerait un équivalent, à l'usage de l'écrivain, de la gamme musicale. Les brouillons valéryens portent la trace de cette ambition : des dénombrements, volontiers ordonnés en tableaux, y cherchent à consolider une maîtrise achevée des possibilités de l'écriture. Les processus génétiques sont, chez Valéry, d'une extrême richesse cependant. En même temps que les inventaires s'emploient à parachever un système clos, des listes ouvertes se lancent dans l'exploration de possibilités inattendues – quitte à faire surgir des solutions extravagantes et irréalisables. À côté des modèles combinatoires se constituent des collections de nuances, des accords de mots, des « palettes » verbales pleinement ancrées dans la dimension physique de l'acte d'écrire.

In many of his studies, Valéry envisions an inventory of the primary elements that are at the basis of all writing, as well as a count of all their possible combinations. This network of underlying relations between pure elements would form an equivalent, for the writer's use, of musical scales. Valéry's drafts bear the trace of this ambition. With these enumerations, willingly classified in charts, Valéry tries to secure an absolute control of writing's possibilities. However, in Valéry's case, the genetic processes are extremely rich. At the same time as these inventories attempt to finalize a closed system, open lists engage in the exploration of unexpected possibilities, at the risk of allowing extravagant and unrealizable solutions. Next to these combination models, are established nuances, word combinations, verbal spectra fully anchored in the physical dimension of the writing act.

In vielen Betrachtungen fordert Valéry eine erschöpfende Erfassung der ersten Elemente, mit denen jedes Schreiben beginnt, gekrönt durch die Aufzählung der Arten von möglichen Kombinationen. Dieses Netz latenter Beziehungen zwischen reinen Elementen würde für den Gebrauch des Schreibers eine Entsprechung zur Tonleiter bilden. Die Valéry-Entwürfe tragen die Spur dieser Ambition: Aufzählungen, bewusst in Tabellen arrangiert, versuchen eine bereits erreichte Meisterschaft in Bezug auf die Möglichkeiten des Schreibens zu festigen. Valérys genetische Prozesse sind jedoch sehr reichhaltig. Zur gleichen Zeit, in der die Inventare an der Fertigstellung eines geschlossenen Systems arbeiten, gehen offene Listen auf die Suche nach unerwarteten Möglichkeiten – auch wenn dies extravagante und unerreichbare Lösungen provoziert. Neben den kombinatorischen Modellen entstehen Sammlungen von Nuancen, Wortakkorden, verbale „Paletten“, die ganz in der physischen Dimension des Schreibens verankert sind.

Valéry convoca en muchas de sus reflexiones un inventario exhaustivo, tanto de los elementos primarios de toda escritura, como de las distintas maneras de combinarlos. Esta red de relaciones latentes entre elementos puros conformaría así una suerte de equivalente literario de la escala musical. Esta ambición deja un rastro claro en algunos borradores del escritor, cuyas enumeraciones acaban construyendo cuadros, que buscan consolidar un control absoluto de las posibilidades que entraña el acto de escribir. Sin embargo, una gran variedad y una inmensa riqueza caracterizan los procesos genéticos en el caso de Valéry. Al mismo tiempo que los catálogos y los cuadros van construyendo sistemas cerrados, otro tipo de listas, que adoptan esquemas abiertos, exploran posibilidades insólitas –que no pocas veces resultan extravagantes e irrealizables. Siguiendo otra dirección, los manuscritos preparatorios también pueden recolectar matices y acordes de palabras, conformando verdaderas “paletas” verbales arraigadas en la dimensión más corporal del acto de escribir.

Num bom número de reflexões, Valéry defende que os elementos primordiais subjacentes a todo o acto de escrita sejam objecto de recenseamento exaustivo, coroado pela enumeração de todas as suas possíveis combinatórias. Essa rede de relações potenciais entre elementos puros formaria o equivalente, para uso do escritor, da escala musical. Os rascunhos de Valéry exibem vestígios dessa ambição: listagens, amiúde ordenadas em tabelas, visam consolidar um domínio completo das possibilidades de escrita. Os processos genéticos de Valéry revelam-se, sem embargo, de uma extrema riqueza. Ao mesmo tempo que inventários dão boa conta de sistemas fechados, listas abertas convidam à exploração de possibilidades imprevistas, que conduziriam a soluções extravagantes e impraticáveis. Ao lado dos modelos combinatórios alinham-se séries matizadas, concordâncias lexicais, verdadeiras paletas verbais apostadas na dimensão física do acto de escrita.

In numerose riflessioni, Valéry evoca un censimento esaustivo degli elementi primari che fondano ogni scrittura, coronato dall'enumerazione dei loro modi di combinazione possibili. Questa rete di relazioni latenti tra elementi puri formerebbe un equivalente, ad uso dello scrittore, della scala musicale. I brogliacci di Valéry recano la traccia di quest'ambizione: le enumerazioni, spesso ordinate in tabelle, cercano di consolidare una compiuta padronanza delle possibilità della scrittura. Tuttavia, i processi genetici nei manoscritti di Valéry sono di un'estrema ricchezza. Mentre gli inventari cercano di completare un sistema chiuso, liste aperte si lanciano nell'esplorazione di possibilità inattese – a costo di far emergere soluzioni stravaganti e irrealizzabili. Accanto ai modelli combinatori, si formano così collezioni di sfumature, accordi di parole, “tavolozze” verbali pienamente radicate nella dimensione fisica dell'atto dello scrivere.