

**Sur l'origine de *la Jeune Parque*
—Valéry face à ses textes de jeunesse—**

Wataru Sato

Plus de 80 ans! De nombreuses années se sont déjà écoulées depuis la publication de *la Jeune Parque*. Aujourd'hui on a donc assez de recul pour considérer cette œuvre en fonction de toute la vie de Valéry. Un grand nombre d'études sur le poème ont été publiées, mais il nous semble cependant que personne n'a jamais pu suffisamment éclaircir les secrets du poème monumental qui a certainement marqué un tournant historique dans la vie du poète. Loin de là... Nous voulons donc nous demander si l'on n'a pas eu tendance à sous-estimer, sinon oublier, quelque chose de crucial concernant la création du poème. Sachant que cette création a été amorcée par les retrouvailles de ses textes écrits dans les années 1890, il nous semble intéressant de rechercher ce qui s'est passé chez Valéry quand il a eu sous les yeux ses poèmes de jeunesse. Si l'on arrive à saisir cela, on pourra sans doute jeter une nouvelle lumière sur la «fabrication» de *la Jeune Parque*.

I

On sait que Valéry raconte à maintes reprises quelle était l'origine de son poème. Voici un exemple bien connu :

«*La Nouvelle Revue Française*, dont la librairie venait de se fonder, me demanda, vers 1913, de recueillir mes anciens vers. Je m'en défendis longtemps. Gide et Gallimard revinrent à la charge. On fit dactylographier les divers petits poèmes qui gisaient dans les revues d'autrefois, et je me trouvai en présence de mes anciens vers que je considérai d'un œil désabusé et infiniment peu complaisant. Je m'amusai à les modifier avec

toute la liberté et le détachement d'un homme qui est depuis longtemps habitué à ne plus s'inquiéter de poésie. Je repris un certain goût à ce travail dont j'avais perdu la pratique, et l'idée me vint de faire une dernière pièce, une sorte d'adieu à ces jeux de l'adolescence... Ce fut l'origine de *la Jeune Parque*.

[...]

Je voulais faire une quarantaine de vers. Pour me contraindre à travailler, j'imaginai de leur imposer les règles les plus strictes de la poésie dite classique. Mais, entre 1892 et l'époque dont je parle, de grands changements s'étaient produits en moi. Il fallut, malgré moi-même, que je fisse place à ce nouvel esprit (assez éloigné de la poésie telle qu'on la conçoit ordinairement) dans l'œuvre que m'avait assignée ma volonté. Le poème est devenu dix fois plus long que je ne pensais le faire et, comme chacun sait, cent fois plus difficile à lire qu'il n'eût convenu.¹

C'est donc la relecture de ses «anciens vers», composés dans les années 1890, qui a rompu le silence de Valéry le poète en remettant en mouvement son appareil créateur, pour ainsi dire endormi pendant longtemps. Si le temps qui le sépare de sa jeunesse lui a fait considérer ses textes «d'un œil désabusé et infiniment peu complaisant», son regard jeté sur ceux-ci ne semblait pourtant nullement indifférent. On peut penser qu'il s'y trouvait quelque chose qui a attiré et même fasciné Valéry. Ce dont témoigne sans doute le passage suivant :

«Je ne sais par quelle reprise mystérieuse, par quel retour vers ma jeunesse, je revins à m'intéresser à la poésie, après plus de vingt ans que je m'en étais détaché.

Peut-être y a-t-il en nous une mémoire périodique et lente, plus profonde que la mémoire des impressions et des objets, une mémoire ou une résonance de nous-mêmes à longue échéance, qui nous rapporte, et vient nous rendre à l'improviste nos tendances, nos puissances, et même nos espoirs très anciens?

[...]

Je m'aperçus que je redevenais sensible à ce qui sonne dans les propos. Je m'attardais à percevoir la musique de la parole. Les mots que j'entendais ébranlaient en moi je ne sais quelles dépendances harmoniques et quelle présence implicite de rythmes imminents. Des syllabes se coloraient. Certains tours, certaines formes du langage se dessinaient parfois d'eux-mêmes sur les frontières de l'âme et de la voix et semblaient demander à vivre.

Peu à peu, je m'accoutumai, je m'apprivoisai à revivre mon adolescence. Je me surpris versifiant. Je reconnus en moi les soucis et les soins du poète. Je me laissai faire avec plaisir.》
[*CE* I, 1491-1492].²

Ce passage est raconté, nous semble-t-il, d'un autre ton que le premier exemple. La révision de ses «anciens vers» a permis à Valéry de s'intéresser de nouveau à la poésie, de reconnaître en lui «les soucis et les soins du poète» et même de revivre son adolescence! Mais il faut nous demander à présent ce que lui a apporté cette «mémoire» ou résonance de soi-même «à longue échéance». Qu'a-t-il donc retenu précisément de sa relecture? N'est-ce vraiment rien que «la musique de la parole»? Qu'a-t-il découvert grâce à la révision de ses «anciens vers»? On peut supposer qu'il s'agit de quelque chose d'assez important pour déclencher un long travail ayant pour fruit, 5 ans plus tard, *la Jeune Parque*.

II

Il nous semble que certains poèmes et textes ont servi de germes à *la Jeune Parque*. Ce qu'il faudrait tout d'abord prendre en considération, c'est un sonnet intitulé *Hélène, la reine triste*. Sonnet, paru en 1891 dans le premier numéro de la revue *Chimère*, et qui présente bien des points communs avec *la Jeune Parque*:

«Azur! c'est moi... Je viens des grottes de la mort
 Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores,
 Et je revois les galères dans les aurores
 Ressusciter de l'ombre au fil des rames d'or.

Mes solitaires mains appellent les monarques
 Dont la barbe de sel amusait mes doigts purs;
 Je pleurais. Ils chantaient leurs triomphes obscurs
 Et les golfes enfuis des poupes de leurs barques,

J'entends les conques profondes et les clairons
 Militaires rythmer le vol des avirons;
 Le chant clair des rameurs enchaîne le tumulte,

Et les Dieux, à la proue héroïque exaltés
 Dans leur sourire antique et que l'écume insulte
 Tendent vers moi leurs bras indulgents et sculptés.»
 [soulignés par nous; *Æ* I, 76].

On trouve dans *Hélène* des signifiants qui se reproduiront dans *la Jeune Parque*: «l'onde», «rames», «or», «barque», «écume»... Signifiants qui donnent un cadre marin, cadre familier à Valéry, où apparaissent les deux héroïnes. D'autre part, «la mort» («l'ombre») deviendra un leitmotiv dans le poème de 1917. En outre, le sonnet comporte la combinaison des deux phonèmes «on» et «clair» [vv. 9-11], combinaison qui se retrouve également dans *la Jeune Parque*:

«Et longtemps de mon âme attendu les éclairs?»
 [*JP*, v.31, soulignés par nous];

«Le poison, mon poison, m'éclaire et se connaît.»
 [*JP*, v.44, soulignés par nous].

Signalons que les phonèmes juxtaposés se répètent à maintes

reprises dans un récit de rêve noté dans un cahier de 1931 et publié 8 ans plus tard dans *Mélange*.³ L'interprétation du rêve semble affirmer que le syntagme se rapporte au Mont Saint-Clair de Sète (mONt saint-CLAIR). Mais il y manque un élément: «Saint». N'est-ce pas un manque très curieux? On peut penser cependant que le mot «Saint» renvoie par homonymie à un autre signifiant, le «sein». Il est donc possible de transformer le syntagme en «Mon sein clair». C'est la connexion des deux signifiants «Mont Saint-Clair» et «Mon sein clair» qui nous paraît intéressante. Car, vus du golfe du Lion, le Mont Saint-Clair de Sète et le Mont Saint-Loup d'Agde se présentent comme «îles de mon sein nu» [*JP*, v.15]. Cela nous rappelle aussi un tableau de Zurbaran: *Sainte Agathe*, ou plutôt les *îles* du sein coupé de la martyre. En parlant du tableau, Valéry a d'ailleurs commis un lapsus:

«une sainte Alexandrine pure et rose quant aux joues, noble et pleine de grâce quant aux mouvements, s'avance vers je ne sais quel mystique festin, portant ses seins coupés sur le plat d'argent.»⁴

Or «Alexandrine» est un des prénoms de sa mère. (On pourrait évoquer également *Agathe* de Valéry. Le titre rappelle les anciens noms de la ville d'Agde: Agathè (phocéén) et Agatha (romain). Si *Agathe* est «la nuit de Teste»,⁵ ce dernier peut être considéré comme un nom anagrammatique de Sète.⁶ On peut donc avancer que les noms de ces deux personnages proviennent des deux villes du Languedoc.) Mais, étant donné l'absence permanente du «sein» dans tous ces textes, on peut penser que le syntagme «on / ... / clair» est en relation avec la privation, à savoir avec le sein en tant qu'objet perdu. Ce qui nous renvoie à la relation narcissique du sujet avec la mère (notons que, dans le récit de rêve, la clarté et la transparence de l'eau rappelle le miroir). L'occultation du «sein» dans le signifiant «on / ... / clair» semble se rapporter à une coupure de la

relation narcissique, c'est-à-dire à l'éclatement du complexe du Prochain (le *Nebenmensch*, autrement dit la mère) en deux parties: le corps propre, illusion de l'unité corporelle, et la Chose (*das Ding*), manque dans l'image du corps de la mère.⁷ Si la Chose «ne peut qu'être représentée par autre chose»,⁸ comment est représentée alors cette *das Ding* dans *la Jeune Parque*?

On sait que Valéry continuait, presque avec obstination, à choisir une femme comme personnage central: «Hélène» («*Ἥλην*»), «Pandore» («*Πανδώρα*»), «Alpha de la Vierge», «Divinité du Styx», «La Stygienne» et «Parque». Sans doute peut-on penser que, comme signifiants, toutes ces femmes en sont venues chez le poète à représenter la Chose, cet objet à jamais perdu, tout comme la Dame dans l'amour courtois.⁹ (La tonalité antique ou mythologique de leurs noms ne rappelle-t-elle pas des objets qui se sont perdus dans la nuit des temps?) En d'autres termes, la Parque n'est rien d'autre qu'un phallus pour Valéry.¹⁰ C'est probablement cet objet féminin, objet étroitement lié avec la mort, qu'il a *retrouvé* en 1912 (?) dans son sonnet de jeunesse.

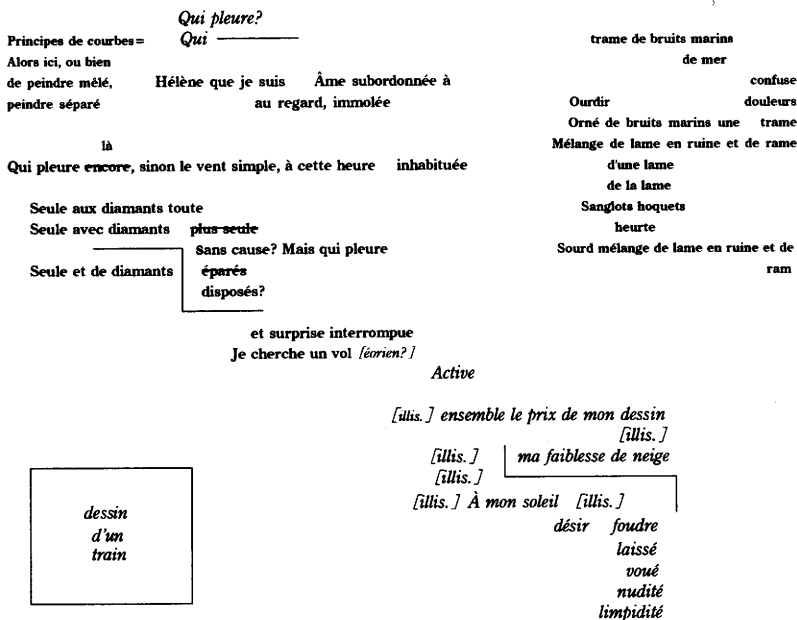
Hélène, la reine triste comporte aussi un autre syntagme qui va jouer un rôle fort important dans la genèse de *la Jeune Parque*. Il s'agit de «Je pleure». Le syntagme ou le verbe «pleurer» nous renvoie à un brouillon intitulé également *Hélène*¹¹:

Hélène	belle pour les autres	Hélène dorée *	
	Quelqu'un	l'homme	Figure
<i>Heureuse si</i>			

Que me font ces cheveux je ne cherche que nuit
 nul plaisir ne me fait cette vue
 À peine, je sors de la grotte, même morte, admirée *fière que même de nuit*
 Même cendrée on chante ma beauté - toujours cette beauté, mon crime
je ne suis admirée que pour mon parfum
 j'entends une rumeur, écho futur
 Être belle pour soi - *Que se font ces regards - ces soupirs, désirs*

Si je me vois au miroir, des larmes me viennent d'où?
 Mais plus belle on me trouve, en larmes et on m'arrache
 on me fait souffrir pour les faire couler

de rame se mêlent
 un mélange de rame et d'écumee
 de vague



* les mots en italiques sont écrits au crayon dans le manuscrit; les mots en caractères gras, au stylo.

Comme le titre l'indique, le brouillon résulte de remaniements apportés au sonnet de 1891. On voit, par exemple, que Valéry a transformé «Je viens des grottes de la mort» en «je sors de la grotte, même morte». Un peu plus bas apparaît une ligne qui nous semble très importante: «Si je me vois au miroir, des larmes me viennent d'où?». Ce regard spéculaire se retrouve dans *la Jeune Parque*:

«Je me voyais me voir, sinieuse et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts» [vv.35-36].

Regard qui fait apparaître brusquement un serpent:

«J'y suivais un serpent qui venait de me mordre» [v.37].

De plus, le même regard semble métamorphoser petit à petit la Parque en serpent. La Parque vient ainsi rejoindre le Serpent

pour représenter ensemble la Chose:

«Cher serpent... Je m'enlace, être vertigineux!» [v.51].

Mais ce qui nous semble plus intéressant, c'est le rapport de ce regard avec les larmes: les deux mots «miroir» et «larmes» sont en effet liés par une ligne dans le brouillon. Cela nous laisse supposer que les larmes proviennent du regard spéculaire. Il s'agit cependant de larmes dont l'héroïne ne sait pas la cause. Comme si ses larmes lui étaient étrangères... Elle s'interroge donc: «des larmes me viennent d'où?». Il en surgit ensuite une autre interrogation: «Qui pleure? Qui—». Question, d'abord très brève, qui va tout de suite se développer en prenant un ton hautement poétique: «Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure [...] Seule avec diamants». Voilà, bien entendu, les premiers vers de *la Jeune Parque* qui sont soudain sortis tout achevés. Vers qui déterminent le ton ou mouvement initial de l'œuvre.

On a vu bien des éléments importants passer du sonnet et du brouillon au poème de 1917: le cadre marin, le signifiant «on / ... / clair», la femme (liée avec la mort) en tant que signifiant représentant la Chose, le rapport entre le regard spéculaire et les larmes, les premiers vers... Tout ce qui précède nous permet d'avancer que les deux *Hélène* sont à l'origine de *la Jeune Parque*.

III

On sait que Mallarmé jouait un certain rôle dans la genèse de *la Jeune Parque*: «J.P. ... Ce que Mallarmé m'a dit en me communiquant le coup de dés... Je l'ai abordé 20 ans après avec la J.P.—» [C, XXIII, 152]. Il nous semble que quelques signifiants («la mort», «l'ombre», «pleurer» et «les larmes») joignent le sonnet de 1891 et le brouillon de 1912 à deux textes consacrés à la mort de Mallarmé. Textes qu'on

peut considérer comme écrits en 1898, peu de temps après l'enterrement du poète, et qu'on peut donc tenir pour un rite funéraire.

Voici le premier texte, poème qui présente une forme plus ou moins achevée:

«Viens c'est l'ombre

Livre moi

Je sombre

J'ai froid

On me verse

La liqueur

Qui perce

Le cœur

On m'emporte

On descend

La porte

Me prend

Si c'est l'heure

Laisse moi

Tu pleures

J'ai froid». ¹²

On voit d'abord que le verbe «pleurer» change de sujet selon les textes: dans *Hélène*, sonnet de 1891, «*Je pleure*»; dans ce *tombeau* de Mallarmé écrit en 1898, «*Tu pleures*»; dans *Hélène*, brouillon de 1912, «*Qui pleure?*». On dirait que le verbe cherche en vain son sujet pour tomber finalement sur une interrogation. Cela trahit sans doute le fait que ces «pleurs» sont étrangers à Valéry, comme d'ailleurs les larmes d'Hélène qui lui venaient de son regard spéculaire étaient étrangères à cette dernière. Notons aussi que la rime de «pleures» avec «heure» se reproduira

aux deux premiers vers de *la Jeune Parque*. Le *tombeau* comporte par ailleurs d'autres signifiants qui reparaitront dans le poème de 1917: «l'ombre», «sombre»...

Mais nous voudrions surtout signaler que dans le texte de 1898 le mort parle à la place de son disciple pour s'adresser à lui directement. Un tel remplacement ne peut se réaliser que dans la mesure où Valéry plonge entièrement dans le transfert sur Mallarmé. *Transfert significatif* où, en se mettant à la position de l'Autre, le maître détient le langage chez son disciple. Si *das Ding* n'est rien d'autre que l'«Autre absolu du sujet»,¹³ il est certain que, dans son transfert, Valéry rapporte Mallarmé à la Chose. Sa mort, autrement dit la perte de l'objet, oriente donc Valéry vers un travail de deuil et la recherche d'un autre objet.

Le second texte, ébauche d'un poème, sur l'enterrement de Mallarmé porte le titre de *Stéphane Mallarmé / mystérieusement / mélodieusement*:

mystérieusement
«Stéphane Mallarmé mélodieusement

Et si la terre trouble hume ta chair chétive
J'ai de ton noble esprit bu le feu le plus beau tombeau
Je serai le tombeau
de ton ombre pensive

L'ombre de ne savoir si tu cherches encore senti monter
larmes de l'esprit

Mon âme de ton âme est le vivant tombeau
Ombragé quelquefois par ton ombre pensive Spirituality
in fine

Terre mêlée à l'herbe et rose, porte-moi
Porte doucement moi, ô trouble et bienheureuse
Terre, porte l'être jusqu'à la fleur tremblant avec émoi

jusqu' à la place — ou je sente l' émoi
— l' idee —

Terre mêlée à l' herbe et rose, porte-moi
Porte
Mène, terre certaine avec et délicate pure [*illis.*] moi
Porte doucement moi, ô trouble et bienheureuse
Terre et mon ombre
Qui te laisses quelque esprit errant
Qui te laisses penser»

[C, 1894-1914, II, 292].

L' ébauche comporte bien des signifiants communs avec *la Jeune Parque*: «la terre trouble», «tombeau», «ombre», «larmes», «rose»... On peut d' abord noter que «le vivant tombeau» deviendra «tombeau vivant» [*JP*, v.468]. D' autre part, les deux adverbes qui figurent dans le titre («mystérieusement» et «mélodieusement») semblent avoir trait à deux syntagmes de *la Jeune Parque*: «Mystérieuse MOI» et «Harmonieuse MOI» [vv.325 et 102]. Les syntagmes font découvrir le prénom et le nom fragmentés de Mallarmé: «MySTÉrieuse Moi» et «hARMonieuse Moi» (ajoutons que, dans les cahiers, Valéry le désignait souvent par ses initiales: «S. M.»). Reste à signaler l' importance de deux vers de l' ébauche:

«Terre mêlée à l' herbe et rose, porte-moi.
Porte doucement moi, ô trouble et bienheureuse»

qui deviendront en 1917:

«Terre trouble... et mêlée à l' algue, porte-moi,
Porte doucement moi... Ma faiblesse de neige»
[vv.304-305].

Ces vers étaient prévus pour le finale de *la Jeune Parque* jusqu' au

neuvième état et se trouvent déplacés dans la version définitive pour en devenir le noyau. Valéry a tout de même apporté un remaniement important au deuxième vers: Le syntagme «ô trouble et bienheureuse» de l'ébauche a été remplacé par «ma faiblesse de neige» dans le poème. Mais d'où vient donc ce dernier syntagme? Eh bien on le trouve dans *Hélène*, brouillon de 1912! Et de plus on découvre, dans le même texte, une partie du vers 307 («où cherche-t-il son vol?») ainsi que les vers 317-319 de *la Jeune Parque*:

«Ourdir de bruits marins une confuse trame,
Mélange de la lame en ruine, et de rame...
Tant de hoquets longtemps, et de râles heurtés».

Force est donc de penser que cette «Terre trouble», où gît le maître mort, s'est incrustée dans le cadre marin esquissé en 1891 et en 1912. Ce qui revient à dire que tous ces germes du poèmes s'amalgament dans la péripétie de *la Jeune Parque* mettant en scène la tentative de suicide de l'héroïne [vv.299-324].

Qu'en est-il enfin du signifiant «larme»? Signifiant capital ou leitmotiv qui semble médiatiser tous ces textes...

D'abord, comme on l'a déjà vu, la «larme» est un objet à la fois intime et étranger. C'est pourquoi la Parque reconnaît que «Tu / larme / procèdes de l'âme» [v.285], tout en se demandant: «Qui pleure» [v.1] et «D'où nais-tu?» [v.192]. Tel est également l'Ange «assis sur le bord d'une fontaine»: «Il s'y mirait, et se voyait Homme, et en larmes» [*Œ* II, 205]. C'est justement dans cette mesure qu'au niveau de l'Inconscient le signifiant «larme» est une représentation (*Vorstellung*) excellente de la Chose. Car le *Ding* est «étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi». ¹⁴

D'autre part, il existe un rapport homonymique entre la «larme» et «Mallarmé» (on a déjà vu que ce dernier, en tant que signifiant, représentait aussi la Chose chez Valéry). Quoique l'élément «Mal» soit occulté dans le signifiant «larme»... Mais

n'est-il pas curieux de voir que ces larmes, versées par le disciple, *ne tombent pas* sur la tombe de son maître: contrairement au «tombeau» qui évoque une chute, les larmes tracent un mouvement ascensionnel, comme s'il s'agissait d'un projectile ou d'une arme: «Senti monter / larmes de l'esprit», «la montée des larmes» [C, 1894-1914, II, 294]... On dirait que les larmes empêchent Valéry de tomber dans un trou... Cela résulte peut-être du fait que le signifiant «larme» a pour fonction d'occulter le «Mal» et de colmater ou voiler le trou ouvert par la mort de Mallarmé.

En outre, le signifiant a un rapport étroit avec le regard spéculaire (v. supra: notre commentaire d'*Helène*, brouillon de 1912, et de *l'Ange*). Regard qu'on peut tenir pour *αγαλμα*, objet du désir. Regard d'un «fort armé» [Æ I, 549], «regard «angelique»» [C, XXVIII, 322] de Léonard, regard tout puissant de M. Teste («Je suis étant et me voyant; me voyant me voir» [Æ II, 25]), «regard de Napoléon» [C, IV, 425, C, IV, 561 et Æ II, 1425-1426]... C'est ce «regard-arme» que Valéry a découvert dans les années 1890, dans son «époque «militaire»» [C, XXVIII, 332].¹⁵ Du même regard surgit chez la Parque le serpent qui figurera, en tant qu'*αγαλμα*, dans l'emblème de Valéry l'Académicien.

Tout ce qui précède nous permet donc d'avancer que le signifiant «larme» connecte tous ensemble le sonnet *Helène* (1891), le brouillon *Helène* (1912), le poème sur l'enterrement de Mallarmé (1898), le *Stéphane Mallarmé / mystérieusement / mélodieusement* (1898) et *la Jeune Parque* (1917).

IV

Ce que Valéry a fait, face à ses textes de jeunesse, n'est rien d'autre qu'une remémoration au sens psychanalytique du terme, à savoir «une reproduction subjective du passé dans le présent». ¹⁶ Sa remémoration a imbriqué les années 1890 (le passé) dans les années 1910 (le présent) et, dans la genèse de

la Jeune Parque, a créé une sorte de carrefour où se sont entrecroisées les deux décennies... Mais quel est alors le ressort qui a réalisé dans sa remémoration un tel entrecroisement?

12 ans après la publication du poème, Valéry écrira:

«Ce poème (qui fut appelé *la Jeune Parque*) présente toutes les apparences des poèmes qu'on aurait pu écrire en 1868 comme en 1890. «Tout se passe» comme si la guerre de 1914-1918, pendant laquelle il a été fait, n'avait pas existé.

Et moi, pourtant, qui l'ai fait, je sais bien que je l'ai fait *sub signo Martis*. Je ne me l'explique à moi-même, je ne puis concevoir que je l'ai fait qu'en fonction de la guerre.»¹⁷

Étant donné que Valéry prétendait travailler «*sub signo Martis*», on peut supposer que c'est le signifiant «guerre» qui a médiatisé les deux décennies. Effectivement, outre la guerre de 1914-1918, une autre guerre semble avoir eu lieu en 1892, année où Valéry situait un événement crucial de sa vie: la Nuit de Gênes. Cet événement est souvent évoqué par des allusions religieuses: «une lutte avec les diables — Nuit de Gênes en oct. 92» [C, XXIII, 760], «j'ai déclaré la guerre avec les Idoles, il y a 50 ans passés!» [C, XXVII, 395]. Si bien qu'on peut considérer l'événement comme *guerre de religion*. On peut également tenir compte de l'année 1895 où Valéry a trouvé un poste au ministère de la Guerre, année qu'il surnommait «Mon époque "militaire"» [C, XXVIII, 332]. Valéry s'est ainsi servi du signifiant «guerre» pour déterminer les deux tournants historiques de sa vie.

Tout ce qui précède nous permet d'affirmer que, comme ressort de la remémoration, le signifiant «guerre» a réalisé la superposition des deux décennies, deux tournants de la vie de Valéry, pour lui faire découvrir dans ses textes de jeunesse une série d'objets du désir («femme», «regard», «larme», etc.) représentant la Chose. La production de *la Jeune Parque* fut donc une sublimation consistant à élever ces objets enfouis dans le passé «à la dignité de la Chose».¹⁸

NOTES

1. Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, pp.55-57.
2. Abréviations

Æ I, II: Paul Valéry, *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, t. I, 1957, t. II, 1960.

C, I, II...: Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé intégral des 261 cahiers manuscrits, t. I à XXIX, Paris, C.N.R.S., 1957-1962.

C, 1894-1914, I, II...: Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, t. I, 1987, t. II, 1988, t. III, 1990, t. IV, 1992, t. V, 1994, t. VI, 1997.

JP: *la Jeune Parque* [Æ I]
3. Voici la version publiée du récit de rêve:

«Une femme avec moi dans une campagne claire. Nous voyons une construction abandonnée, claire. De l'eau coule vers la porte béante; sur un palier carré, eau claire qui, à peine le seuil franchi, coule sur les marches, les couvre et s'enfonce. La femme m'entraîne. Nous marchons dans l'eau assez haute et descendons. La descente d'eau nous mène à une porte où nous retrouvons le jour, et sur un lac immense où l'eau se jette. Le lac est clair, d'une transparence admirable, très profond. Nous nageons dans le plein de l'eau claire et vert très clair et lumineux. Lumière blonde. On voit les corps des nageurs. J'ai une peur et un émerveillement de cette claire profondeur où les jambes sont d'une liberté et blancheur étonnantes. On voit au fond un pays vert lumineux, doré de soleil doux, un sable calme et blond.» [soulignés par nous; Æ I, 309].
4. Paul Valéry, «Le musée de Montpellier», in *Vues*, Paris, La Table ronde, 1948, p.269.
5. *Correspondance de Paul Valéry et d'André Gide (1890-1942)*, Paris, Gallimard, 1955, p.427.
6. Il existait l'orthographe «Sette» (cf. Charles Agniel, *Sète au baiser de sel*, Nice, Les Éditions La Lambrusque, 1966, p.10).
7. «Le Ding comme *Fremde*, étranger et même hostile à l'occasion, en tout cas comme le premier extérieur, c'est autour de quoi s'oriente tout le cheminement du sujet.» (Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, Paris, Seuil, 1986, p.65).

8. *Ibid.*, p.143.
9. *Ibid.*, p.152.
10. «l'équation dont j'ai fait état dans mes cours, *Girl = Phallus*» (Lacan, «Hamlet», in *Ornicar?*, n°25, 1982, p.35).
11. Octave Nadal, *La Jeune Parque, étude critique*, club du Meilleur Livre, Paris, 1957, v / 31. V.p.169
12. Cité par Judith Robinson, «Le Finale du Narcisse», in *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Presse Universitaire de Lille, 1982, p.122.
13. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII*, p.65.
14. *Ibid.*, p.87.
15. Nous avons étudié ce sujet plus en détail dans le chapitre III de notre article: «Valéry, disciple de Mallarmé», in *Bulletin of Keiwa College*, n°4, 1995.
16. Lacan, *Écrits*, «Le Champ freudien», Seuil, Paris, 1966, p.287.
17. Valéry, *Lettres à quelques uns*, Gallimard, Paris, 1952, p.180.
18. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII*, p.133.