

Fabió Roberto Lucas

LE FAUST EN COURS : les brouillons du *Faust* valéryen et les notes de son cours de poïétique entre la *fiducia* et l'infini esthétique

RELIEF – Revue électronique de littérature française 13 (2), 2019, p. 76-93

DOI: doi.org/10.18352/relief.1047

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Cet article se consacre à l'étude des relations entre la création du *Faust* de Valéry et les notes de son cours de poïétique donné pendant la Seconde Guerre. On y verra que les dilemmes de la *fiducia* politique et de la science moderne en cours d'élaboration dans ces deux chantiers d'écriture rejoignent l'hésitation prolongée dans son effort d'échapper aux contraintes fiduciaires et techniques de la vie moderne. Valéry souligne ainsi la nécessité de repenser le mythe de Faust en circulation dans le champ littéraire, et de bien réfléchir sur les monnaies, les effigies et les valeurs faustiennes en cours dans la communauté européenne.

Dans l'été 1940, durant les dernières semaines de la Bataille de France, alors que Paris est envahie par l'armée allemande, Paul Valéry, abrité à Dinard, se met finalement à écrire le « troisième Faust » rêvé et évoqué dans les pages de ses *Cahiers* dès le début des années 1930 (CHII¹, 1332). Le poète y parle à deux voix – celle de Faust et celle de son affreux compère – et se laissant « aller à écrire ce qui venait » (OEII, 1411), *sub hostium manu* (NAF 19035, 36).² Ces premiers travaux d'écriture – à la fin desquels sont composées la plupart des ébauches de *Mon Faust* parues en 1941 – se prolongent, comme le dit Valéry, « jusqu'au jour où mes hésitations croissantes sur leur développement, et surtout Paris, et ces démons déchaînés que sont les AUTRES, m'ont obligé à suspendre mon travail » (CHII, 1459). Pourtant, après la publication de ces premières variantes, le chantier du *Faust* sera repris le long de l'année 1941-1942, et cela non seulement pour donner suite aux actes de « Lust » et du « Solitaire » déjà publiés, mais aussi pour esquisser les premières études concernant d'autres épisodes d'un *Cycle Faust*. Ce projet devait associer « un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre : drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion : vers ou prose, selon l'humeur » (OEII, 277), des productions relativement indépendantes les unes par rapport aux autres et à vocation inachevée, tout comme d'ailleurs le cycle lui-même.

Les travaux autour du *Faust* seront relativement laissés de côté durant l'année 1943-1944 avant de revenir à la surface en 1945 (Bastet, 186 ; Zacarello). On dirait néanmoins que cet interstice ne fait que montrer la liaison fondamentale entre les questions faustiennes et les enjeux du cours de poïétique alors donné au Collège de France. Sous des perspectives variées, ces différents projets ont un but commun : celui de bien peser ce qu'est l'Europe, au moment où elle expire « *in media insanitate* » (OEII, 444 ; Gifford, 141-143). Dans cette mise en examen de l'héritage et de l'avenir de la civilisation européenne, une idée acquiert un rôle très important : la *fiducia*. La réflexion valéryenne sur les valeurs fiduciaires de la vie sociale confronte la pensée avec sa tendance, voire son besoin, de croire autrui au lieu de (re)faire elle-même l'expérience.³ Dans les ébauches du Faust et dans les notes du cours de poïétique, la *fiducia* a une fonction qui non seulement révèle leurs affinités, mais, comme on le verra par la suite, souligne la duplicité de *Mon Faust*.

Duplicité et inachèvement : dilemmes faustiens en cours d'élaboration

Car le *Faust* de Valéry est à la fois « son Faust » et « der dritte Faust ». Reprise du mythe dont le but est de mettre en scène des notions spécifiques de la pensée valéryenne, tels que le Moi Pur, la série Corps-Esprit-Monde, les harmoniques, etc., il n'en est pas moins un troisième Faust, c'est-à-dire une continuation et une variation du même Faust recréé par les deux parties de l'œuvre éponyme de Goethe. S'il est vrai que Valéry ne connaissait pas profondément cette œuvre du poète allemand – elle n'est pas parmi les plus citées dans le réseau intertextuel du livre (Bourjea, 114) – l'écrivain français savait pourtant la place qu'elle occupe dans la littérature européenne et la portée de ses questions historiques, politiques et poétiques. C'est précisément ce savoir qui lui a permis de déplacer « la problématique traditionnelle de Faust surhomme européen, assoiffé de connaissance et activité vitale » vers l'ère du monde fini, de l'avenir à reculons et de la crise de l'esprit européen au début du vingtième siècle (Blüher, 61-62). Ainsi les ébauches de *Mon Faust* seront-elles un lieu de confrontation entre des motifs particulièrement valéryens et les dilemmes de l'Europe du Faust goethéen :

Le premier Faust exprime un problème restreint, individuel, Drame de l'âme et de l'être.

Le second [...] dont les vrais personnages sont le Pouvoir, les Fictions qui le constituent, les mythes car tout pouvoir est mythes (sic)

On voit donc le Centaure à côté du Crédit Public, le Moyen Âge dans l'Iliade, les Mères et les Lémures parmi les Anges et les Docteurs [...]

Le Pater *Æstheticus*, l'Européide, l'alchimiste qui de la Germanie, de la Grèce, de la Nature minérale et végétale, du classique français, des thèses de Kant, de la Révolution, de Napoléon [...]

Faust est le personnage européen par excellence

Le voici qui reparaît, au bout de Cent ans. L'heure est excellente

Toute une mythologie réalisée. Hommes volants, Centaures d'acier (d'aluminium)

Des peuples prêts à mettre des masques.

Papiers dépréciés, traités, contrats, titres et billets. (NAF 19041, 37)

Les liens étroits entre l'épuisement de la *fiducia* – avec ses papiers et titres dépréciés – et les derniers développements de la science – avec ses hommes volants et centaures d'acier – seraient l'axe de gravitation du *Cycle Faust*. Ce sont les transformations des valeurs fiduciaires et des techniques scientifiques qui montrent la nécessité même d'un troisième Faust, « le personnage européen par excellence ». Cette question structure « Lust » et « Le Solitaire » : on peut la voir dans les prétextes du pacte entre Faust et Méphisto devant l'admirable nouveau monde bouleversé par les savoirs modernes (OEII, 302) ; dans la recherche d'un rapport entre *Éros* et *Noûs*, Lust et Faust, capable de surmonter la mécanique parlante répétitive propre à l'actuelle ère de l'universel reportage (CMT, 27) ; et dans le rassemblement du Solitaire avec Faust pour confronter l'eschatologie européenne dans le dernier acte de la féerie (NAF 19038, 93 ; Gifford, 147-148). Les premiers dialogues de Faust et Méphisto (NAF 19035, 22-35) écrits par Valéry lors de son séjour à Dinard mettent en scène un dialogue au sujet de l'influence des transformations scientifiques sur la baisse du prix des âmes sur la bourse des valeurs. Toutefois, l'écrivain décide ensuite de réserver une approche plus directe du problème de la *fiducia* et de la science à un drame politico-social et à une comédie titrée « Méphisto chez le physicien » :

Mais j'avais pris goût à manier mes fantoches ; et toujours sans plan, j'ai commencé deux pièces, concevant d'ailleurs qu'elles seraient deux spécimens d'un III FAUST, ensemble de drames, comédies, féeries, etc., qui ne conservassent d'autre lien que les deux personnages F. et M. Parmi ces pièces l'une traiterait (à ma façon) de la Science ; l'autre des questions politico-sociales... Car il s'agirait de peser le monde moderne. (NAF 19035, 37)

Le drame politique se divise en deux scènes : celle du salon européen et celle du champ de bataille. La première expose les déclarations des « representative men » (NAF 19041, 148), les porte-paroles d'entités surhumaines telles que des dieux et des nations. Puis le discours de Faust finit par détruire la philosophie, l'histoire et la politique (152). La scène du champ de bataille révèle à son tour la destruction totale de la guerre et Hamlet, à la tombée du rideau, pesant les crânes (165). D'autre part, la comédie « Méphisto chez le Physicien » révèle une

« crise du fiduciaire » où Faust montre au diable le moi bombardé par les atomes du temps et analyse en psychanalyste freudien les rêves du démon (77-75). Ces éléments nous rappellent que les troubles de la *fiducia* entraînés par le développement techno-scientifique sont le nœud du projet faustien dès ses toutes premières notes écrites dans les *Cahiers*, telle celle-ci élaborée en 1931 et recopiée dans le cahier d'études du Faust en 1941 :

Mettre en scène. Physique théorique.
Catastrophisme mental et politique.
Nations. Société des Nations. A Genève.
Méphistophélès en noir pur, toujours en retard –
La vitesse –
Nature empoisonnée
Sciences – Einstein.
Guerre – – Un champ de bataille – Une cathédrale en ruines.
Machinerie – Finance – *Personne n'y comprend plus rien.* (NAF 19041, 179 ; CHII, 1331)

« Machinerie. Finance. *Personne n'y comprend plus rien* » : l'imbrication de ces deux problèmes soutient l'intérêt de Valéry pour Faust, le « representative man » de cette Europe qui a institutionnalisé le crédit public et a mis toute sa machinerie au service de la colonisation et de la transformation du monde entier. Lorsque les Européens perdent le contrôle de leurs instruments, commencent à entrer dans l'avenir à reculons et à sombrer dans l'insanité de l'autodestruction, Faust est revenu interroger cette nouvelle science qui contraignait la *fiducia* à dévorer ses enfants « Justice, Vérité, etc. » (NAF 19042, 172).

Les dilemmes faustiens dans le cours de poïétique

D'où la nécessité d'une nouvelle scène du salon européen qui soit à même de mettre en question les mécanismes fiduciaires du papier-monnaie, dont la création, faut-il le rappeler, fut l'enjeu de la scène du salon de l'empereur dans le *Faust* de Goethe : « FAUST III (Le Salon) Fiducia et chez Goethe le papier-monnaie » (NAF 19042, 159). Le dilemme de la *fiducia* et de la nouvelle science dans l'univers faustien suscite ainsi le dialogue avec un autre chantier d'écriture des années 1940 : les notes du cours de poïétique. Les leçons données au Collège de France étaient consacrées à la réflexion sur (1) la *poiésis* de la science ; (2) la *poiésis* des valeurs fiduciaires dans la politique, le droit et la religion et (3) la *poiésis* de l'œuvre d'art, celle-ci étant le point de fuite du contraste entre les deux premières poétiques, ainsi qu'on le verra par la suite. Ce dialogue entre les deux projets d'écriture rend possible une réinterprétation de tout le cycle du Faust valéryen où l'on donne de la consistance aux ébauches sommaires de la comédie sur la science et du drame politique, et où l'on saisit des détails plus subtils des

combinaisons hésitantes entre *Éros* et *Noûs*, dans « Lust », et entre Ange et Bête, dans « Le Solitaire » (NAF19038, 160).

Dans le cours, ce contraste entre ces différentes *poiésis* (art, *fiducia*, science) s'établit au seuil à la croisée entre l'homme et le réel, la nature et la culture, là même où l'alchimie rusée de l'humain cherche à maîtriser le tissage du hasard. Il s'agit toujours de...

La lutte contre le « Réel » [...]

Cette lutte procède et ne peut procéder que par tentative de modifier ou le Réel initial, brut ; Technique, pratique et Connaissance scientifique [*poiésis de la science*]

Où l'idée même d'un Réel Métaphysiques, etc.

Où l'autre membre de la Relation : l'Homme même [*poiésis de la fiducia*]

La modification réelle du Réel ou recherche scientifique consiste à agir sur la perception même, à voir, par exemple, par artifice ce que nos yeux ne montrent pas. Ici, tous les relais connus. [*poiésis de la science*]

La modification de l'idée du réel consiste à torturer de toutes façons les expressions premières, et à créer des valeurs fiduciaires : valeur de la vie, par exemple. On dispose ici de tout l'arbitraire imaginable [...] [*poiésis de la fiducia*]

L'Éden, l'âge d'or des anciens, le Paradis du Moyen Âge, ou bien la Cité future, ou l'ère de justice, de paix, les ULTRA-MONDES. [...]

Il y a aussi les idéaux « en acte » – je veux dire qui tentent de se réaliser matériellement ou quasi-matériellement dans les arts [...] [*poiésis de l'œuvre d'art*] (NAF 19094, 68)⁴

La différence entre la *poiésis* de la science, de la *fiducia* et de l'art est peut-être le noyau du cours de poïétique. L'analyse de la genèse des valeurs fiduciaires dans la politique, la religion et le droit montre que ces institutions dépendent de la croyance accordée à leurs discours et à leurs idées sur l'homme ou sur le réel, c'est-à-dire, de l'échange de leurs paroles fictionnelles contre des actions concrètes (NAF 19094, 62-66 ; CHII, 1401-1402 ; Rey, 129-165). Comme le dit Valéry, « au commencement était la fable », « au commencement est le mépris », l'identité fictionnellement construite qui n'existe que par la négligence d'une différence réelle, « soit que nos sens ne l'aient point perçue, ou que notre esprit ait voulu l'écarter » (NAF 19087, 30 ; OEII, 694, 796, 1031). La *fiducia* aurait donc affaire au « comme si » fondateur de l'économie politique du Faust moderne, celle qui n'attribue de valeur sociale qu'au facteur humain et qui réduit ainsi la nature à la condition de *hylé* passive à l'égard de l'action de l'homme. La naissance du papier-monnaie dans la scène du salon de l'empereur serait la réalisation extrême de ce fondement, l'alchimie fictionnelle (ou la fiction alchimique) de l'homme éclairé qui, comme Hegel à propos de la chose-en-soi kantienne, affirme que l'or n'est pas dans le métal, mais dans l'esprit (Binswanger 2011, 86, 57).

La fondation de ce « comme si » parachève la rupture du sujet moderne d'avec la nature et entraîne, comme contre-effet, le besoin d'une réconciliation, d'un rachat économique-eschatologique de la dette atavique envers le monde. L'émission du papier-monnaie serait une hypothèque astucieuse par laquelle le processus de modernisation emprunte – ou extorque – du temps et des ressources à la nature, tout en visant à ne les régler que dans un délai indéfini et par la circulation même de biens renchéri et accélérée grâce à la convention écrite de l'argent imprimé (Shell, 131-155).

Dans ce sens, il faut rappeler que l'enjeu où la souveraineté de l'état-nation serait le plus dramatiquement interpellée est peut-être l'émission du papier-monnaie, la frappe portant l'effigie du souverain (le roi ou l'État) et figurant les conditions de possibilité établies conventionnellement pour la circulation de richesses. Pendant la Seconde Guerre, trois monnaies se disputaient la souveraineté monétaire sur le territoire continental de la France : le mark allemand, le franc de Vichy et le franc de la France libre. La guerre dans le champ de circulation des monnaies affectait directement le financement de la guerre dans le champ de bataille et celle-ci affectait directement celle-là, en attaquant l'industrie du papier et de l'impression des billets (Bidaux).

Cela montre que le mépris primordial manifesté à l'encontre de la nature par le « comme si » de l'économie politique moderne frappe l'émission même du papier-monnaie, dont non seulement les coûts mais la réalité matérielle elle-même sont souvent méprisés. Dès lors, la convention écrite ne se réconciliera qu'avec la vérité uniquement spirituelle et conventionnelle de sa valeur fixée par la spéculation sur l'ensemble de la circulation économique. D'où une affaire commune au Faust goethéen, à la philosophie de l'histoire hégélienne, à l'écriture des fragments du Romantisme d'Iéna et, grosso modo, au début du dix-neuvième siècle (Kittler, 3-173 ; Marchal, 14) : malgré l'existence d'importantes différences entre eux, il est toujours question de saisir l'infini en acte, c'est-à-dire, de regarder la totalité dynamique d'un processus récursif dans une de ses parties, dans un acte de transaction spécifique. On distingue ainsi le mauvais infini, celui qui n'est que potentiel, de l'infini actuel, celui qui rend compte des conditions réflexives – historiques ou transcendantales – de possibilité de l'expérience, et qui rachète – en rouvrant par ailleurs – l'hypothèque du « comme si ».⁵

L'alchimie politique mise en œuvre dans l'émission du papier-monnaie serait donc un problème topologique concernant le partage récursif entre tout et partie, le contenant et le contenu (Shell, 40). Et sa *fiducia* ne s'établirait que par l'opération d'un concept d'infini actuel, d'ensemble infini. On dirait que des poèmes romantiques – tels que « Novissima Verba », de Lamartine, ou « La

penne de la rêverie », de Victor Hugo – y cherchent souvent la forme du mouvement dans le but d'échapper aux contingences de la condition naturelle et d'un infini seulement potentiel (cf. Vaillant, 171-174). Cette expérience d'infini actuel – qui sera fortement refusée par Valéry (XVIII, 659 ; XXII, 333 ; Celeyrette-Pietri, 109) – insiste sur la perception réflexive d'une symétrie structurelle entre la partie et le tout, symétrie qui attesterait une véritable actualisation de l'infini, la limitation de l'illimité.

Or, si ce pari romantique et moderne a échoué, ce n'est pas exactement parce qu'il n'aurait pas payé. Bien au contraire, quand Méphisto dit à l'empereur que l'or requis pour soutenir l'émission de papier-monnaie serait à l'avenir trouvé sous la terre, il énonce une prophétie autoréalisatrice. Car, ainsi que l'a montré Keynes (100-106), la rationalisation de l'économie politique et des institutions bancaires pendant le dix-neuvième siècle a permis aux états nationaux de devenir, peu avant la Première Guerre, les propriétaires de presque tout l'or de l'économie mondiale. Les banques centrales régularisent alors fortement la circulation du métal doré et le conservent toujours, comme le démon semblait l'avoir prévu, enfoui sous la terre, protégé dans des coffres souterrains.

L'emploi de l'or en tant que monnaie plonge dans les *us et coutumes* immémoriaux, mais son rôle d'étalon de valeur conventionnel institué par un État dans le cadre d'un marché en cours de mondialisation ne s'établit qu'au commencement du dix-neuvième siècle. Selon Keynes, cette convention se maintient tant que le progrès scientifique et le développement économique suivent une logique d'expansion coloniale et géographique, et avancent au même rythme de la découverte de nouveaux gisements d'or. La science du début du dix-neuvième siècle répand les lumières de l'homme européen sur le reste du monde sans transformer intensément les modes de perception de cet homme, dont les mesures et échelles de grandeur sont présumées et imposées comme universalisables.

Dans l'œuvre de Victor Hugo, comme le dit Vaillant (170-185), les chemins de fer et les voyages en train deviennent les lieux de l'expérience de la marche du siècle, de la promenade infinie pendant laquelle la forme du mouvement est perçue, décalquée et réaffirmée. On saisit l'infini actuel durant son propre trajet, alors fait à une vitesse encore conviviale à l'échelle des sens de l'homme européen.

Pourtant, « ce temps ne pouvait qu'être bref » (Vaillant, 182). À partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la révolution techno-chimique commence à explorer et à rentabiliser des dimensions de matière hétérogènes à l'échelle et aux schémas sensoriels établis par les techniques précédentes et présumées par les institutions et conventions fiduciaires de l'état-nation.

L'économie continue à croître mais, dans l'ère du monde fini, cette croissance n'est plus suivie de la découverte de nouveaux gisements d'or (Keynes, 100). Le métal doré se montre alors de plus en plus inefficace et arbitraire en tant qu'étalon de valeur, et sa cote devient de plus en plus dirigée par des conventions, dans un moment où il est de plus en plus difficile de soutenir une expérience d'infini actuel et d'en saisir la juste mesure humaine à même de baliser le processus de modernisation et l'action du Faust européen.

On commence à entrer dans l'avenir à reculons (OEI, 1040). Dans le cours de poïétique, Valéry dira que la connaissance scientifique et technique est de plus en plus dépendante des relais intermédiaires se multipliant dans le but de nous communiquer par signaux ce qui se passe dans des ordres de grandeur de plus en plus éloignés des échelles connues de la perception humaine et de leur fonction de synthèse (OEI, 921). « Ces moyens indirects sont de plus en plus rebelles à une conception 'déterministe' [de vérité], c'est-à-dire procédant par égalités ». Ainsi arrive-t-on à la « fin de l'ère des grandes synthèses théoriques... le monothéorisme est devenu impossible » (NAF 19094, 13, 24).

Les monnaies et les valeurs faustiennes *en cours* dans l'Europe moderne

Ces nouveaux dilemmes ont d'importantes conséquences pour l'économie et le processus de détermination sociale de la valeur. Ainsi que l'a noté Jean-Joseph Goux, le surgissement des produits fusionnant une grande diversité d'éléments chimiques et de matières premières issues de régions de plus en plus distantes rend impossible d'évaluer un bien sur la place du marché, c'est-à-dire, dans le contact sans intermédiaire entre le producteur et le consommateur. L'importance du rôle médiateur de la bourse de valeurs grandit de façon exponentielle, et le nombre de produits cotés passe de 30 à 1000 entre 1830 et 1900. Le bouleversement de la mesure humaine rend difficile la mesure des valeurs par le temps de travail et mène au surgissement de la pensée économique néo-classique, qui veut déterminer la valeur uniquement à partir de la consommation (Goux, 121).

Si le démon usurier du Faust de Goethe opère encore sur la place du marché et participe aux drames de la vie des gens (Adorno, 111-120), le Solitaire en est toujours éloigné. « Bien pire que le diable » (OEII, 385), il se révèle, dans le dernier acte, comme un autre masque de M. Teste (NAF 19038, 158), le spéculateur en bourse à jamais enfermé dans le champ des opérations pures. Entre l'un et l'autre, une transformation a eu lieu dans la genèse même du sens commun, qui cesse d'être un schéma sensoriel socialement définissable et devient une variable en oscillation continue avec des équilibres instables et momentanés entre des forces hétérogènes (Goux, 25-27). C'est la démocratie de masse, l'empire des statistiques et des moyennes, comme le dit Valéry dans une

note du cours de poïétique (NAF 19094, 167), qui soutient l'ère de la « nouvelle crédulité » accordée à l'idole de la vitesse et à la puissance de la Bêtise Moyenne, la déité majeure mise en scène dans un « prologue dans le ciel » ébauché par Valéry (NAF 19041, 58).

En raison de ces perturbations de la mesure humaine, tout savoir non fondé sur des lois statistiques est oublié en faveur des connaissances orientées vers une rigueur quantitative obtenue à partir de tel nombre d'observations (NAF 19094, 14). Selon Valéry, le langage courant devient lui-même une dynamique statistique (NAF 19094, 167), et l'on n'y trouve plus « ni concepts, ni catégories, ni universaux, ni rien de ce genre, [mais seulement] l'emploi du même mot dans *p* séries ou phrases différentes » (CHI, 388). La nouvelle science est une « gigantesque opération contre 1^o le bon sens et le sens commun, 2^o les croyances... 3^o l'intuition naïve » et adopte par là une « politique de résultats » qui « ne compte que des succès par la bonne raison qu'elle n'est faite que des succès » (NAF 19094, 29). Ses recettes infailibles sont un capital incorruptible créé par le savant de telle façon que tout le monde puisse les refaire et les reproduire dès que l'on remplit les conditions initiales demandées (NAF 19093, 10, 180) :

La science [...] n'a-t-elle pas pour fin (moderne) la formulation de recettes que tout le monde peut appliquer. Et ceci est le grand fait nouveau, qui a permis la transformation industrielle du monde moderne. L'IMITABILITÉ. La puissance d'action sans discours inutiles. Tout ce qui n'est pas nécessaire à décrire et prescrire une action est éliminé. La perfection de la Science moderne est à ce prix.

La curiosité en soi et pour soi, les développements dits 'philosophiques' sont, au fond, anti Scientifiques – ne sont plus SCIENCE-OR. La question Pourquoi, la question Comment, nous apparaissent désormais, même dans les cas les plus favorables, comme des demandes de recettes d'action. (NAF 19094, 22)

La nouvelle science supprime tout ce qui ne paie pas immédiatement en or, c'est-à-dire tout discours qui ne serve pas à la reproduction du résultat prévu dans la recette initiale. Ainsi nuit-elle aux anciennes valeurs fiduciaires, qui imposaient le cours forcé de leurs mots en échange d'actions concrètes et hypothéquaient indéfiniment la dette alors engagée : « Le pouvoir du savoir dévore le savoir... diminution de toutes les valeurs fiduciaires (ruine du sens commun, des traditions, des croyances) » (NAF 19094, 21). Pourtant, il serait imprudent d'affirmer que la *fiducia* est ainsi surmontée car, tout bien considéré, une dynamique tout aussi fiduciaire – et peut-être même plus subtile et rusée – est mise en acte dans ces nouvelles techniques de la science, fondées qu'elles sont par le même « comme si » de l'économie politique moderne :

La 'vérité' est de plus en plus réduite à la propriété des représentations ou expressions verbales qui sont vérifiées régulièrement par un résultat d'action.

Les ex-problèmes ; Matière Esprit. Liberté Déterminisme. « Monde extérieur ». Réalité. Origines et téléologies ! (En cette matière, les énoncés importent plus que les solutions – passage du non langage au langage et du langage au [mot illisible]).

En somme, ce qui est tout verbal est désormais à évaluer comme tel : on ne sort pas du groupe langage.

Or, c'est là le PUREMENT FIDUCIAIRE.

Ici se place une question : celle des valeurs affectives. Les valeurs d'action (ou OR) sont liées à celles-ci. L'idée A a, je suppose, valeur d'action virtuelle. J'ai la recette (SI JE FAIS A, B S'ENSUIT). Mais pourquoi ferais-je A ? Et avec quelle énergie ? (NAF 19094, 76).

Cette interrogation finale reste en suspens et suggère que l'acceptation des conditions initiales prévues par les recettes de la science moderne ne se justifierait pas en soi. En effet, elles ont besoin non pas d'un crédit fiduciaire à acquitter dans le futur, mais d'une homogénéisation a priori de nos désirs et de nos nécessités en conformité avec les présupposés de la recette technique donnée, c'est-à-dire avec les présumés de l'imitabilité générale (NAF 19101, 70 ; 19094, 8, 20, 22). On ne peut recevoir les gains en or de la technologie moderne et jouir des bienfaits de celle-ci que parce qu'on l'a déjà payée de son propre corps et sans le savoir. Dans la conférence « La politique de l'esprit », Valéry nous rappelle que :

L'organisation toujours plus parfaite de la vie nous capte aussi dans un réseau, de plus en plus serré, de règles et de contraintes, dont beaucoup nous sont insensibles ! Nous n'avons pas conscience de tout ce à quoi nous obéissons. Le téléphone sonne, nous y courons. (OEL, 1038)

Il serait peut-être plus exact de dire que les nouvelles sciences, loin de se dispenser du crédit fiduciaire, déplacent sa position par rapport à l'expérience en acte : dans le papier-monnaie émis par les institutions traditionnelles (droit, philosophie, politique, etc.), le temps de la *fiducia* s'écoule en aval d'un acte donné ; dans le pouvoir faire de la technique et ses recettes d'action produisant le résultat-or prévu, la *fiducia* s'est déjà écoulée en amont – et c'est en amont que s'ouvre le royaume des spéculations statistiques sur l'inconstant sens commun de la société des masses sous l'empire de la bêtise moyenne.

De la *fiducia* à l'infini esthétique

Or, l'observation de la différence entre la détermination de la valeur *dans la poïésis de la science* – avec son processus technique de transformation du réel brut ou du matériau sensoriel – et *dans la poïésis des institutions fiduciaires* – avec sa

manipulation des idées sur l'homme ou sur le réel – raffine notre compréhension de la *poïésis artistique* : ses idéaux quasi-matériels en acte hésitent entre son et sens, être et convention, présence (or) et absence (papier-monnaie), désir et satisfaction. Ils échappent ainsi à toute homogénéisation matérielle et à toute injonction à croire, en bref, à toute fiducia, soit-elle établie en amont ou en aval de l'expérience en acte (NAF 19094, 68 ; OEI, 1356).

Comment cela est-il possible ? L'acte poétique qui produit et interprète l'œuvre d'art prolonge et suscite continûment un état d'hésitation entre des états hétérogènes, entre l'idéal et le matériel, entre être et convention :

Le problème ne pourrait être que le comment des 'puissances' aussi hétérogènes que *sound and sense* etc. se composent en vue de former un système transitoire complexe doué d'existence esthétique. (CHII, 1053, 1944, XXVIII, 426-428)

Il faut ici vouloir ce que l'on doit vouloir, pour que la pensée, le langage et ses *conventions*, qui sont empruntées à la vie extérieure, le rythme et les accents de la voix qui sont directement *choses de l'être*, s'accordent [...] (OEI, 1356, nous soulignons)

L'univers objectif de sons, des formes, des mots, etc., serait donc celui auquel on peut conférer le maximum de subjectivité (NAF 19094, 167). La poésie elle-même constitue le cas paradigmatique d'articulation d'éléments hétéroclites : son, sens, syntaxe ; des facteurs sensibles, significatifs et formels ; corps, esprit et monde (CHI, 293, 1939, XXII, 544). Ce paradigme guide Valéry dans sa réflexion sur les outils techniques : la multiplication des relais intermédiaires rend de plus en plus difficile de conserver une notion déterministe de vérité et une mesure donnée de bon sens, et cela non seulement à cause de leur capacité de capter des signaux issus d'un ordre de grandeur étrange au nôtre, mais aussi en raison de l'hétérogénéité matérielle des relais eux-mêmes, une hétérogénéité qui traverse d'ailleurs notre propre perception (NAF 19094, 13). À cet égard, au fur et à mesure que surgissent « des effets qui ne peuvent se rapporter à des causes ayant rapport à notre sensibilité », plus dense, plus épais devient le seuil entre les relais matériellement différents et faisant « agir ce que nous voyons, touchons et pouvons manier sur ce que nous voyons, touchons et pouvons manier » (NAF 19094, 22).⁶

Autrement dit, dans le cours, Valéry ne cherche pas à retrouver une idée de sens commun ou de mesure humaine à établir sur l'hétérogénéité des relais⁷ et ne reste pas non plus impassible face à la spéculation statistique qui la manipule en tant que variable quantitative et fluctuante. Le poète vise un acte poétique qui hésite entre des mesures et des relais hétérogènes, et en extrait les ressources pour une expérience prolongée et ralentie de contre-fluctuation et d'appréhension de leurs détails les plus subtils (NAF 19093, 192).

Au lieu de la recherche d'une mesure humaine réfléchie dans des conditions de possibilité déjà données et dont la réflexion saisirait la forme du mouvement (la limite de l'illimité, l'unité synthétique du processus, la figure d'un rapport entre puissance et acte), la *poiésis* valéryenne de l'art hésite entre des mesures hétérogènes et se prolonge sur le seuil qui les sépare autant qu'il les rassemble. Il s'agit d'illimiter la limite, de susciter le mouvement de la forme. L'infini dans l'acte poétique de Valéry serait donc une virtualisation en acte, « the virtual in the real » (NAF 19101, 8 ; XXVIII, 530), une opération inachevée et réitérable, ouverte au recommencement et en contact continu et hésitant avec le hasard : « Paradoxe. L'homme n'a qu'un moyen de donner de l'unité à un ouvrage : l'interrompre et y revenir » (OEII, 627) ; « Pourquoi pas un tour de spire de plus, dit le coquillage? Ainsi la pensée. Ainsi l'infini » (XIX, 147). *Chez Valéry, l'infini esthétique en acte est l'infini actuel non pas en tant qu'actualisation de l'infini, mais en tant qu'inachèvement et infinitisation de l'acte* (cf. Mattiussi, 233-243 ; Foucault, 262).

Dans l'actualisation de l'infini, on cherche à *observer*, dans l'expérience donnée, le reflet du processus qui l'aurait rendue possible, de façon à assurer la conformité entre puissance et acte. Or, le décalque d'une telle conformité efface la matérialité qui, incrustée dans cette expérience, soutenait l'observation même : c'est le cas du « comme si » du pacte, et de l'effacement de la valeur d'usage du papier dans la valeur d'échange du papier-monnaie, comme on l'a vu. Par contre, dans l'infinitisation de l'acte, le rapport entre « des puissances aussi hétérogènes que *sound and sense* etc. » n'est pas décalqué, car le seuil de partage entre elles se maintient dans une hésitation prolongée entre les deux. Le son et le sens, la voix et la pensée, la présence-or et l'absence-monnaie, la valeur d'usage et la valeur d'échange se virtualisent en acte⁸ et se surdéterminent mutuellement : dans l'hésitation entre le sens et le son, le discours et sa diction, la convention et l'être, le changement de l'un entraîne le changement de l'autre, et plutôt que d'osciller entre des pôles fixes, on hésite entre différentes façons de les faire interagir et de les combiner, entre des « unions singulières de la voix avec la pensée même » (CHII, 1090).

La différence entre l'infini du Faust de Valéry et celui du Faust de Goethe se révèle alors nettement : ainsi que Maurice Blanchot l'a noté, le personnage goethéen s'efforce vers le Tout et son infinitude évoque l'heure hégélienne « où de l'excès de l'opposition naît un accord – celui qui mène à la fin de l'Histoire » (1984, 285). Le personnage valéryen, lui, perpétue l'infini dans une expérience finie vidée de toute eschatologie : dans l'acte poétique de Valéry, l'hésitation entre la voix et la pensée, l'être et le langage, « n'est sans terme que pour continuellement finir et se savoir finie » (ibid.).

Cette différence entre les deux concepts d'infini frappe le sommet même du *Streben* faustien, le bel instant de la fin du Second Faust, celui dont l'arrêt serait la dernière aspiration du protagoniste (Goethe, 241). Après l'écriture du « Discours en honneur de Goethe » (OEI, 531-553) en 1932, Valéry affirme que l'« arrête-toi, moment » s'est transformé dans l'acte propre de fixer, qui se prolonge et se réitère dans l'infini esthétique :

Mais Goethe – « Arrête-toi, moment » et l'artiste essaie de fixer ce beau moment. Mais en essayant, il s'apprend à voir et finalement à trouver dans tous les moments quelque chose qui vaut d'être fixée. Mais plus. Il parvient à sentir que c'est l'acte de fixer, (ou le désir) qui est l'important [...] ce qui [...] peut faire de l'homme un *sauveur des phénomènes*. Mais encore [...] l'espèce d'infini que j'ai appelé esthétique – et qui consiste dans la reprise (du désir) résultant de la possession – nous fait désirer, *en outre*, de l'engendrer et provoquer ad libitum... (CHII, 968, 1934, XVII, 457)

Dans l'infinisation de l'acte, l'hésitation entre des puissances hétérogènes (le son, le sens, etc.) – surdétermine le désir et la possession, la production et la consommation de l'œuvre, l'acte créateur toujours à reprendre et la création à jamais inachevée. L'infini esthétique raffine le seuil entre la pensée et la voix, le discours et sa diction, et s'il échappe à la *fiducia* en amont et en aval, c'est qu'il n'est ni seulement convention, ni seulement être, ni univoquement monnaie, ni univoquement or. En effet, la *poiësis* de l'art prolonge le passage entre les relais et promeut « une équiartition d'énergie » entre acte et matière, détail et ensemble, moyens et fins (OEII, 1024). Elle dissout toute hiérarchie préalable entre eux et étend l'hésitation aux pôles du désir et de la satisfaction, à la limite entre le travail du producteur-écrivain et l'affaire du consommateur-lecteur, deux systèmes d'actes à la fois réciproquement impliqués et mutuellement hétérogènes dans leurs échelles de grandeur (OEI, 1346-1349, 1356) :

On peut distinguer deux espèces de cette passion de l'esprit qui est volonté de puissance. L'une vise à la possession d'une clientèle ; elle est comme tournée vers l'univers social ; son but est donc fini : il s'agit, en somme, d'un véritable goût des autres. *L'autre est une des plus singulières affections de l'âme qu'il soit possible d'observer. Pour passer de la première à celle-ci, il suffit de concevoir le lecteur éventuel comme doué d'une exigence infinie, laquelle n'est autre que le produit de la passion même de l'auteur.* (NAF 19094, 221)

Ou dans cette autre note du cours de 1943-1944 :

Chez le producteur, 2 espèces. // 1) Les uns placent leur désir et leur drame dans les effets extérieurs de leur œuvre – Les Autres [...] // 2) Tandis que pour la 2^e espèce, il leur suffit d'un Autre qui est eux-mêmes (*ici intervient l'infini*). (NAF 19104, 4)

L'artiste est l'infini où la production et la consommation, le Soi et l'Autre se rencontrent et se surdéterminent réciproquement. Peut-être dirions-nous que le langage lui-même n'existe qu'à condition de maintenir et l'implication et l'irréductibilité réciproques et récursives des systèmes d'actes du producteur et du consommateur, sans les séparer ni les mélanger totalement (VI, 143). Dans ce sens, comme William Marx l'a remarqué, Valéry se situe en équilibre entre les deux théories économiques modernes de la valeur : la théorie néoclassique, « qui, n'admettant de valeur que liée à l'utilité » (60), est plus proche du temps du poète ; et la théorie classique, fondée sur la valeur travail, plus proche des aspirations du Faust goethéen.⁹ Pour confronter toutes les spéculations boursières de la valeur utilité sans retomber dans l'injonction fiduciaire qui soutient la valeur travail, l'infini esthétique en acte ne produira ni l'œuvre immédiatement utile demandée par le marché, ni l'œuvre édifiante et formatrice demandée par les institutions fiduciaires, ni une absence d'œuvre entièrement rendue à la consommation, à la dépense, ni une œuvre autonome et fermée avec ses promesses d'émancipation à travers le travail (Holzkamp, 75-117), mais une œuvre inachevée, à même le hasard qui la rend au public tout en la conservant en cours de production.

Pendant cette hésitation prolongée, l'acte poétique se tient continûment aux confins du hasard et de la nécessité (OEL, 1307). Ainsi nourrit-il le sentiment que plus l'expérience est nécessaire et ajustée dans ses articulations internes (et ne peut donc exister qu'exactly telle qu'elle est), plus elle éveille le frémissement du hasard latent, plus elle fait résonner l'impression qu'elle pourrait être totalement différente (ou ne pas exister du tout) (OEL, 1351). Dans ce va-et-vient, les limites entre les relais hétérogènes se déplacent et modulent l'emboîtement du discret et du continu sur les ressources sensibles, significatives et formelles agencées dans le poème, en suscitant leurs combinaisons de plus en plus subtiles.¹⁰

Cette « subtilité consiste à voir 10 possibilités où la non-subtilité en verra 3... » (XII, 403). Il s'agit de la recherche des « anatomies microscopiques du continu », des « nombres plus subtils » qui découlent de la fusion des hétérogènes : son et sens, voix et pensée, présence et absence, le moi et le non-moi, corps-esprit-monde, les ressources sonores, sémantiques et syntaxiques du langage, la surdétermination infinie de leurs liaisons dans un état poétique irréductiblement inachevé (XIII, 823 ; XIX, 403). En fait, « une seule chose importe – celle qui se dérobe, infiniment, indéfiniment, à l'analyse, – Ce rien, ce reste, cette décimale extrême. Et c'est pourquoi il faut faire des analyses et de plus en plus fines, serrées, subtiles, précises –, insupportables » (V, 10).

L'ontologie quasi-matérielle des idéaux en acte dans l'infini esthétique serait donc l'autre face des « notions quasi-quantitatives (c'est-à-dire non numérables mais combinables et mieux combinables que celles fournies par le langage et la logique) » (CHI, 815) qui hantent les différentes recherches des *Cahiers*. Contre la rigueur purement quantitative et statistique de la nouvelle science, et contre les choses vagues imposées par la *fiducia*, Valéry poursuit une rigueur modulaire, quasi-qualitative, quasi quantitative, prolongée jusqu'à la dernière décimale, jusqu'aux détails les plus subtils. Il s'agira toujours d'un va-et-vient et de la recherche d'un équilibre entre l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie, d'être rigoureux par rapport aux qualités aussi bien qu'aux quantités, aussi bien dans le système de formes que dans le système de forces (OEI, 1349, CHII, 994-995, 1038-1039). De cette façon, l'écrivain ne se livre pas aux fluctuations accélérées et homogénéisantes de la valeur boursière et n'essaie pas d'imposer sa volonté ou d'établir de nouvelles conventions fiduciaires. Pour affronter les flottements hasardeux de la valeur utilité, le poète « doit donc être un profond politique » et créer une contra-fluctuation « aussi imprévue, vive et variable qu'eux-mêmes » (OEII, 566), en bref : une expérience qui ralentit incessamment le passage entre ses composantes hétérogènes, hésite doucement entre leurs combinaisons virtuelles et fait basculer le champ de vibration entre le discret et le continu.

Il s'ensuit que les dilemmes de la *fiducia* et de la technique élaborés dans le cours de poïétique témoignent de son affinité avec les ébauches du Faust en cours d'élaboration. Les combinaisons les plus raffinées entre les forces hétérogènes d'*Éros* et de *Noûs*, dans « Lust », et de l'Ange et de la Bête, dans « Le Solitaire », retrouvent l'hésitation prolongée entre des puissances aussi hétérogènes que le son et le sens. L'infini esthétique en acte, toujours en train d'échapper aux injonctions fiduciaires et aux homogénéisations techniques en amont ou en aval de l'expérience donnée, répondait au moment où l'Europe moderne avait plus que jamais besoin de repenser les pactes, les monnaies, les projets, les attentes et la signification même du moment de l'« arrête-toi ». Bref, il s'agissait de repenser le mythe de Faust en circulation dans le champ littéraire aussi bien que ses effigies et ses valeurs en cours dans la communauté européenne.

Notes

1. OEI, OEII, CHI, CHII font référence aux volumes de l'*Œuvre* (1957) et des *Cahiers* (1974) de Valéry publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade. Les chiffres romains font référence à l'édition en fac-similé des *Cahiers* publiée par le CNRS entre 1957 et 1961.

2. NAF 19035 à 19042 font référence aux dossiers des ébauches et brouillons de *Mon Faust*, NAF 19087 à 19104 indiquent les dossiers des notes du cours de poïétique donné au Collège de France entre 1937 et 1945. Ces documents se trouvent au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Le sigle CMT se réfère aux ébauches de l'acte quatrième de « Lust » présentées par Ned Bastet dans *Cahiers Paul Valéry 2*, « Mes théâtres », 1977.
3. Ce qui n'est pas une définition prédicative de la *fiducia* chez Valéry. En fait, on saurait difficilement en donner une, parce que cette idée – comme l'implexe, la modulation et d'autres termes employés par l'écrivain dans les *Cahiers* – n'est pas fondée sur un noyau sémantique donné. Il désigne plutôt un *faire*, une pensée qui entraîne un mouvement de grande densité dans sa mise en acte (cf. Derrida 1972, 359 ; Rey).
4. Les remarques entre crochets ont été ajoutées par nos soins.
5. Sur les différences entre l'infini actuel de Kant et de Hegel, cf. Shell, 131-155 ; 179-188. Sur l'infini actuel dans le romantisme d'Iéna, cf. Nancy et Lacoue Labarthe, 58-68 ; cf. aussi Bailly, 19 et Blanchot 1971, 523.
6. La lapalissade présente dans ce fragment cité des notes du cours de poïétique viserait à montrer que les relais techniques prennent part au même continuum d'interactions sensorielles du corps dit naturel. Autrement dit, ces relais ne sont pas extérieurs à notre perception corporelle plus immédiate (ou, inversement, même les sensations considérées comme plus immédiates sont déjà composites et font agir, par exemple, quelque chose que nous pouvons écouter sur quelque chose que nous pouvons voir, ou quelque chose que nous pouvons toucher sur quelque chose que nous pouvons écouter, etc.). Ainsi, comme le dit Jean-Luc Nancy : « sonner opère comme 'luire' ou comme 'sentir' au sens de dégager une odeur, ou encore comme le 'palper' du toucher [...] chaque sens est un cas et un écart d'un tel '(se) vibrer', et tous les sens vibrent entre eux, les uns contre les autres et des uns aux autres, y compris le sens sensé » (22-23).
7. Ce serait peut-être le cas de la phénoménologie husserlienne, qui voulait replacer les sciences de la nature sous l'horizon d'un *Lebenswelt*, « le monde de la vie » dont l'expérience serait l'affaire des sciences de l'esprit (Husserl, 61 ; cf. Derrida 1991, 1987).
8. En paraphrasant « Le Discours sur l'esthétique » de Valéry, nous dirons que la dichotomie actualité – virtualité (une chose est ou bien en puissance ou bien en acte) n'est valide que pour l'expérience non-artistique. L'infini esthétique, lui, se tient précisément sur une contradiction (et il n'y a pas de contradiction sans diction, c'est-à-dire sans la friction entre le discours et sa diction) qui fait que le poème hésite entre l'arbitraire et la nécessité, aussi bien qu'entre le virtuel et l'actuel (OEI, 1307). Chaque actualisation du sens suggère ainsi des sonorités virtuelles, chaque actualisation du son suggère des significations virtuelles, et chaque virtualisation d'un plan prolonge la virtualisation de l'autre. Cela s'amplifie jusqu'au point où le poème en acte devient un jeu de virtualités harmoniques de plus en plus subtiles : « the virtual in the real » (NAF, 19101, 8 ; XXVIII, 530).
9. Sur la liaison profonde entre le travail et la liberté dans le *Streben* du Faust, cf. Goethe, 241 ; Shell, 84-130 ; Binswanger, 58-61 ; 72 ; 86 ; 91-97.
10. « Modulation : passage insensible par une succession composée, non continue et non discontinue » (XXVI, 920 ; cf. aussi CHI, 1329-1350). Sur la notion de modulation chez Valéry, cf. Stimpson. Sur les combinaisons plus subtiles, cf. Note 7 ; V, 10 et XII, 403.

Ouvrages cités

- Theodor Adorno, « On the final scene of Faust », dans *Notes to literature* volume 1, trad. Shierry W. Nicholsen, New York, Columbia University Press, 1991, 111-120.
- Jean-Christophe Bailly, *La légende dispersée : anthologie du romantisme allemand*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
- Ned Bastet, « Pour une lecture du Solitaire », dans Karl Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt (dir.), *Paul Valéry : le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Kiel, Acta Romanica, 1987, 181-194.
- Mathieu Bidaux, « Les enjeux de l'industrie du billet de banque en guerre », *Monnaies en guerre (1936-1949). La souveraineté monétaire en question*, Communication au 10^e Colloque de la Mission historique de la Banque de France, Paris, Auditorium de la Banque de France, 15 et 16 juin 2017.
- Hans Christoph Binswanger, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Dinheiro e Magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*, Rio de Janeiro, Zahar, 2011.
- Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1984.
- Karl Blüher, « Le statut intertextuel du Faust de Valéry », dans Karl Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt (dir.), *Paul Valéry : le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Kiel, Acta Romanica, 1987, 55-70.
- Serge Bourjea, « Paradise Lust » dans Karl Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt (dir.), *Paul Valéry : le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Kiel, Acta Romanica, 1987, 101-120.
- Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi : des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Librairie Klincksieck, 1979.
- Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- *De L'Esprit : Heidegger et la Question*, Paris, Galilée, 1987.
- *L'Autre Cap*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique : Hommage à Georges Bataille*, 195-196, 1963, 261-266.
- Paul Gifford, « Écriture et eschatologie : *Mon Faust* dans la perspective de la 'mystique sans Dieu' de Valéry », dans Karl Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt (dir.), *Paul Valéry : le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Kiel, Acta Romanica, 1987, 141-156.
- Johann Wolfgang von Goethe. *Faust deuxième partie*, trad. Henri Lichtenberger, Paris, Éditions Montaignes, 1940.
- Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur : essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.
- Hans Holzkamp, « Classicisme et crise – Benjamin, Raphael et Adorno lecteurs de Valéry », *Bulletin d'Études Valéryennes*, 61, 1992, 75-117.
- Edmund Husserl, *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, trad. Urbano Zilles, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.
- Franz Johansson, « Echos du *Peri tôn tou theou* dans le Faust », dans Franz Johansson, Fabienne Mérel et Benedetta Zacarello (dir.), « *Du divin et des dieux* » – *Recherches sur le Peri tôn tou theou de Paul Valéry*, Frankfurt, Peter Lang, 2014, 237-254.
- John Maynard Keynes, *Essais de persuasion*, Paris, Gallimard, 1933.
- Friedrich Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

- Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.
- William Marx, « Le poète et le ready-made », *Littérature*, 172, décembre 2013, 56-61.
- Laurent Mattiussi, « Le Moi intempestif : Valéry après Derrida », dans Robert Pickering (dir.), *Paul Valéry – « Regards » sur l'Histoire*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, 233-243.
- Jean-Luc Nancy, *À L'Écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- Jean-Michel Rey, *La part de l'autre*, Paris, PUF, 1998.
- Marc Shell, *Money, language and thought. Literary and philosophical economies from the medieval to the modern era*, London, University California Press, 1982.
- Brian Stimpson, « Composer continu et discontinu : Modulation et fragmentation dans l'écriture valéryenne », dans Nicole Celeyrette-Pietri et Brian Stimpson (dir.), *Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry*, Paris, Lettres modernes, 1995, 121-140.
- Allain Vaillant, *La crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005.
- Paul Valéry, *Œuvres I*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
- *Œuvres II*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
 - *Cahiers I*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1974.
 - *Cahiers II*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1974.
 - *Cahiers Paul Valéry 2, « Mes théâtres »*, éd. Ned Bastet, Paris, Gallimard, 1977.
- Benedetta Zaccarello, « Drame, Lutte, Tragédie : une symbolique théâtrale à l'œuvre dans le Cours de Poétique », *Revue des Lettres modernes. Cahiers Paul Valéry*, 10, 2003, 95-133.

Dossiers des manuscrits de *Mon Faust*

- NAF 19035 : *Préface, et Lust, ou La Demoiselle de Cristal. Actes I et II*. Dactylographie portant des corrections autographes.
- NAF 19038 : *Le Solitaire. Actes I et II et ébauche d'un Acte III*. Dactylographie portant des corrections autographes.
- NAF 19041 : *Études pour Mon Faust*. Manuscrits et dactylographie.
- NAF 19042 : *Notes dactylographiées extraites des Cahiers relatives au thème de Faust*.

Dossiers des manuscrits des notes du cours de poïétique

- NAF 19093 : *Cours de poïétique. VII. Année 1941-1942*.
- NAF 19094 : *Cours de poïétique. VIII. Années 1942-1943 et 1943-1944*.
- NAF 19101 : *Année 1937-1938, 1941-1942. Cahier de brouillon « Poïétique (in fine) et Descartes »*.
- NAF 19104 : *7ème année (1943-1944). Cahier de brouillon « Poi »*.