



**Edmundo Morim de Carvalho**

## **Le "Cahier Perpétuel"<sup>1</sup>**

Le "Cahier perpétuel" correspond chez Valéry à une pratique quotidienne de l'écriture, et seule la mort pourra l'arrêter. Il est donc impliqué de manière contradictoire non seulement dans le rapport de l'existence, du présent, à la mort future, potentielle et réelle, mais aussi dans celui du langage appartenant aux *autres*, généré par les besoins les plus divers au cours de multiples diachronies, et son utilisation personnelle correspondant à un idéal de critique et de purification. La *langue*, en proie à des effets d'entassement et d'incohérence, est l'ennemie du *discours* qui doit se produire dans son cadre. La liberté et la servitude se conjuguent ainsi de plusieurs manières.

**ÉCRIRE, LIBERTÉ, SERVITUDE :**

**LA CONTRAINTE D'ÉCRIRE, ÉCHAPPER À L'ŒUVRE,  
LA LIBERTÉ DU FRAGMENT**

L'écriture dessine une sorte d'échappatoire au sein de la "liberté servie". Il y a ainsi une servitude libre associée à l'écrire — la liberté contrainte d'écriture. La servitude et la liberté spécifique à l'écriture se manifesteront dans le refus de l'œuvre (contrainte externe) et la liberté développée par le fragment. À telle heure, on obéit aux *contraintes de la liberté*. On demeure aussi dans le cadre paradoxal du "*vouloir involontaire*". « Un inconnu en moi me dit méchamment / "Ces cahiers sont ton vice." Et il est vrai que d'écrire tous les matins ces notes, c'est un besoin qui pourrait ne pas être, aussi bizarre, pressant et irréflecti que le tabac, — d'ailleurs associé à lui — Il est assez comique que mes réflexions soient le fruit d'une puissance irréflectie, horaire, et qu'il faille à telle heure obéir à la contrainte des libertés de l'esprit » (C. 25, 552)<sup>2</sup>. "*Liberté contrainte*" ou "*servitude libre*", l'écriture s'avoue involontaire, irréflectie, compulsive. Ce n'est donc pas étonnant qu'on se trouve devant un champ paradoxal. L'écrire commence par un paradoxe, et celui-ci a son "heure de vérité" personnelle. L'écriture matinale n'est pas une « production extérieure » (*ibid.*), vouée à l'extériorité des œuvres, de la carrière,

1) Ce texte correspond à la partie finale de *Variations sur le paradoxe – I : Paradoxes dans l'école de Palo Alto et les Cahiers de Valéry*, éd. L'Harmattan, 2007, pp. 163/180.

2) Pour les œuvres de Valéry, nous avons utilisé l'édition des *Cahiers* du C.N.R.S., fac-similé, tome 1 à 29, 1957-61 (sigle : « C », suivi du numéro de tome et de page) ; et l'édition des *Œuvres*, I et II, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957 et 1960, éd. établie par Jean Hytier.

du curriculum vitae, de la biographie, etc. Le paradoxe de la « *réflexion irréfléchie* », de l'« *involontaire volonté* », expose ce que Valéry appelle sa « vraie nature ». L'écriture est sans fin, une rature perpétuelle, indéfiniment relancée, un « divertissement infini » (*ibid.*). Elle ne peut être arrêtée (= publiée) que par accident. L'œuvre est un arrêt trompeur de l'écriture inachevée<sup>3</sup> — pouvant perdre à tout moment sa "clôture" et glisser de nouveau dans le jeu des substitutions et transformations. L'"accident" (l'œuvre déclarée ou voulue finie) se pare d'une nécessité qui est encore accidentelle. (« Même une œuvre parfaite est fragment [...] » (*ibid.*, 50)). À mettre en rapport avec la fonction d'"incomplétude" de l'esprit (« L'"esprit" — fonction de l'incomplet — et transformation du complet en incomplet [...] » (*ibid.*, 80)). L'esprit est l'ennemi de la clôture des œuvres, des pratiques arrêtées, figées dans une "somme".

### 3) "LE NON FINITO"

Le "*non finito*" est la "découverte" commune de l'inachevé par Michel-Ange (dans le *Saint Mathieu*, les *Esclaves* pour le Tombeau de Jules II, et Léonard de Vinci (*Sainte Anne* et ses croquis)). Voir : André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, PUF, 1959, chapitre *L'invention et l'inachevé*, pp. 327/343). Ou encore : Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile — Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, éd. Macula, 2000, chap. *Léonard et Michel-Ange pris sur le vif*, pp. 241/250). Avec des consonances différentes dans chaque cas : recherche "scientifique", expérimentale, chez Vinci ; platonisme esthétique pour Michel-Ange.

Pour Vasari, le premier à remarquer le grand nombre d'œuvres inachevées dans les deux créateurs, le *non finito* est la marque d'une "âme" paralysée, dans une vision négative de l'inachevé, par une "trop haute ambition" écartelée entre l'idée et la matière, ou par un défaut de technicité. Toutefois, chez le même auteur, il y a une reconnaissance d'un *non finito* positif — à propos du *Saint Mathieu* de Michel-Ange, la « perfection de l'œuvre » étant dans l'« imperfection de l'ébauche » (cité par Michel Jeanneret, p. 248). Le *non finito* entre dans une stratégie "tensionnelle", à la limite du conscient, développant un contraste entre le fini et l'inachevé, le déterminé et l'indéterminé, le désordre et l'ordre, le "tourbillon" et la ligne concise, apprêtée, c'est-à-dire émergeant dans un cadre hostile, ou neutre, indifférent. Michel Jeanneret souligne la recherche du "contour" indéfini, en proie au flou, au non-contour, équivalant à une rature poétique, non-effacée dans le travail postérieur. Il écrit quelque chose sur Léonard qui trouve un écho dans la pratique de l'écriture des Cahiers. "C'est cette démarche — le jaillissement des idées premières et les signes du travail en cours — qui, aux yeux de Léonard, fait le prix de l'art" (*ibid.*, 243). L'inachevé valéryen se développe dans le cadre du rapport établi par Valéry avec les propres "cahiers-manuscrits" de Vinci.

L'œuvre inachevée est nettement dans les *Cahiers* et dans les *Œuvres*. « Une œuvre n'est jamais nécessairement finie [...] » (Paul Valéry, *Œuvres*, I, *Variété, Calepin d'un poète*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1957, p. 1450). « Il y a chez moi une tendance originelle, invincible, — peut-être détestable, — à considérer l'œuvre terminée, l'objet fini, comme déchet, rébus, chose morte [...] » (Paul Valéry, *Œuvres*, II, *Mon buste*, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1359). Si le *non finito* est nettement revendiqué, il n'est pas ouvertement lié à Vinci — il s'offre comme une manifestation originelle de l'esprit valéryen. On peut en douter. Le transfert avoué fonctionne dans les deux sens. Ce n'est pas uniquement Valéry qui lui accorde ses inclinaisons, celles de Vinci interfèrent aussi avec les motivations valéryennes. « Enfin, je le confesse, je ne trouvai pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien » (*Œuvres*, I, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, p. 1232). Le *non finito* est associé pour Valéry, dans les *Œuvres*, à Degas : « Une œuvre était pour Degas le résultat d'une quantité indéfinie d'études, et puis, d'une série d'opérations. Je crois bien qu'il pensait qu'une œuvre d'art ne peut jamais être dite achevée [...] » (*Œuvres*, II, *Degas danse dessin*, p. 1199). Dans le même texte, Valéry imagine un dialogue entre les deux acteurs du *non finito* — Léonard de Vinci et Michel-Ange, qui reconnaît implicitement la stratégie de l'inachevé chez Vinci et l'ignore totalement chez Michel-Ange au point de transcrire un reproche formulé par ce dernier. « Une des plus belles scènes, (à imaginer), de la Comédie de l'Esprit est cette grande et singulière sortie que Michel-Ange aurait faite à Léonard lui rapprochant violemment de se perdre en recherches et curiosités infinies au lieu de créer et de multiplier les ouvrages, *preuves de sa valeur* » (*ibid.*, 1211). La "Comédie de l'Esprit" serait donc sous le signe de la fausseté, comme cela se passe souvent avec l'"esprit". Michel-Ange pourrait peut-être critiquer Léonard sur beaucoup de points, mais sur celui-là, il était passible du même reproche, même si les raisons pour "justifier" l'inachevé divergeaient vraisemblablement du tout au tout... À la limite, il pourrait à peine le critiquer le peintre de trahir la peinture en des multiples activités annexes, sans aucun rapport avec l'"essence" de son art. Ce reproche de dispersion, Valéry a dû l'entendre souvent formulé par ses amis, en ce qui concerne sa propre pratique de l'écriture et ses intérêts cognitifs multiples.

La pratique de l'écriture oscille entre la volonté et la non-volonté, la répétition et le changement, ou la transformation et la conservation, comme elle oscille entre la "réflexion" et l'"irréflexion", entre la "liberté" et l'enchaînement "horaire" et "biographique". La volonté caractérise le moi mais aussi le point où le moi bascule dans le non-moi. « Ce qui est le plus moi est ce qu'on nomme *Volonté* [...] » (*ibid.*, 790). Mais la volonté ne gère en quelque sorte que la surface des événements. Elle est en prise avec l'"ignorance fonctionnelle utile" au bon déroulement des opérations. Elle se situe en partie au-delà de la connaissance, de la réflexion, de la conscience. « La *volonté* (consciente ou non) est la propriété d'une pensée — (telle pensée) d'exciter *hors connaissance* — le *dessin* d'une machine d'action [...]. / La connaissance du mécanisme entier nous est tout à fait *inutile*. Même, elle gênerait ou ruinerait le fonctionnement » (*ibid.*, 444). L'écriture suit les aléas de la volonté dans sa "*liberté contrainte*" ou "*servile*". Elle n'est pas tout à fait programmable, dirigée, enfermée dans un cadre hermétique : elle passe à travers les cloisonnements, les séparations, les exclusions. Elle déborde le "déjà-fait" et ce qui est train de se faire. En tout cas, elle déstabilise l'"acte". Elle est l'antithèse de l'acte "abhorrant" et "éliminant" « l'infini » (*ibid.*, 579). Et, par conséquent, aussi de l'œuvre : l'œuvre "tue" l'écriture, et celle-ci diffère l'œuvre sans répit — telle qu'on le lit dans « *Station sur la terrasse* »<sup>4</sup> (*ibid.*, 618) et dans d'autres passages. « Toute la valeur et la beauté, toute l'excellence de *tout ce que je n'ai pas fait* — — / Voilà ton œuvre — me dit une voix / Et je vis tout ce que je n'avais pas fait. / Et je connus de mieux en mieux que je n'étais pas celui qui avait ce que j'ai fait — et que j'étais celui qui n'avait pas fait ce que je n'avais pas fait — Ce que je n'avais pas fait était donc parfaitement beau, parfaitement conforme à l'impossibilité de le faire » (*ibid.*). Ceci est une constante dans les mailles de l'écriture depuis ses débuts — elle "fait" et voue son culte au "non-fait", à la négation incandescente qui imprègne les signes. De la "terrasse", on contemple, dans le « ciel de la nuit poétique », les « constellations » brillant d'un éclat de langage et qui ont effacé par leur lumière le nom de "celui" qui les a placées sur une ligne d'horizon évanouie. Le chef-d'œuvre est un réseau de négations pures déclinant toutes les formes de l'impossibilité, rachetant toutes les formes du possible vécu (souffrances, femmes, espoirs, heures, etc.). « Mon œuvre était *cela* » — démarche comparable à celle du « mortel convaincu de son Dieu dont il conçoit les attributs qu'il forme par négations successives / des défauts et des maux qu'il trouve dans le monde [...] » (*ibid.*). L'écriture des *Cahiers* repose sur un paradoxe assez destructeur, faisant table rase de ce qui n'est pas elle. Si elle est du côté de la "liberté contrainte", une

4) On peut rapprocher ce texte des *Cahiers* d'un autre publié dans *l'Anthologie des poètes français contemporains*, par G. Walch, en 1906 (Paris, Ch. Delagrave ; Leyden A.-W. Sijthoff). Il s'agit d'un poème de René Ghil, proche de Mallarmé, auteur du *Traité du Verbe*, qui fut édité et collabora au *Mercure de France*, intitulé *Nuit aux Terrasses*, pp. 295/97, dont G. Walsh donna quelques extraits (texte de *L'Ordre altruiste*, vol. 2, livre 5, 1895). « Ah ! sur les terrasses en prenant nos épaules / longtemps, parmi la nuit d'étoiles à meurtrir / notre gloire, passons ! Mes yeux pleurent les mondes qu'ils n'ont pas vus, et qu'ils ne verront pas [...] // Ah ! sur les terrasses en prenant nos épaules / longtemps, parmi la nuit d'étoiles à meurtrir / notre gloire, passons ! Mes yeux pleurent les Femmes / qu'ils n'ont pas vues, et qu'ils ne verront pas [...] » (p. 295). La *Station sur la Terrasse* valéryenne unifie les "terrasses" qui deviennent celle de l'œuvre faite, en train de se faire, et impossible à faire, reculant toujours dans l'horizon sous la pression de l'écriture fragmentaire. Il n'est pas, bien entendu, question de "pleurs" — ou de montée des larmes souvent énoncée par Valéry —, mais du caractère irrémédiablement inachevé de tout processus scriptural relançant sans cesse la question de sa "clôture". Valéry ploie dès le début sous le poids de ce qu'il n'a pas fait, et qui demeurera tel, quoi qu'on eut pu en faire.

*servitude* assumée de plein gré, l'œuvre est contrainte pure. Elle n'est "bonne" qu'en étant sa négation. L'écriture n'est "bonne" que quand elle est "vice".

## **L'ÉCRIVAIN ET LA LANGUE COMMUNE : LA LANGUE IMPOSÉE ; HUMILITÉ, ORGUEIL, MÉPRIS**

L'écriture réside dans l'emploi d'une langue qu'on n'a pas choisie. Elle est le corollaire des besoins étrangers au moi — synonyme de hasard, d'imposition sociale, d'histoire ; ou de confusion, de vanité, d'égoïsme scriptural. Celui-ci est à la fois sous-jacent à l'accusation de la langue comme instance pure non-moi impure, comme vêtement trop court ou trop large pour l'esprit, et revendiqué dans l'élaboration du Moi par lui-même (en tant que producteur et destinataire d'une *pureté* solitaire). Les mots oscillent entre les réflexes et l'algèbre, le manque et l'excès, la pensée et la non-pensée — la littérature n'arrive pas à s'extraire de ces pièges. Sa pensée est nulle — captive de la réception qu'elle intériorise et essaie de satisfaire.

« L'écrivain est l'homme qui se trouve humilié d'employer la langue commune » (C. 2, 766). L'écrivain est celui qui connaît les défaillances du langage commun. En fait, il veut en faire un usage non-commun, et se trouve devant une multitude de formules qui ne lui conviennent pas, et qui finissent par trahir son projet initial. L'orgueil de l'écrivain en reçoit un coup, ou toute une série de coups. Il avale, pour ainsi dire, une montagne de "coulevres" en employant des signes. L'écrivain doit partager, au moins au début, ce qu'il doit transformer, déplacer, abolir — toutefois, en s'inscrivant dans un horizon donné de réception, il ne pourra jamais faire abstraction de l'"autre". La langue commune renvoie aussi à la situation de l'écrivain dans une société *démocratique*, où tous finissent, en principe, devenir "communs" et "semblables". L'écrivain, comme Valéry, doit refuser les idées et les mots partagés (le peuple concentre sur lui toutes les tares de l'univocité et de l'uniformité). Sa soumission est l'équivalent d'une rébellion, d'une insoumission. L'écrivain emploie la langue pour la rendre stérile à tout emploi après lui. Son acceptation humble cache, teintée de mépris, l'orgueil du "solitaire". La langue sera son bouc émissaire après avoir été son solliciteur.

Dans les politiques de la pensée, la langue équivaut à une possession étrangère. Le "moi" la plonge dans le mépris où il baigne toute chose. La langue est chose donnée, trouvée, offerte, qui ne résulte pas d'un labeur *sui generis*. Elle est une passivité devant la glorieuse activité de l'intellect écartant les faux-semblants et les mirages. La possession doit être acquise par soi-même, sinon cela ne vaut presque rien. Le mépris se lève à l'horizon de ce "rien" — « [...] je fais cas de l'obtention par moi seul infiniment plus que de la possession toute donnée » (*ibid.*, 453). « Pour moi donc le suprême bien est la chose trouvée par moi [...]. Je vais donc vers le mépris de tout le reste » (*ibid.*, 454). Dès le départ, l'écriture se mesure à une impossibilité d'écrire. « La raison d'écrire est l'impossibilité d'écrire — Le maître est celui qui fait possible, un impossible antérieur — » (*ibid.*, 436). La langue se trouve prise dans une impasse engendrée par l'égoïsme initial — le scripteur rend l'impossible possible, mais cette opération portera toujours les marques d'un départ "désastreux".

La littérature est loin de la perfection, loin de tout ce qui compte pour Valéry — loin de l'intellect, loin de la pureté, loin de la pleine possession de soi par l'effort cogitatif. La littérature en rajoute : elle déprécie ce qu'elle ne peut atteindre. Devant la *pensée*, la littérature trouve son point limite qu'elle s'applique à rendre nul. « La littérature ordinaire n'admet pas la perfection des pensées » (*ibid.*, 586). Elle est suspendue au pouvoir vacillant des mots. Tout écrivain qui s'entiche des mots risque de disparaître au cas où ceux-ci disparaîtraient. L'écrivain, qui travaille avec des mots, s'il se limitait à une telle tâche ne mériterait pas son nom. Le mot est à la fois le but et le piège, la raison d'être et de perte de l'écrivain. « Si l'on rayait dix mots du dictionnaire — cent écrivains disparaîtraient. Mais ce ne sont donc pas des écrivains » (*ibid.*, 356). Il ne peut y avoir un bon usage littéraire des mots. Comme la métaphysique, « qui résulte d'un mauvais usage des mots » (*ibid.*, 353), la littérature détourne les mots de leur fonction transitive, dans une sorte de parade stérile. Le langage accumule les impossibilités relatives ou absolues — il n'a jamais vu ni la pensée ni la réalité. « Le langage n'a jamais vu la pensée » (*ibid.*, 356). La littérature est tributaire, quoi qu'on en fasse, du manque de sérieux du langage aveugle, distant, précieux.

### **LA LANGUE ENTRE EXCÈS ET MANQUE : LA LITTÉRATURE COMME EXTENSION DU SIMULACRE**

Malgré sa volonté de s'écarter du troupeau, l'écrivain en porte les stigmates. Sa "pensée" se situe dans la moyenne anonyme des pensées intersubjectives. « Le littéraire — le plus grand — *pense*, au fond, comme qui que ce soit, malgré habilité, abondance, inventions » (*ibid.*, 626). Son habilité est un artifice de "menteur", son invention un bricolage, son "abondance" un aveu de pauvreté. Pas de clarté, de précision, ni de conservation, ni de "peinture" fidèle de "continu" — à peine une désignation à distance. Le « langage ordinaire n'est ni clair ni précis / il ne *conserve* pas facilement [...] Il ne peint pas le continu se bornant à le désigner — » (*ibid.*, 105). Le langage se caractérise par une certaine polysémie. La littérature en profite pour glisser ses messages dans les interstices des sens recensés. Il utilise le mal-défini, le dépareillé, l'inexact, le non-uniforme, pour esquisser un "pas" exact, c'est-à-dire un vrai pari. Sa nécessité reste toujours en prise avec le "hasard" de la langue. « Le style littéraire résulte — (est possible) de l'inexactitude des mots, de leur non-uniformité — par rapport à des faits mentaux / Chaque mot en dit plus ou moins — qu'il ne faut — » (*ibid.*, 704). Entre cet excès et ce manque, la littérature essaie de tailler son chemin. Un « mot pris au hasard » représente des « idées différentes, mal réunies, mal définies » — « c'est ce qui permet la littérature [...] » (*ibid.*, 741) qui utilise cet « instrument défectueux ». La pluralité est ici un défaut devant l'unité de l'idée non-littéraire. L'écrivain n'utilise que des mots en espérant que son lecteur les prenne pour "autre chose". Il y a une dimension de tromperie, de désir de soumission volontaire. « Tout ce qui a la prétention d'être vrai en littérature est ridicule » (*ibid.*, 699). « Les mots ne sont que des mots ! et un littéraire qui oserait le laisser sentir dans son écrit [...] » serait perdu, car il trouverait difficilement, pour Valéry, des lecteurs. « La littérature ne peut supporter sa vraie nature — » (*ibid.*, 824). L'écrivain triche sur la nature du langage en espérant qu'on le croira. Il est un

arpenteur de simulacres. Il est un jongleur, un illusionniste, une sorte de prêtre, de politicien, de métaphysicien, c'est-à-dire solidaire de tous les agents du "faux".

## LES MOTS ENTRE RÉFLEXES ET ALGÈBRE

Les mots sont emprunts d'artificialité — leur nature est comme un décor de théâtre fait de carton et de colle. Le langage est un domaine irrationnel, artificiel, où ce qui est hors-langage n'est qu'un signe parmi les signes. « Les mots ou abstractions sont des relations irrationnelles [...] » (*ibid.*, 336). « Les mots sont des réflexes artificiels » (*ibid.*, 786). En fait, l'écrivain échoue à avoir une *langue individuelle* par défaut d'abstraction. « Plus un mot est abstrait plus il appartient à la langue individuelle » (*ibid.*, 107). Ce qui veut dire que seule une recherche de type philosophique-scientifique, aura une possibilité d'atteindre l'individuel dans le collectif, le commun, l'ordinaire. Toutefois, l'ambition d'une littérature *pure* ne quitte pas Valéry, d'une littérature lucide dans le traitement et l'emploi de la diversité de ses composants (Mallarmé s'en approche, mais est encore prisonnier du mythe d'un absolu langagier). « "Traité de la Littérature Pure" » (*ibid.*, 471) — insigne isolée des Cahiers qui souligne à la fois sa dimension marginale et son exigence centrale. La pureté de la littérature ne peut venir que de la non-littérature. L'écrivain a tort de s'humilier devant une langue qu'il malmène en désespoir de cause. « Mon langage », dans l'« ambition littéraire » de Valéry, c'est « de façon à en faire un instrument de découvertes — un opérateur, comme l'algèbre — ou plutôt un instrument d'exposition et de déduction de découvertes et d'observations rigoureuses » (*ibid.*, 493). Langage qui tourne le dos à la spéculation et aux leurres littéraires.

L'ambition valéryenne est de rendre la littérature non-littéraire — la fameuse algèbre contenant la polysémie, la confusion, la métaphore, la synonymie, par exemple. Il voit, en outre, la "violation", le "tourment" infligé par l'écrivain comme la préparation, ou la prémisse, d'une activité comparable à celle du mystique. Le langage comme découverte non pas de "Dieu" mais du "divin", de la "déité". « À quoi servirons-nous — philosophes, rhétoriciens, que nous sommes / qui tourmentons les langages dans notre esprit toute notre vie ! ? / Peut-être, à autre chose encore toute cachée — comme les scolastiques et les mystiques pendant 8 ou 9 siècles ont élaboré des instruments pour d'autres recherches — » (*ibid.*, 118). Paradoxe encore, ce but mystique qui se superpose au but analytique, scientifique. Le langage comme algèbre et prémisse accompagnée de déduction, et comme champ mystique en quête de l'inaudible, de l'inassignable, de l'irréductible, à quoi que ce soit d'autre. Chose rare, Valéry y reconnaît sa filiation rhétoricienne et philosophique.

L'écrivain est un sous-penseur — il est confiné dans les propriétés du langage qu'il exploite au maximum et qui forment le cercle dont il n'arrive pas à se détacher. Les mots occupent tout le devant de la scène, jouent tous les rôles. Au-delà du paradoxe du langage, du clivage "pureté / impureté", le "*paradoxe de la littérature*" est de prendre en compte l'affectif, le personnel, l'historique, tout ce que l'on range sous le label "*accident*", dans une série d'aveux qui sont autant de manipulations rusées non-affectives et impersonnelles. Et surtout, au lieu d'amener l'accident au rang d'essentiel, la littérature en rajoute sans limite. Elle est

une perpétuelle chute. D'une certaine manière, la littérature est l'irruption du "refoulé" dans les stratégies de l'esprit. La littérature essaie de neutraliser le langage, de le rendre absolument transparent : elle vise le degré zéro du langage, ce qui est somme toute une impossibilité manifeste, car elle "vit" du langage. Le paradoxe de la littérature est surtout d'annuler son langage spécifique devant la réalité externe en revendiquant une position de "vérité" (C. 27, 595). En jouant au vrai, la littérature s'installe dans une relation spéculative, *mimétique*. Elle concurrence la philosophie, et leur différent, c'est en quelque sorte un combat de faussaires.

L'écrivain croit au pouvoir des symboles en tant que tels, en tant que porteurs d'une absoluité, soit transitive soit intransitive. Il s'humilie devant la langue, et devant les objets qui lui échappent quand il emploie ce moyen défectueux. « Dans la réflexion, les mots et symboles ne doivent jouer qu'un rôle accessoire — Sinon la réflexion est comme une expérience sur les propriétés du langage mais non sur l'objet à examiner [...] » (C. 2, 904). L'écrivain ne franchit pas le seuil de l'intelligence. Néanmoins, ce constat d'échec, d'impuissance, est contrebalancé par la reconnaissance que, sans le langage, l'intériorité serait perdue. « C'est le langage qui permet de vouloir intérieurement ou de vouloir des choses intérieures — » (*ibid.*, 815). Sans lui, la volonté « se confondrait avec l'exécution même » (*ibid.*). Le langage, impuissant à capter les frémissements et les leçons de l'extériorité, finit par voir reconnu son rôle d'aide introspectif, volitif. Avec le langage, on perd peut-être le "dehors", l'"objet", mais on gagne le "dedans". Si l'écrivain s'humilie devant la langue sphère extérieure, collective, il la détourne pour la mettre au service de son égocentrisme. Le paradoxe résulte de l'indistinction de la langue et du discours dans certaines opérations, c'est-à-dire dans le conflit entre l'écrivain et la langue, celle-ci étant un bloc homogène, total, historique. Le paradoxe mêle ce qui l'arrange, et écarte ainsi ce qui lui convient. Mais l'intervention créatrice du "moi", dans le domaine des signes, aurait dû être presque impossible, et demeurer sous un halo d'"esclavage". Le paradoxe transparaît aussi bien dans l'accord à distance entre la mystique et la science, accoucheuses et "bonnes fées" de l'écriture, que dans l'écart radical entre le moi scripteur, de l'indicible ou d'autre chose, et l'autrui assermenté à la communauté des signes.

## **LE CAHIER PERPÉTUEL : DIRE, NON-DIRE, TOUJOURS DIRE**

Dans le cahier perpétuel, l'écriture essaie d'emblée d'assembler et de combiner tous les possibles. Les inscriptions des *Cahiers* oscillent entre l'aveu et le secret, le dire et le non-dire, comme face à un interlocuteur (absent). L'écriture "refoule" la main<sup>5</sup>, comme le signe qu'elle trace son "objet" externe. La main est

---

### 5) LA MAIN.

La question de la main, surtout celle de l'écrivain, fut l'objet d'une étude "psychologique" (ou "chirognomonique") comprenant toute une série d'analyses de mains d'écrivain. Celle de Valéry, reproduite au cours de l'œuvre (empreinte de la main gauche), figure parmi celles d'André Gide, d'Henri de Montherlant, de Julien Green, d'Antoine de Saint-Exupéry, entre autres. Dans : Edmond Bénisti, *La Main de l'écrivain, Portraits psychologiques d'après la main*, Éditions Stock, Paris, 1939, pp. 237/43 (pour le cas valéryen). L'interprétation suit les lignes et les articulations de la main gauche — du doigt Jupiter (l'index), au doigt Apollon (l'annulaire),

le symbole de l'extériorité dans l'intériorité et de l'intériorité dans l'extériorité. Elle manipule et est manipulée, ineffaçable et effacée, personnelle et impersonnelle, particulière et universelle, familière et étrange, matérielle et incorporelle. Elle esquisse les possibles où elle n'est qu'un possible parmi d'autres. Elle est ainsi un carrefour symbolique très important où convergent corps, esprit, écriture, savoir, déraison, autrui, désir.

« Mon cahier perpétuel est mon "Eckermann". (Il n'est pas besoin d'être Goethe pour s'offrir un fidèle interlocuteur). / Je lui dis ce qui vient, / comme il vient — / (Mais non tout ce qui vient — / Et, encore moins, / / Tout ce qui pourrait venir / Si... ? » (C. 29, 416). Ce fragment va nous permettre d'étudier la place de la "main", symbole de l'esprit, dans le processus de découverte de soi et de l'écriture. Si la page est une interlocutrice, elle est en partie l'œuvre de la main — le *cahier* est page, main, écriture. La figure de l'"interlocuteur" comprend ses déclinaisons. Nous nous attachons tout d'abord à l'expression « *cahier perpétuel* », laquelle est d'autant plus significative que la mort est proche. Cela veut dire que le processus d'écriture est *involitif* ; Valéry aurait une vie plus longue, il aurait vraisemblablement poursuivi le même "tissage", terrain propice à l'énonciation des mêmes nœuds paradoxaux. Le "cahier perpétuel" est celui où les fragments s'ajoutent, se répondent parfois (en un écho parfois involontaire), sans que le fameux "système" voie le jour. À la fin même, il est pris comme une sorte de rêve conceptuel de jeunesse. L'écriture ajourne sans cesse l'achèvement du "système". Stratégie du différé, du brisé, du discontinu (avec un certain nombre de points fixes), d'un fragment donné au fragment suivant. Le cahier est aussi censé être un interlocuteur complaisant, acceptant volontiers tout type de "refoulement". La stratégie du "non-dire", ou de l'impossibilité de tout dire, est souvent affirmée. Il faut se rappeler le dégoût et la colère valéryens devant certaines de ses propres idées (*ibid.*, 838), suscitant une division potentielle du "moi" incapable de prendre en charge tout ce qui lui vient mentalement.

---

au doigt Mercure (l'auriculaire), au doigt Saturne (le médium), aux phalanges, aux anneaux de Salomon et de Vénus.

L'auteur n'ignore pas certaines inflexions de la pensée valéryenne qu'il exploite au mieux. Par exemple, l'écart "intelligence / sensation" (selon les lignes de la tête et du cœur), et la déclinaison d'un orgueil associé à une surconscience (p. 242). Ou : « Paul Valéry / Intelligence intuitive. / Pensée discursive. / Sensation. / Voici trois natures : ou plutôt trois attitudes de l'âme. / Paul Valéry pourrait être défini différemment suivant qu'il fait usage d'une de ces trois "soi-même". / Mais son petit doigt, l'Auriculaire, suffit à lui seul pour nous révéler que sa technique la plus subtile consiste, dans ses écrits, à superposer ces trois aspects. / Ce doigt de Mercure [...] » (*ibid.*). Cette variation entre l'unité et le multiple n'est pas éloignée de certaines combinaisons valéryennes. En fait, l'"âme" s'inscrit donc matériellement dans les creux et les surfaces de la main. Celle-ci fonctionne comme un miroir, comme un révélateur "fini" de l'"infini". L'écrivain (ni personne) n'a nullement besoin d'écrire pour décliner les stratifications de son psychisme : il lui suffit d'ouvrir la paume de la main et d'y lire le texte de la "nature". La chiromancie remplace l'écriture classique. La main est une feuille blanche bien remplie de signes. Valéry jouera aussi avec ses mains de multiples façons — paradoxalement, contradictoirement, métaphoriquement, littéralement, techniquement, socialement, physiologiquement, sans vouloir la cantonner à un rôle de miroir transcendantal, même si elle devient le symbole corporel manifeste du sujet-individu. Voir, à propos de la main, notre texte *Le Statut du paradoxe chez Valéry*, pp. 182 et sv. Il est symptomatique qu'une pluralité d'écrivains se soit laissée prendre au jeu, se disposant à livrer à l'"enquêteur" une empreinte de leur "partie-tout". D'autre part, l'intérêt pour la main, logique dans le rapport de production de l'écrivain, est vraisemblablement suscité par l'intérêt porté à l'*homo faber*. La main comme éducatrice de l'humanité, dans un super-rôle prométhéen, c'est-à-dire dans ses relations avec la matière et les transformations opérées en celle-ci, à tous les niveaux (agriculture, industrie, etc.).



« Je sens toutes ces choses que j'écris ici — ces observations ces rapprochements comme une tentative pour lire un texte et ce texte contient des foules de fragments clairs. L'ensemble est noir » (C. 2, 479). L'écart paradoxal des fragments clairs et de l'ensemble noir illustre la situation instable et critique du « Système ». La première raison de l'obscurcissement de l'ensemble est la présence multiforme d'une foule de fragments. Les "foules", ou la grande quantité de fragments, contrarient par leur nombre leur propre transparence : les clartés se font mutuellement de l'ombre. L'ensemble noir est la conséquence du *quantitatif* (trop de clartés, trop de fragments, trop de chemins, trop de possibles recoupements, etc.) *non-brimé*. Valéry devance, en quelque sorte, au début des *Cahiers* leur fin déjà programmée — l'"échec" est au rendez-vous de l'écriture. Le « *fragment clair* » se nourrit de l'« *ensemble noir* », et celui-ci de la pulvérisation ou de l'émiettement des clartés. L'écriture a besoin de l'obscurité finale (et initiale) pour poursuivre sans fin ses parcours chaotiques et multiples : elle réussit en échouant, en se donnant à l'avance les conditions de son échec.

## LA DESCRIPTION DE SOI

Le *Cahier*, malgré ses boucles abstraites, fait partie d'une éventuelle description de soi — une description de soi épurée, largement lacunaire, mais surélevée par la déclinaison des idées, qu'on méprise et on aime à la fois. « Je suppose que je puisse me décrire.. (ce que je tente à chaque instant..) / Je suppose que je puisse me décrire, faire passer à l'état de discours jusqu'à ma faculté de former un discours... » (*ibid.*, 198). En fait, cette description laisse le "privé", l'"affectif", le "politique" vécu par Valéry, pratiquement en dehors du champ des *Cahiers*. Il n'y a que des effractions ponctuelles ici et là, la majorité des fragments ne proposant que l'esquisse d'une description *fonctionnelle* de soi. Le Moi est purifié, désossé, généralisé — fonction d'un processus générique. L'écriture, porteuse d'une « "*mystique sans dieu*" *c'est-à-dire sans acception de notions transmises* » (*ibid.*, 804), joint au « jugement et sentiment de dépréciation de la vie — (qui est à la base de toutes les mystiques) un jugement non moins dépréciateur des définitions, propositions, affirmations, démonstrations et traditions que donnent les religions [...] » (*ibid.*, 805), auxquels on joint volontiers les philosophies. La "*description de soi*" est une description de soi purgée de toutes les autres descriptions potentielles qui pourraient être tentées d'après les "autres" (tradition, histoire, et.). C'est-à-dire qu'en se dissociant, en refoulant, en se fonctionnalisant, la description de soi est *à soi* parce qu'elle pose les conditions pragmatiques, formelles, de tout soi. Le "soi" se vide pour accéder à l'universel, d'une manière censée n'avoir jamais été tenue auparavant.

## LES CAHIERS ENTRE LIGNE BRISÉE ET CERCLE

Les *Cahiers* — son écriture est à la fois *ligne brisée* — suite indéfinie de fragments, de brouillons, d'exercices, de tâtonnements, de ratures implicites et explicites — et *cercle* — retour aux mêmes axes, aux mêmes analogies. Les *Cahiers* sont des « calques successifs » (C. 22, 156). L'écrire mène la "danse" — il

conduit vers un but indéterminé. « Je n'*arrive* pas à ce que j'écris, mais j'écris ce qui conduit — où — [...] » (C. 5, 753). Au départ, il y a déjà un "filtre" — Valéry n'écrit pas « ce qui est purement momentané en général » (C. 17, 687). Mais il s'attache à la « nature provisoire » de tout ce qui lui vient à l'esprit (C. 18, 201). Donc, l'instantané n'est pas éliminé si facilement que cela, en tant que moment pur et impur, chaos et ordre — il y a un mélange d'opposés. La stratégie valéryenne accepte le quotidien, l'ordinaire, la production commune d'idées, mais il n'écrit pas tout (« je ne m'écris pas tout » (C. 28, 236)). Ce qui vient, tout comme il vient, mais non pas tout ce qui vient ou pourrait venir. On choisit, on trie dans le momentané ou le spontané. On le garde pour le travailler, transmuier, prendre une nouvelle dimension. Dans ce qui est exclu, on trouve ce qui rattache majoritairement à la sexualité, à l'affectif, au sensible trop manifeste, etc. Valéry exclut l'insignifiant, le quotidien quand il n'est pas pris en charge par une "idée" — « Il m'ennuierait trop d'écrire CE que je vis d'oublier [...] » (C. 23, 8). On écrit sans souci du durable, tout en étant imprégné d'"habituel". Se « retrouver devant ces cahiers comme en pantoufles » (C. 21, 349). Le "déjà-écrit" finit par s'imposer et baliser un certain cheminement. On s'installe dans un territoire intermédiaire entre le spontané et le durable. Le *cahier* est un inducteur, un accélérateur d'écriture — manie, habitude ; on écrit comme on a écrit pour écrire, dans une activité ou « fonction stationnaire » (C. 23, 387). On oscille entre le refus de notions transmises et le retour des notions qu'on s'est accordées. On refuse l'autre, son "point de vue", une bonne partie de soi, et on garde le reste comme la gestation infinie du moi.

## LA MAIN ET LA DESCRIPTION

La main est un bel exemple du travail d'élimination et de conservation en jeu dans l'écriture. L'écriture a un premier "refoulé" immédiat — la main. Celle-ci — qui est l'« organe capital du possible » (C. 29, 435) — disparaît dans la "description de soi". Elle réapparaît comme "point d'interrogation", "symbole", "thème", et comme *dessin*. La main dessine des mains — toute une série, à intervalles irréguliers — dans le corpus même des *Cahiers*. Mais elle ne se dessine pas forcément elle-même — c'est la main de soi et de tout le monde, liées dans l'incertitude de la représentation. Valéry est surtout intéressé par la jonction de la main et de l'œil — l'« œil-tact » (*ibid.*, 435). La description comporte néanmoins des "trous". « En somme *sensibilité* et *acte* réciproques et liés — C'est la définition de la main — si on pouvait décrire cette relation » (*ibid.*). La main, en tant que "faire", élément lieu et séparateur, à la fois "dehors" et "dedans", pose aussi bien le problème des relations internes corporelles que celui des relations externes physiques.

La main, dans sa phase d'écriture, a un pouvoir extraordinaire de manipulation des signes. La main hérite de l'"arbitraire" du signe et de la distance du langage, et peut écrire n'importe quoi aisément. « Il n'en coûte pas plus à la main d'écrire *univers* que d'écrire *marmite* ; d'écrire *Dieu* que d'écrire *rien* ; d'écrire 1010 que 102 » (*ibid.*, 507). La main peut tenir *tout ce qui est* dans un simple signe : *univers*. La partie devient alors tout, au-delà de l'inertie et des bornes du *tout* initial. On y retrouve les grands axes de la problématique

valéryenne du fonctionnement, avec ses paradoxes révélateurs et compensateurs des conflits engagés. La main est un « relais » (*ibid.*) « para-mécanique psychophysique » — elle se situe entre le mécanique et le non-mécanique. La main, agent de la proximité et de la ressemblance, cultive la distance et étrangeté ; agent de la pesanteur, assume la légèreté ; agent de l'économie (ou du travail), incarne la spéculation ou l'absence d'effort ; agent de l'intéressement et du ponctuel, favorise l'indifférence et le général ; agent du pragmatisme et du possible, subsume la "métaphysique", l'impossible ou le "paradoxe" (de se contenir en elle-même). La main est humaine et inhumaine, proche et distante, unique et plurielle, sensible et cérébrale, présente et absente.

La main programme son propre effacement. L'œuvre réussie ne porte plus les traces du travail accompli. Cela concerne aussi les travaux discursifs que non-discursifs. L'œuvre se détache de la main et devient celle de "personne". Elle est le symbole du "créateur" s'anéantissant dans sa création, plus fort même que Dieu talonné et cerné par l'imparfait. « .. Quand l'œuvre ne semble plus de main d'homme.. / Ni une laque impériale, ni telle pièce de soie, ni tel chapiteau de marbre, ni tel discours de géomètre, ni tel groupe de vers [...] / ne donnent *plus* l'idée de quelqu'un les faisant [...] / Ce sont des fruits du temps dépensé sans compter, et des effets de choix et de degrés successifs de choix, / qui se sont détachés / de la main, de la tête.. du Quelqu'un. Celui qui fit ces choses se fit par elles *personne* — Elles l'ont supprimé » (*ibid.*, 470). « (Si donc le Monde fût parfait, Dieu aurait disparu dans la perfection de son ouvrage, et c'est pourquoi le Monde est imparfait) » (*ibid.*). Le "Cahier perpétuel" sera pourtant toujours loin de cette perfection — et ainsi il sera toujours, et à peine, sur le point de s'achever. La stratégie valéryenne sauve de cette façon le "Moi" dont elle a constaté la nullité et programmé la réduction ou la disparition.

## LA FINALITÉ, LE POSSIBLE, LE DÉJÀ-ÉCRIT

Si la main est l'organe du possible, le « Possible » est « aussi sensible que le vide d'une page blanche » (*ibid.*, 197) — la main est interpellée par ce vide et ne l'entame que de très peu. Il y aura toujours du "vide" dans l'énonciation du "plein" (l'« intervalle qui est entre des mots prononcés très lentement » (*ibid.*) ou tout simplement écrits) . « Ego... Ils ignorent combien l'abondance des développements instantanés et des aperçus entre les idées, embarrasse l'acte d'écrire et rend la poursuite d'un ouvrage presque impossible — » (*ibid.*, 67). Valéry est conscient que l'écriture "spontanée" contrarie sa propre transformation en "œuvre", la volonté de continuité et le désir de nécessité. Elle fait dévier (ou arrêter) à chaque coup le cours prévu des signes. Elle assume le reproductible en se débarrassant du "contingent" et du "circonstanciel". Il a une opposition de la "main" à ce qu'elle trace. « Ma main est sur ce papier. Voilà un *fait*. Mais ce fait n'est pas "historique", c'est-à-dire ne suggère pas de l'écrire dans un recueil de faits qui ne se reproduiront pas [...] » (*ibid.*, 315). Écrire, c'est opposer force à force, contre-valeur à valeur, puissance acquise à puissance à découvrir. Le *déjà-écrit* apparaît comme une matière résistant au changement, à la volonté de modification et de redressement. « *Tout qui est écrit* » est « matière à tripoter — à corriger, et toujours un *état* entr'autres — d'un certain groupe d'opérations

possibles » (C. 26, 732). L'écriture engendre ses plages de résistance et d'opacité, ses points de fuite. Elle vit de ses "substitutions", déplacements, condensations transitoires.

## LA MAIN : SYMBOLE DE L'ESPRIT, INACHÈVEMENT

La main est un indicateur de finalité (je ne peux pas voir les deux côtés de ma main). Elle est éducatrice des matières, par la transformation qu'elle y opère et les résistances qu'elle y rencontre, et retour d'un "refoulé" métaphysique. « S'agissant de définir le mot Forme il n'est pas un "philosophe" qui osera parler de *sa main* » (C. 29, 446). La main occupe une place corporelle centrale (jambes et pieds sont à leur service quand elle veut s'approcher des choses (*ibid.*, 445)), et cependant, elle voit son rôle passé sous silence. Si le philosophe efface sa "main", il en a peut-être des excuses — il se met à l'avance du côté de l'objet. Il démarre trop vite en direction de l'universel. Les mains s'effacent devant le "but", l'"intention". « Si je prends un objet, l'acte de ma main ne demande pas une réflexion sur ma main — laquelle station serait contraire à l'acte qui est d'autant plus conforme à mon intention qu'il s'accomplit sans que je songe à ma main qui l'accomplit. / Et si je me pose la question : qu'est-ce que ma main ? Je ne puis aboutir qu'à une description qui doit convenir à la possibilité d'une infinité d'actes [...] » (*ibid.*, 448). Ou la main s'oblitére dans les résultats précis, ponctuels, de sa pratique ; ou elle s'élançait vers une généralité reproductible... L'acte efface la main, comme l'œuvre accomplie efface son producteur. En tout cas, Valéry pense la main comme un retour de ce qui est pris (à tort) comme *passif* dans la sphère des activités. Il pose la *question* qui est le début de beaucoup de fragments. La main ne doit pas s'effacer au point de vue "théorique". Le retour de la main coïncide avec une réflexion sur les tenants et aboutissants de l'écrire. Toutefois, il y a toujours un "*mais*" chez Valéry, la main n'est que la destinatrice d'un discours où elle se dissout dans une description générale. Elle est alors le "singulier" (*ma main*) perdu par le "général" ou l'"universel" quand ils se constituent. Elle va ainsi d'effacement en effacement. Il y a en dernier ressort une main spirituelle, une main objet et modèle de l'esprit.

La main est le symbole de l'esprit — elle se trouve dans la même position que lui (d'intervenant et d'objet du savoir). Le regard dissout la main et la transforme en objet, en spectacle. Il s'agit de regarder ce que le regard regarde. « La main qui parle — / Faire une "étude de main", cela me dit quantité de choses — — [...] » (*ibid.*, 459) — « [...] sous la pression du regard, la main, ma main gauche, *cesse d'être main*. Elle est un objet unique, avec ses lieux à elle, ses ombres, ses plis, ses modelés etc. / Mais voilà ce qu'on n'a guère fait en certains domaines, et que j'ai essayé quelque fois. / Regarder l'esprit qu'on a, et ses produits, ses modes et problèmes, — ou bien — le *Langage* [...] » (*ibid.*). La main est le symbole de tout ce que le regard néglige, en même temps qu'elle le rejoint lorsqu'il est « *absorbé par son effet* » (*ibid.*, 763), car on ne le voit pas toujours dans sa réalité charnelle et instrumentale. Elle disparaît donc comme lui dans ses produits — il s'agit de récupérer l'"effacée", de la voir procéder dans sa quotidienneté, de remonter aux « *conditions de la pensée* » (C. 6, 108) et à l'agir. L'esprit se cache aussi, cache ses propriétés et opérations, comme la main se

cache dans le résultat obtenu, la page pleine, et l'œil se cache dans ce qu'il voit. La main scripturale ne "vit" que quand la page est blanche, ou plutôt dans l'écart entre la page blanche et la page noire. Après, elle subit le "sort" inhérent à l'emploi de tout signe (évanouissement de l'objet unique, avènement de l'objet commun). Les *Cahiers* exposent la main — "ses" multiples dessins, "ses" diverses analyses — pour la dédouaner, en quelque sorte, de sa "modestie" et de son "refoulement", ou de son "sacrifice".

Le *Cahier perpétuel* est fondé sur une écriture perpétuelle dont le *cahier* lui-même n'est qu'un artefact, une séparation accidentelle, douteuse, imposée par les matériaux. Si l'écriture n'a pas de terme, l'acte de description de soi est infiniment ouvert. Par le négatif et l'indétermination, le moi récupère un peu de l'aura qu'il avait perdue. Il n'y a « aucune probabilité que le travail de la pensée s'arrête en un point [...] » (C. 24, 713). Le système rêvé, désiré, en tant qu'ordre, symétrie, fermeture ou complétude, est dérive, illusion, etc., par rapport au chaos scriptural (même s'il s'agit d'un chaos tempéré). L'écriture est du côté du non-système. Elle finit par l'emporter dans son flux continu-discontinu — la conception d'un « Dictionnaire philosophique » ou le « moyen le plus simple de m'exposer la matière de ces Cahiers — et m'épargner le mal, les défauts et le ridicule intime (vis-à-vis de moi) d'un Système — c'est-à-dire d'une fabrication essentiellement factice » (*ibid.*). Tout comme le système, sur un certain plan, l'œuvre est un "accident", un épiphénomène, du processus d'écriture infini ou indéfini. En somme, l'écriture cultive sa propre imperfection, puisque le parfait serait la fin du processus, tout comme Dieu devant une création inachevée et toujours à l'ordre du jour. L'écriture est une *imitation de Dieu*. Il n'est peut-être pas question que l'écriture devienne, par sa clarté, ordre, symétrie, achèvement, etc., l'œuvre de *personne*. L'inachèvement garde, pour ainsi dire, le moi "au chaud". L'écriture et le moi partagent le même tremblement (paradoxal / contradictoire ; ou non-paradoxal / non-contradictoire). Nous venons d'exposer l'arrière-scène du paradoxe en nous focalisant sur la main qui comporte elle-même ses propres paradoxes. La "main" traverse la page d'écriture, le cahier, l'écriture, le corps, l'esprit, l'acte, le savoir. On peut la considérer, sous un certain angle, comme le symbole (avec le "serpent") paradoxal du paradoxe — celui qui les trace, les efface, les reconduit — dedans et dehors, visible et invisible à la fois. Ce n'est pas pour rien que la main est contenant et contenant, et que la quintessence opérationnelle, ce serait de se contenir dans sa propre main, dans un dernier geste d'autosuffisance et de libération. La main-paradoxe illustre tous les paradoxes qu'elle va inscrire sur le *cahier perpétuel*... Le "cahier perpétuel" est une traversée des simulations, des manques, des réflexes, des possibles, du corps, du moi, de la mort, de la langue, où le dire, de plus en proche du non-dire, ne cesse de dire et de redire. Il propose une totalité toujours en train de se faire et de se défaire. Il est une manière de ne pas être spontané, une manière de reconnaître sa servitude et de la vivre comme écriture, comme liberté, de désobéir sans cesse à ses propres injonctions ("je ne suis toujours de mon avis") et aux injonctions externe — l'écriture comme désobéissance à soi et aux autres, dans une infinie lancée qui rend le *cahier perpétuel*. On s'installe dans une imitation de l'éternité, ou de la "presque-éternité" (paradigme de toutes les "*vraies*" imitations, avec leurs images et simulacres), en se plaçant hors-temps, en le changeant en une habitude, en un rendez-vous matinal avec toutes les aubes futures.