

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti; Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri; Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.4

Numéro spécial :
Actes du colloque international « Marguerite Yourcenar entre la construction de l'œuvre et la vérité de l'art »

organisé par l'Université IULM de Milan, La Société Internationale d'études Yourcenariennes (<https://www.yourcenariana.org/>) et l'Université de Pavie le 26 et 27 octobre 2023.

juin 2024

Laura Brignoli – Introduction.

ARTICLES

Bruno Blanckeman – L'abeille et l'architecte, prolégomènes à la problématique.

May Chehab - Mensonge de l'art, vérité de l'écriture.

PARLER EN SON PROPRE NOM : LA CORRESPONDANCE, L'AUTOBIOGRAPHIE

Carminella Biondi - La correspondance de Marguerite Yourcenar : un discours de la méthode.

Jean-Pierre Castellani - La correspondance de Marguerite Yourcenar comme laboratoire de ses projets d'écriture : un cas exemplaire *Quoi ? L'Éternité*.

Françoise Bonali Fiquet - L'Amérique dans une anthologie. Projet pour un recueil de « Nouvelles américaines ».

Vicente Torres Marino - La petite Marguerite, miroir de la vieille Yourcenar.

Lucia Manea - La fabrique d'une généalogie littéraire et d'une posture auctoriale chez Marguerite Yourcenar.

Virginie Pektas - *Souvenirs pieux* : une alchimie du moi littéraire.

SE CONSTRUIRE À TRAVERS SON ŒUVRE

Camiel Van Woerkum - *Les songes et les sorts* et ses champs magnétiques.

Myriam Gharbi - *Méditations dans un jardin* : le discours d'un « je » en devenir.

Manon Ledez - Yourcenar romancière ?

Serena Codena - Les drames yourcenariens : une construction postérieure.

SE TROUVER DANS SON ŒUVRE

Rémy Poignault - En quête d'auteur dans *Mémoires d'Hadrien*.

Laurent Broche - La « Note » initiale de *Mémoires d'Hadrien*. Investigations sur un texte singulier.

Anamaria Lupan - Les essais critiques de Marguerite Yourcenar ou les masques identitaires.

SE DÉFINIR PAR RAPPORT À L'AUTRE

Annabelle Marion - Marguerite Yourcenar et l'entretien : un rapport paradoxal.

Catherine Douzou - Le moi littéraire de Marguerite Yourcenar, le blues et les gospels.

Les drames yourcenariens : une construction postérieure

Serena CODENA

Université de Pavie

Abstract:

In Yourcenar's work, rewritings, commentaries, prefaces are very common, and they contribute to convey a certain image of the author and of her production. In particular, dramas are characterized by the presence of a rich paratext that guides the reader through the correct interpretation of the play. The author is so attentive to her work, that interventions can occur years after the composition of the play, simply by manipulating the paratext in order to suggest another interpretation or reading of the same play, creating a gap between a first and original understanding of the text and a latter one, which would be the product of another age and sensibility, totally different from the original one. This article aims at analysing the persuasive strategies hidden in the prefaces of Yourcenar's drama, realized years after the composition, in order to better understand the process behind the authorial identity construction.

Keywords:

Marguerite Yourcenar, Paratext, Authorial construction, Theatre, Literary revision.

1. Une construction identitaire

Cette étude s'intéresse à la présence, dans la production littéraire yourcenarienne, d'un phénomène intimement lié à la figure de l'auteur : la construction auctoriale, c'est-à-dire l'effort de transmettre une image bien précise de soi à l'aide de conditionnements opérés à l'intérieur du texte. Ce qui caractérise l'attitude créatrice de Marguerite Yourcenar est le fait de reprendre ses ouvrages beaucoup d'années après leur composition et d'y effectuer des modifications qui communiquent parfois un message différent par rapport à la première composition, fruit d'une autre période de sa vie. Son théâtre est emblématique à cet égard, car là où le texte demeure le même, on y ajoute des appareils paratextuels qui vont avoir un impact non négligeable sur l'interprétation de l'œuvre et sur l'image que l'on se fait de l'auteur. Le but de notre enquête est d'abord de nous interroger sur le statut de cette intervention auctoriale, effectuée, dans le cas de Yourcenar, *a posteriori*, qui peut agir de façon directe ou indirecte, et qui se fait complice d'une certaine construction identitaire de l'auteure. Ensuite, à travers l'analyse des stratégies rhétoriques utilisées pour orienter la lecture dans les œuvres théâtrales, on va s'interroger sur la légitimité d'un discours auctorial où l'auteur, à ce stade du texte, ne serait désormais qu'un

lecteur de soi-même. Pour conduire notre analyse, on a choisi de faire référence surtout au paratexte, « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public » selon la définition de Genette (Genette, 1978 : 426), élément clé de Yourcenar qui l'exploite à son gré pour intervenir là où le recul temporel à combler est plus important.

Tout d'abord, on va rendre compte de cette volonté de Yourcenar de se construire une image bien précise et on va mettre en relief cette tendance à l'intérieur de son théâtre ; genre peu étudié, mais qui présente des caractéristiques intéressantes pour notre étude. Ensuite, on passe à analyser dans le détail les changements apportés aux pièces contenues dans le recueil *Théâtre I* publié par Gallimard (1971) : *La Petite Sirène*, *Le Dialogue dans le marécage* et *Rendre à César*, avant de passer en revue le traitement des pièces à sujet mythologiques, contenues dans le deuxième volume paru chez le même éditeur, *Théâtre II* (1971b). Les éléments paratextuels ajoutés *a posteriori* seront analysés avec une attention particulière pour vérifier s'ils correspondent effectivement au texte ou s'ils font écran en relevant de l'intention auctoriale d'en diriger l'interprétation. Sans vouloir s'opposer à l'auteur, l'étude se base néanmoins sur une certaine critique contre-auctoriale (Rabau, 2012) pour arriver à mieux cerner le parcours de l'œuvre et son évolution au fil du temps : loin d'aller contre l'auteur, on prend les distances du discours préfaciel qu'il nous présente, car on va mettre en doute le commentaire de l'auteur en tant que lecteur de soi-même.

Au moment où, surtout après le succès de *Mémoires d'Hadrien* (1951), elle commence à se percevoir comme une grande écrivaine, Yourcenar prépare son propre monument littéraire à travers un contrôle capillaire de ses ouvrages et une réorganisation de sa production. Il s'agit de repenser ce qu'on a réalisé auparavant pour lui trouver une cohérence et pour le légitimer à l'intérieur d'un système où tout se tient : les nombreuses réécritures et les refontes de certaines œuvres témoignent de ce désir de vouloir corriger ce que l'on considère *après-coup* comme des défauts de jeunesse, ou ce qui ne semble plus correspondre à l'auteur et, par conséquent, doit être réaménagé pour qu'il trouve sa place.

Dans ce travail de restructuration, non seulement de l'œuvre, mais aussi de la figure de l'auteur, les appareils paratextuels jouent un rôle fondamental, puisqu'ils

accompagnent le texte et en déterminent parfois le sens : on voit comment les nombreuses préfaces, postfaces et avant-propos se font de plus en plus étendus et précis au fur et à mesure que les années passent ; certaines œuvres qui en étaient dépourvues se dotent d'un riche appareil de notes et d'analyses qui sont supposées aider le lecteur à mieux aborder le texte ; ou encore, les différentes réécritures sont commentées dans toutes leurs parties en début d'ouvrage pour qu'elles soient légitimées. On pourrait dire que les commentaires deviennent indissociables des textes, comme des compléments obligés qu'on ne pourrait pas écarter sans compromettre l'ensemble. Sous prétexte d'orienter la lecture et de fournir des informations précieuses pour la compréhension du texte, on explique plus qu'il n'est nécessaire et on finit par imposer une interprétation qui, puisqu'elle provient de l'auteur même, est susceptible d'être considérée la seule valide et fiable. Comme on vient de le dire, ces interprétations ne servent pas uniquement l'œuvre, mais la figure de l'auteur aussi, qui peut trouver sa propre force et raison d'être à l'intérieur d'un ensemble textuel cohérent et homogène.

Il y aussi un aspect à souligner en ce qui concerne la nature de cette instance auctoriale que l'on peut voir à l'œuvre surtout dans le paratexte ; en fait, loin de sortir du cadre fictionnel comme on s'y attendrait, elle s'avère être une construction fictive elle-aussi (Rabau, 2012 : 94). Comme s'il s'agissait d'un personnage, mais tout en restant hors de la fiction, l'auteur construit son propre « moi littéraire », comme un masque dont il se pare à l'intérieur de son œuvre, censé déterminer son autorité ou « auctorialité ». Il s'agit de créer un « auteur implicite », en utilisant la terminologie de Wayne Booth (Booth, 1961), qui pour Genette serait l'« auteur impliqué » (Genette, 1983), c'est-à-dire une instance fictive conçue par l'auteur réel au moment d'écrire, capable d'influencer et de guider la lecture pour transmettre un message précis.

Finalement, le processus de construction auctoriale est caractérisé par l'écart temporel qui se vient à créer entre une première version et la successive, où l'intervention de l'auteure se fait porteuse d'une lecture qui s'éloigne de l'intention originelle : en effet, il se trouve que, beaucoup d'années après la création de certains textes, « l'auteur implicite » ne correspond plus complètement à celui qui s'est formé au fil du temps. Par conséquent, l'auteur réel est devant une posture critique qu'il ne reconnaît plus et qu'il lui faut corriger par souci de continuité et de cohérence. Les

ouvrages juvéniles, on pense par exemple à *Ariane et l'Aventurier* (*Cahiers du Sud*, 1939) pour rester dans le domaine théâtral, ne s'intègrent pas toujours avec le reste de la production mûre, fruit d'une autre sensibilité et d'un autre temps.

2. Les drames

Un exemple de cette démarche est bien représenté par les drames yourcenariens qui, quoiqu'un peu en retrait par rapport au reste de sa production, étonnent par l'étendue de leurs préfaces qui exercent un contrôle encore plus rigide que dans les autres textes. En effet, leurs dimensions sont démesurées si on les compare aux pièces qu'elles devraient simplement introduire : dans l'édition de Gallimard (1971) pour *Rendre à César* on propose une *Histoire et examen d'une pièce* de dix-sept pages ; pour *Le Mystère d'Alceste*, on étend la préface à vingt-deux pages ; *Électre ou la chute des masques* est introduite par une analyse de quatorze pages ; *Qui n'a pas son Minotaure ?* d'un examen de seize pages, sans compter la première grande didascalie initiale avec tous les conseils pour les éventuels metteurs en scène ; et *La Petite Sirène* débute avec une préface d'onze pages.

Ce qui nous a paru particulièrement étrange est cette omniprésence auctoriale à l'intérieur d'un genre que l'auteure n'est jamais arrivée à mettre à l'honneur chez son public. On ne s'attardera pas sur les raisons de cette tiède réception du théâtre yourcenarien, mais sur la réaction de l'auteure qui reprend ses œuvres longtemps après leur composition en les enrichissant. Ne serait-ce que pour remédier aux failles de sa production dramatique et pour racheter la figure auctoriale qui en découle que son intervention s'avère plus nécessaire que jamais ?

Dans le paratexte de *Rendre à César*, Yourcenar affirme d'être arrivée à la forme dramatique poussée par le désir de mettre ses personnages au centre de la scène et se débarrasser une fois pour toutes de la voix de l'auteur, relégué « dans le trou du souffleur » (Yourcenar, 1971a : 16). Néanmoins, loin d'être « remis à sa place », comme elle le prétend, l'auteure ne s'absente du texte que pour occuper une place bien plus encombrante : les commentaires, encore plus longs, peuvent s'épanouir à plaisir à l'intérieur d'un espace dévolu où l'écrivaine peut s'attarder à fournir tous les détails qu'elle souhaite pour influencer la réception de son œuvre. Par conséquent, l'intervention auctoriale, loin d'en être limitée comme elle le prétend, se fait plus

importante encore, car Yourcenar s'empare d'un espace de plus en plus large, sous prétexte de satisfaire la prétendue curiosité du lecteur¹.

Il est intéressant de constater comment cette ingérence auctoriale dans l'univers fictionnel se heurte toujours au problème diachronique qu'on vient d'aborder : cette tendance à reprendre des textes écrits plusieurs années avant et à leur ajouter des préfaces postérieures s'avère être, en effet, source de complications pour le lecteur qui doit gérer les différentes couches textuelles et qui risque de perdre beaucoup de ce qui était l'œuvre originelle.

Le *Dialogue dans le marécage*, daté de 1930, ne sera préfacé qu'en 1969, donc presque quarante ans après ; *La Petite Sirène*, mise en scène en 1942, s'accompagne d'une préface qui date de 1970 ; tandis que *Rendre à César* est écrit en 1961, seulement neuf ans avant l'élaboration de la préface qui, toutefois, propose un riche commentaire sur *Denier du rêve*, ce qui fait trente-sept ans de distance, si on pense à la première version romanesque de 1934. Tous ces paratextes postérieurs relèvent d'une sorte de réécriture en sourdine de l'œuvre, réinterprétée et remise en question, non pas avec une intervention directe, mais avec une manipulation de l'apparat paratextuel. L'auteure révisé les pièces à travers une sensibilité nouvelle, due à sa maturité, mais loin de l'intention originale des textes pris en examen. C'est justement ce décalage temporel entre préfaces et pièces qui incite à s'interroger sur la validité d'une interprétation *a posteriori* qui ne tiendrait pas compte d'une autre sensibilité, celle de départ, plus jeune, mais pas forcément plus naïve. Le jugement de valeur que l'auteure porte sur ses œuvres de jeunesse est souvent impitoyable et excessivement sévère : on pense, par exemple, aux textes qui ont été mis au pilon, considérés comme des ébauches imparfaites et insuffisantes par rapport aux grands projets successifs. Dans la construction de son « moi littéraire », Yourcenar enlève tout ce qui est susceptible de nuire à l'image assurée et solide qu'elle s'est bâtie au fil du temps, surtout si la menace vient de sa propre jeunesse littéraire, perçue comme l'âge du manque et de l'insuffisance. Est-ce que c'est toujours la même Yourcenar auteure qui critique son

¹ Une intrusion auctoriale très emblématique se trouve dans la partie finale de la pièce *Rendre à César*, nommée *État civil*, (Yourcenar, 1971, I : 133-134) : l'auteure reprend les personnages d'autrefois et imagine leur destin au-delà de la fiction qu'elle nous a présentée. De ce fait, l'histoire ne se termine pas au point final, mais elle continue, en soulignant le rapport d'exclusivité qui relie les personnages à leur auteur et en soustrayant au lecteur la liberté d'imaginer une suite différente.

œuvre passée ou ne serait-ce plutôt une Yourcenar lectrice d'elle-même qui prétend embrouiller l'interprétation de ses œuvres passées pour qu'elles adhèrent à une conception littéraire différente et plus en ligne avec la construction auctoriale actuelle ?

3. La Petite Sirène

L'exemple de *La Petite Sirène* est emblématique à cet égard : écrite en 1942, cette pièce sera reprise sans modifications apparentes pour figurer à l'intérieur du volume de Gallimard, vingt-huit ans après (Yourcenar, 1971a). Cette reprise s'accompagne de l'élaboration d'une préface qui prétend donner la clé de lecture et rendre compte des nombreuses critiques qu'on lui a adressées. L'introduction semble apparemment esquiver le contenu de la pièce pour dissenter longuement sur l'histoire de la ville d'Hartford (lieu de la première représentation de la pièce), sur sa société réactionnaire et bigote et sur les exploits du metteur en scène Everett Austin. En fait, tout cela s'avère fonctionnel à l'image d'elle-même que l'auteure veut transmettre et à la réhabilitation de sa pièce, qui n'a jamais joui d'un grand succès de public. Sur un ton familier, Yourcenar fait semblant d'échanger des confidences sur une période encore peu connue de sa vie (ses premières années aux États-Unis) et prévient contre toute attente ou idée reçue qui risquerait de décevoir le lecteur face à sa pièce. Pour obtenir l'adhésion de son public, elle prend soin d'exposer les critiques reçues : « Ce divertissement fit peu de bruit [...] il fut même assez peu moqué. Je ne l'ai pas trouvé dans la liste des productions théâtrales d'Austin publiée après sa mort » (Yourcenar, 1971a : 146) ; elle définit la pièce une « œuvrette minuscule » (Yourcenar, 1971a : 147) et partage même certaines opinions comme pour abaisser excessivement les attentes de ses lecteurs : « la spectatrice qui se plaignait que cette pièce lui dénaturât l'Andersen de sa petite enfance avait donc raison » (Yourcenar, 1971a : 146). Si Yourcenar semble partager l'avis des premiers spectateurs de sa pièce, il nous paraît que c'est plutôt pour gagner la confiance du lecteur que par souci d'honnêteté ou par une sincère remise en question de son œuvre. En effet, elle fait semblant de condamner son texte, mais ce qu'elle condamne, au final, ce n'est qu'une interprétation de jeunesse, qu'elle juge erronée. Ce n'est pas l'œuvre en soi qui serait ratée, mais la signification que l'auteure, à l'origine, lui avait à tort attribuée, comme une trahison du véritable sens de la pièce

que Yourcenar aurait compris seulement des années plus tard. C'est comme si l'auteure, devenue à son tour lectrice et critique, rétablissait une cohérence à l'ensemble textuel, en intervenant *a posteriori*. Voyons ce qu'elle dit : « En la relisant, je m'aperçois que j'avais mis dans cette piécette plus que je n'y pensais mettre » (Yourcenar, 1971a : 146)². Donc, elle reproche à l'auteure d'autrefois une vision limitée sur une œuvre qui, en soi, n'a pas besoin d'ajouts ou de modifications ; c'est la perspective auctoriale qui est considérée insuffisante à cueillir les potentialités de l'œuvre, et elle l'affirme au moment de relire l'ouvrage longtemps après, c'est-à-dire quand elle occupe une position différente : non plus Yourcenar-auteur, mais Yourcenar lectrice de soi-même. Et encore : « les tensions qui s'établissent à l'intérieur de cette œuvrette minuscule sont du domaine du drame et non plus du conte. Techniquement parlant [...] *La Petite Sirène* est le livret d'un drame lyrique » (Yourcenar, 1971a : 147). Une fois obtenue l'adhésion du lecteur à travers une apparente réfutation de l'œuvre d'autrefois, Yourcenar joue avec la pièce, en lui changeant de statut, et en la redéfinissant selon une nouvelle sensibilité : « Je me rends compte avec quelque retard de ce qu'a pu obscurément signifier pour moi à l'époque cette créature brusquement transportée dans un autre monde, et s'y trouvant sans identité et sans voix »³ (Yourcenar, 1971a : 146). Elle se déclare coupable de ne pas avoir compris le sens caché de son œuvre, sens qu'elle semble maintenant dispenser généreusement aux lecteurs, avec des confidences personnelles, pour qu'ils soient poussés à adhérer à cette interprétation, liée d'ailleurs à l'expérience biographique. Cette dernière est intimement liée à cette instance fictive qui s'impose au lecteur à travers le choix des éléments montrés. Il ne s'agirait plus d'un discours descriptif, mais d'une démarche persuasive qui permettrait à l'auteur de modifier sa pièce, en y ajoutant ce qui lui paraît fonctionnel et susceptible d'enrichir son portrait, sans même toucher le texte.

Voici comment on passe de l'interprétation biographique à celle qui met en cause l'écologie, préoccupation majeure à l'époque de l'élaboration de la préface. C'est vers la fin des années Cinquante que Yourcenar commence à être atteinte par le souci pour l'environnement et à s'engager concrètement : « Les grands soucis écologiques m'ont atteinte dans mes années Cinquante. Ça a été pour moi le grand moment de la

² C'est nous qui soulignons.

³ C'est nous qui soulignons.

découverte écologique » (Yourcenar, 2002 : 331). Est-on certain que cette sensibilité, qu'elle place déjà à l'époque de la *Petite Sirène*, ne soit pas emphatisée par rapport à un véritable engagement qui se manifestera à plein beaucoup plus tard ? On parle d'un « passage de l'archéologie à la géologie, de la méditation sur l'homme à la méditation sur la terre » (Yourcenar, 1971a : 146) ; en fait, cet aspect semble relever plutôt d'une construction *a posteriori* que des intentions originaires du texte. En effet, Yourcenar affirme très convenablement que ce n'est qu'au moment d'écrire la préface qu'elle s'en serait aperçue : « De cette rupture et de cet acquis, la petite sirène [...] était, je m'en aperçois aujourd'hui, à la fois la préfiguration et le symbole »⁴ (Yourcenar, 1971a : 146). S'il est vrai que l'attention pour la nature caractérise toute l'œuvre yourcenarienne, ce passage à la préoccupation écologique peut sembler précoce, surtout si on considère que l'élément naturel dans la *Petite Sirène* ne paraît pas se distinguer particulièrement par rapport à d'autres textes de la même époque ou même antérieurs : on pense au *Jardin des Chimères* (Yourcenar, 1921) ou à certaines *Nouvelles Orientales* (Yourcenar, 1938) comme *L'homme qui a aimé les Néréides* ou *Notre-dame-des-hirondelles*. Cette insistance sur l'aspect écologique, qui dans ce cas-là est un peu emphatisée, semble vouloir tracer un parcours cohérent de construction identitaire de l'auteure. Même si l'interprétation pourrait ne pas être fausse en principe, on devine une volonté d'orienter la lecture et de superposer une intention postérieure à celle du moment de la création, comme si on voulait attirer l'attention du lecteur sur des aspects bien précis au détriment d'autres.

4. Dialogue dans le marécage

De même, on pourrait s'interroger sur la validité des lectures proposées pour les autres pièces : on prend le cas du *Dialogue dans le marécage* où l'écart entre la composition et la réévaluation postérieure de l'œuvre est encore évident. En 1969, Yourcenar commente la pièce créée en 1930, et montre directement le processus de réinterprétation du texte en commençant par les auteurs qui l'ont conditionnée : « quand je relis aujourd'hui ces quelques pages, j'y retrouve, certes, un peu de la sensualité partout infuse de D'Annunzio, et, surtout, de l'émotion poignante et comme

⁴ C'est nous qui soulignons.

balbutiée de Maeterlinck »⁵ (Yourcenar, 1971a : 175) pour passer, ensuite, aux analogies et aux rapprochements avec les autres textes : « j'y discerne aussi certaines caractéristiques de sentiment et de pensée qui marquent un autre ouvrage, de forme et de contenu bien différents, que j'écrivis vers la même époque, *Alexis ou le Traité du vain Combat* » (Yourcenar, 1971a : 176) et on s'attarde sur une fine analyse de la pièce en tant que reprise des éléments du spectacle Nô japonais. Ce rapprochement fait *a posteriori*, sans rapport avec l'intention originale, est cette fois-ci expressément déclaré dans la préface : « Il est certain, de toute façon, que l'idée d'imiter consciemment le Nô ne me vint pas ». Néanmoins, elle poursuit en énumérant les analogies avec le théâtre japonais et déclare : « Le *Dialogue dans le Marécage* est un Nô dont Sire Laurent serait le *Waki*, c'est-à-dire le pèlerin halluciné, et Pia le *Shité*, c'est-à-dire le fantôme ». Même si Yourcenar avoue que l'influence japonaise ne faisait pas partie de ses intentions initiales, elle l'introduit comme un nouvel élément pour enrichir sa pièce de nouvelles significations, ce qui relève encore une fois d'une construction postérieure. La volonté d'attribuer l'influence du théâtre Nô dans le *Dialogue dans le Marécage* à l'inconscient de la jeune écrivaine inexpérimentée semble être là pour servir la cause identitaire de l'auteure, ainsi que les rapprochements avec le reste de sa production qui garantissent une continuité et une cohérence à l'ensemble de sa production, ou du moins, des textes qu'elle choisit d'y faire entrer : « Le *Dialogue dans le marécage*, comme *Sixtine*, [...] est avant tout un portrait de vieillard [...] c'est, je crois bien, le premier de tous ceux que j'allais peindre, et dont la longue série [...] va de Sire Laurent à Clément Roux et au Prieur des Cordeliers » (Yourcenar, 1971a : 177). À noter dans cette citation l'énorme oubli de la figure de Dédale, premier portrait de vieillard qu'elle avait peint plusieurs années avant cette pièce, en 1921, dans *Jardin des Chimères*, œuvre mise au pilon qui est curieusement supprimée de la liste dont on parle dans cette préface.

5. *Rendre à César*

Entre la composition de la pièce *Rendre à César* (1961) et sa préface (1970) s'écoulaient presque une dizaine d'années, mais le commentaire de l'auteur ne se limite

⁵ C'est nous qui soulignons.

pas à ce que le titre annonce, c'est-à-dire à l'histoire et examen de la pièce : en effet, on examine surtout le roman à la base de cette transposition théâtrale, *Denier du rêve*. La volonté de retracer l'évolution du texte semble se doubler d'un discours persuasif, orienté encore une fois vers la bonne réception de la pièce, presque inconnue et jamais représentée et qui, par conséquent, a besoin d'une réévaluation qui passe à travers le paratexte. C'est le même pour le roman qui, lui aussi, n'a pas joui d'un grand succès de public ; donc, l'auteure se réapproprie de l'espace préfaciel pour renouveler ses œuvres oubliées en intervenant *a posteriori*, mais elle tient à souligner qu'au moins elle n'a pas dû intervenir pour limiter les dégâts dus à une mauvaise interprétation du texte, ce qui fait sa plus grande crainte : « Je vois même un certain avantage à ce qu'il s'agisse d'une œuvre qui [...] a été jusqu'ici assez peu lue, et qui ne revient pas [...] à son auteur, revêtue d'une patine qu'ont déposée sur elle de multiples contacts successifs avec les critiques et les lecteurs » (Yourcenar, 1971a : 10). Pour gagner la confiance et stimuler la curiosité du public, on aborde le thème de la création littéraire et le rôle de l'inconscient pour arriver là où le lecteur est plus sensible, c'est-à-dire les petites anecdotes et les individus réels derrière la fiction. L'écrivaine dévoile au lecteur l'apport du réel et du biographique dans l'histoire de *Denier du rêve*, mais ce n'est que pour le condamner tout de suite, en se dissociant de cette pratique : « ces clefs anecdotiques ouvrent souvent de fausses portes, et précisément celles devant lesquelles le lecteur naïf aime à piétiner » (Yourcenar, 1971a : 11-12).

La première partie de la préface souligne les défauts et les insuffisances d'un ouvrage de jeunesse qui, contrairement à d'autres, a été réhabilité, non sans mettre en relief le potentiel qui existait déjà à l'état d'ébauche et qui a amené à la version postérieure, considérée plus mûre et réfléchie : « Le livre n'eut toutefois qu'une poignée de lecteurs et n'en méritait pas plus [...] un petit nombre de personnes entrevoyaient ce que j'avais tenté de faire, et m'aidaient à le percevoir moi-même » (Yourcenar, 1971a : 14). Cette insistance sur les manques du premier *Denier du rêve* et sur le processus de réécriture semble encore une fois diriger le lecteur vers une plus grande appréciation non seulement de la version théâtrale proposée, mais aussi du travail derrière la réécriture romanesque. De plus, l'évocation des critiques reçues est aussi fonctionnelle à un autre but : renforcer le thème politique, caché derrière les vicissitudes des personnages. En effet, l'auteure souligne comment la première

version, quoique insuffisante et maladroite, a été l'un des premiers romans à contre-courant du régime fasciste. Dans le paratexte, ne peuvent pas manquer les références biographiques liées au séjour à Rome de la jeune Marguerite qui avait déjà, dit-elle, « subodoré l'atmosphère de lâcheté, de compromis ou de prudents silences » même si elle l'avoue, « tout cela ne perçait que confusément dans le roman de 1933 » (Yourcenar, 1971a : 15). À travers les nombreuses réécritures et corrections, le politique commence à se profiler dans ses œuvres, mais il ne se borne pas à la production littéraire, car il concerne surtout la figure de l'auteur. Voilà comment le souci politique croise souvent l'anecdote biographique : pour que la reprise d'une œuvre du passé soit efficace, il est indispensable d'avoir bien à l'esprit ce qui est le présent de l'écrivaine et de souligner certains thèmes qui aident à actualiser l'œuvre et à l'accorder à l'image d'un auteur qui se veut engagé et sensible aux grands défis actuels. Le paratexte joue donc un rôle correctif et se plie aux exigences auctoriales, en signalant au lecteur tous les éléments dissimulés qui relèvent de l'angoisse politique, même s'ils sont « présent[s] seulement chez quelques individus plus sensibles ou plus concernés » et même si l'auteur a « tenté de le faire à l'aide des indications les moins appuyées ». Cette explication nous semble vouloir revenir après-coup sur ce que la pièce laisse en sourdine pour guider le lecteur là où la nouvelle sensibilité de l'auteur veut que l'on s'arrête : on prend en exemple la partie où Yourcenar, en reprenant le texte romanesque d'autrefois, y trouve des symboles dont elle n'était pas consciente au moment de la composition et les présente au lecteur comme de nouveaux motifs qui enrichissent la pièce. Le thème de la création littéraire et du rôle joué par l'inconscient, abordés au début de la préface, trouvent ici leur raison d'être, car on a déjà instruit le lecteur et obtenu son adhésion, de sorte que ce dernier ne peut qu'accepter l'intervention auctoriale et les nouvelles significations qu'on va lui présenter : « Je m'étonne des décisions presque infaillibles de l'imagination livrée à elle-même, quand je m'aperçois que, sans aucun souci de symbolisme [...] j'avais choisi parmi les pauvres locaux pouvant servir d'abri à Marcella la boutique d'un marchand de graines » (Yourcenar, 1971a I : 18-19). Et encore, on a besoin de souligner les mythes sous-jacents les différents personnages, même si l'auteure débute par : « il importe peu [...] que le lecteur ou le spectateur sache ou non que Dida [...] est aussi la Mère Terre ou l'immémoriale Sibylle » (Yourcenar, 1971a : 19). Par cette démarche, l'écrivaine semble

nier l'importance d'éléments, de références et de symboles qui, malgré tout, sont abondamment expliqués et mis tout le temps sous les yeux du lecteur pour qu'il ne les ignore pas.

6. Les pièces mythologiques

Tout ce qui vient d'être ajouté au paratexte semble fonctionnel à la réception de l'œuvre, même quand l'auteure n'en parle point, comme dans le cas des pièces mythologiques : en effet, dans ces préfaces, il ne s'agit pas seulement de commenter le texte en question, car l'écrivaine retrace souvent l'histoire du mythe choisi et analyse tous les traitements qu'il a subis à travers les siècles, avant de dispenser la clé de lecture de sa version. De ce fait, on crée de véritables essais historico-argumentatifs qui fournissent au lecteur une sorte de parcours obligé pour aborder l'œuvre avec des instruments utiles à sa décodification. C'est le cas des pièces du deuxième volume de Gallimard, *Théâtre II (Électre ou la chute des masques ; Le Mystère d'Alceste ; Qui n'a pas son Minotaure ?)* dont les paratextes ont un statut particulier, conçus à l'origine comme des essais indépendants : c'est le texte des « Mythologies »⁶ que Yourcenar reprend à travers les années, en le modifiant pour l'accommoder en forme de commentaire à ses propres tentatives dramatiques (Yourcenar, 1944-1945). Donc, dans ce cas particulier, le décalage temporel est gommé par les reprises et interventions de l'auteure qui ne cesse jamais d'y travailler au fil des années. Néanmoins, on pourrait se questionner sur l'effet souhaité et sur le rapport entre le caractère didactique du long essai introducteur et le drame qui va suivre : en fait, on est déjà entré dans cet espace fictionnel propre à l'auteur impliqué et qu'on prépare le terrain au lecteur pour une herméneutique des drames proposés. C'est comme si l'écrivaine voulait déjà se placer dans le sillage des classiques : le long et détaillé examen de l'évolution d'un mythe à travers les époques nous pousse à y voir une continuité et à accepter comme conséquente la version proposée par la suite. Tous les éléments cités dans la préface ont leur raison d'être, comme une forme de justification préventive pour se protéger de possibles critiques ou surtout pour éviter tout malentendu ou incompréhension de la part des lecteurs. La production contemporaine fait l'objet d'une attention

⁶ Il s'agit de trois essais sur le mythe parus dans la revue de Roger Caillois *Lettres Françaises* entre 1944 et 1945.

particulière, car Yourcenar, en tant que fine lectrice, demande constamment à son ami Emmanuel Boudot-Lamotte des copies de nouvelles parutions françaises pour faire le point sur son époque et sur les tendances en vogue : « un très grand service serait de m'envoyer quelques livres parus depuis l'occupation [...] et tout autre [livre] qui vous paraîtra, soit bon, soit médiocre ou mauvais, mais représentatif » (Yourcenar, 2016 : 118-119). Pourtant, les longs commentaires sur ces ouvrages, outre à compléter un parcours historique sur le mythe, servent aussi à l'auteure pour se détacher de ses contemporains et pour souligner l'originalité propre à son œuvre. Les critiques qu'elle leur adresse nous semblent indicatives de la démarche qu'elle a adoptée ainsi que de la volonté de se distinguer et de proposer une alternative. C'est ce que l'on voit en particulier dans *l'Électre ou la chute des masques* : dans cette pièce, l'auteure joue beaucoup avec l'inconscient et l'univers freudien ; toutefois, l'exploitation psychanalytique du mythe est longuement critiquée et rejetée dans la préface, comme une mode contemporaine qui risquerait d'aplatir les données de la légende et d'ajouter de nouveaux masques aux hommes, au lieu de les aider à sortir de leur chaos intérieur. Elle parle de cette vogue comme d'un « goût de l'actualité à tout prix » (Yourcenar, 1971b : 16) et même si les théories psychanalytiques ont, selon l'auteure, le mérite d'avoir fait entrer les héros grecs dans notre quotidien, les contemporains ont suivi le chemin inverse des anciens, c'est-à-dire, ils ont privilégié l'instinctif à la conscience, « dans les deux significations, intellectuelle et morale, de ce mot démodé » (Yourcenar, 1971b : 17). C'est ainsi que Yourcenar voit dans les adaptations de son époque une forme de régression qui amènerait l'homme à s'enfermer davantage dans « ce noir chaos viscéral dont quatre mille ans de civilisation travaillaient à le faire sortir » (Yourcenar, 1971b : 18).

C'est là la grande différence qu'elle veut faire découler de son analyse : si l'auteur utilise les lieux communs de la légende et semble se conformer au goût du temps (Yourcenar, 1971b : 20) ce n'est que pour rejeter ces mêmes thèmes, pour faire table rase de tout ce qui s'est superposé à la légende et pour marquer une nette différence entre son traitement du mythe et celui en vogue à l'époque, pour lequel elle souligne dans la correspondance avec Boudot-Lamotte sa perplexité : « Mais je me méfie, je me méfie » (Yourcenar, 2016 : 131). On insiste sur cette originalité plusieurs fois dans la préface, pour que le lecteur ne soit pas trompé par les apparences : « Je sentis ensuite

s'affirmer peu à peu la différence entre cette *Électre*, telle que je la voulais, et le traitement par O'Neill, Giraudoux ou Sartre, de semblables thèmes de dissolution » (Yourcenar, 1971b : 19). Voilà encore une fois comment légitimer sa propre version et comment se définir par rapport aux autres : c'est à travers une analyse historique du mythe, qui semble le moins du monde conçue dans un but persuasif, que l'auteure arrive à diriger la réception de son œuvre dans ce qui pour elle serait la bonne interprétation. Tout cela se réalise à un moment postérieur, puisque la lecture de certaines adaptations contemporaines a lieu seulement après la composition de sa propre version, comme dans le cas des *Mouches* de Sartre, ouvrage envoyé par Boudot-Lamotte et lu seulement après la composition de l'*Électre* : « En ce qui concerne *Les Mouches*, vous pensez bien que j'ai lu ce volume avec un intérêt tout particulier, venant de finir *Électre*. Je ne vous en parle pas davantage, parce que mes réflexions se sont incorporées à la fameuse préface que vous lirez bientôt » (Yourcenar, 2016 : 185).

On retrouve la même démarche dans les autres pièces à sujet mythologique : l'auteure travaille à faire ressortir la cohérence de son projet littéraire et renforce tous les éléments d'originalité qui rendent son œuvre à contre-courant par rapport aux tendances littéraires de l'époque, tout en faisant appel à la tradition des anciens. Par exemple, dans *Le Mystère d'Alceste* on commence par énumérer tous les problèmes qui se sont posés à l'auteure au moment de composer la pièce : premièrement, le thème du sacrifice et de l'héroïsme, sujets peu courants à l'époque ; puis le personnage d'Admète « traditionnellement entaché d'afféterie » quand elle avoue : « je ne crois pas avoir évité ce danger. Ce faible époux a toujours été une des difficultés du drame d'*Alceste* » (Yourcenar, 1971b : 103) ; et encore, les anachronismes utilisés, essentiels pour faire entrer le mythe dans le quotidien, mais dangereux, car ils risquent de faire tomber la pièce sous le ton de la farce ou du grotesque. Si on regrette la désacralisation de cette légende opérée au fil des siècles, cela se fait surtout pour faire ressortir, par contraste, la fidélité de cette version à la matière ancienne, fidélité qui permet à l'auteur de justifier les criticités inhérentes à l'œuvre en les attribuant à l'extérieur. Par exemple, Yourcenar explique longuement cette « atmosphère de rêve » qu'elle a essayé de reproduire dans sa pièce à travers le choix des costumes et la caractérisation singulière de certains personnages, mais elle délègue aux éventuels dramaturges la responsabilité d'un éventuel insuccès, sans remettre en question les procédés internes

à la pièce, dont l'auteur serait garant : « Ces choix, que modifiera sans doute plus ou moins le metteur en scène [...] risquent certes, dans le cas d'une réalisation trop littérale ou trop sommaire, de donner au drame l'aspect hétéroclite d'un bal travesti » (Yourcenar, 1971b : 101). Néanmoins, l'écrivaine dresse une liste de conseils pour éviter le plus possible les obstacles que pose cette pièce et qui semblent ressortir de son originalité même : en effet, on met en lumière la difficulté des contemporains à comprendre la complexité du sujet ancien et à le reproduire sur scène ; difficultés imputables donc encore une fois à l'époque et non à l'auteur : « Mais ce souci d'analyse des sentiments n'est pas, il faut bien le dire, sans danger pour le poète et l'acteur moderne : il risque d'introduire malencontreusement notre petit réalisme psychologique dans ce drame presque sacré » ou encore, au lieu de modifier le texte pour qu'il soit plus déchiffrable, l'auteure délègue à autrui la responsabilité de le rendre comme elle l'avait imaginé : « Demandons à l'interprète d'Alceste d'éviter le ton aigredoux des altercations conjugales du théâtre moderne » ; « tâchons au moins de conserver à la douleur d'Alceste, à la détresse d'Admète, une ligne mélodique ou poétique pleine et pure » (Yourcenar, 1971b : 103). Par ce procédé, on fait appel au lecteur, pour qu'il réalise lui aussi cette pièce, à travers tous les éléments que l'auteur lui a fournis au cours de la préface, au risque de rater l'œuvre dans son ensemble.

Finalement, le paratexte de *Qui n'a pas son Minotaure ?* insiste lui aussi à vouloir distinguer la pièce yourcenarienne des autres adaptations contemporaines pour faire ressortir encore une fois le caractère original de l'inspiration mythique : on souligne l'attention à l'actualité, mais aussi la centralité de la figure d'Ariane qui occupe une place importante dans la pièce, choix risqué à une époque où l'on préfère le monde pulsionnel et instinctif de Pasiphaé. L'auteure ne veut pas que son œuvre soit assimilée aux autres productions du XX^e siècle et continue à le souligner pour être sûre du message qu'elle veut véhiculer : « Quand un poète contemporain se retourne vers la légende crétoise pour y chercher autre chose que Phèdre, c'est Pasiphaé et non Ariane qu'il ramène au jour ; nous nous enfonçons plus avant que jamais dans le monde des ardeurs bestiales » (Yourcenar, 1971b : 173). Comme cette pièce a été reprise plusieurs fois, Yourcenar se concentre avant tout sur les défauts de la première version, notamment celle qui a figuré en revue en 1939 dans *Cahiers du Sud*, mais qu'elle prend soin de ne pas nommer, pour éviter de laisser des traces d'un passé considéré médiocre.

L'auteure a des mots sévères pour cette première phase de l'œuvre, comme pour mieux assurer son public de la qualité de la nouvelle version et pour valoriser le long travail de restructuration qui a précédé et qui a enrichi la pièce de nouveaux thèmes. Comme pour le cas de *La Petite Sirène*, l'œuvre contenait déjà « d'étranges virtualités » (Yourcenar, 1971b : 178), des éléments d'originalité que l'auteure trop jeune et inexpérimentée n'aurait pas vus, mais qui sont bien évidents aux yeux de l'écrivaine plus adroite et mûre qui se relit et se réinterprète *a posteriori*. Yourcenar charge encore une fois son œuvre d'éléments qui vont se superposer au projet initial et qui appartiennent à un autre temps et à une autre sensibilité. La seule différence avec la construction postérieure que l'on distingue dans les autres pièces réside dans le fait que cette œuvre a été entièrement réécrite, donc son statut a radicalement changé et le paratexte se borne à valoriser ces modifications. Pourtant, ce qu'elle n'a pas voulu changer est encore une fois justifié dans la préface, comme une ultérieure forme de contrôle auctorial postérieur ; on pense aux nombreux jeux d'esprit qui confèrent à l'œuvre le ton de l'opéra bouffe ou de la sotie « il n'était pas question d'effacer tout à fait le côté badin de l'aventure : les allusions littéraires avant la lettre [...] semblent à leur place dans ce qui reste un divertissement et en soulignent peut-être le sens », ou encore « Je ne me suis pas non plus austèrement privée des privilèges du lyrisme » (Yourcenar, 1971b : 178). Pour terminer, cette pièce qui n'a pas joui d'un grand succès, est assimilée vers la fin de la préface au chef-d'œuvre de *Mémoires d'Hadrien*, ce qui répond encore une fois à une logique précise : elle explique que le personnage médiocre de Thésée lui a servi de modèle pour construire, par contraste, la personnalité d'Hadrien. « Je crois bien que je n'aurais pas réussi à en donner même l'idée la plus adéquate, si je n'avais d'abord tenté cette entreprise de comique désintégration » (Yourcenar, 1971b : 179). Ce rapprochement, qui nous semble un peu outré et peu justifié à l'intérieur du texte, pourrait bien s'expliquer par le fait que la pièce gagne beaucoup de cette association, comme une stratégie mise en œuvre pour légitimer cette œuvre et pour mieux définir sa position à l'intérieur de l'évolution de la production yourcenarienne.

7. Conclusions

Pour conclure, si d'un côté, Yourcenar se met à l'abri de toute dérive interprétative, de l'autre côté, elle prépare sa critique et borne la compréhension de ses textes à ce qu'elle détermine et valide à l'intérieur du paratexte, souvent conçu beaucoup de temps après la réalisation de ses œuvres. Après des années, Yourcenar se réapproprie de l'espace textuel et se réécrit à nouveau, non seulement dans le but d'améliorer le texte, mais aussi pour servir son image, cette image d'auteur « impliqué » qu'elle veut rassurante et solide, sans failles ou incohérences. Il vaut donc la peine de remettre en question le bien-fondé d'un discours postérieur où l'auteure commente ses œuvres avec une sensibilité différente et très éloignée du moment de leur composition. C'est pour cette raison que l'on veut souligner la nécessité d'entreprendre une lecture moins coopérative et plus détachée par rapport à l'auteur, qui soit plus consciente des mécanismes persuasifs mis en place dans les paratextes et censés diriger la réception des ouvrages.

En fait, nous nous trouvons face à deux chemins interprétatifs de l'œuvre, l'un suivant l'élan premier de la composition et l'autre qui se déclamerait plus mûr et réfléchi, mais qui reste détachée et externe à l'œuvre, comme si l'auteur devenait tout à coup interprète et critique de soi-même. Ces deux voies herméneutiques ne doivent pas forcément s'opposer, il n'est pas question de choisir entre une première interprétation et une deuxième, mais il s'agit de prendre conscience que les deux sont possibles et qu'elles peuvent aussi bien coexister, malgré l'insistance auctoriale à le vouloir masquer et à imposer une seule construction littéraire et identitaire. Tout cela, en effet, ne sert qu'à montrer encore une fois l'énorme plasticité des textes yourcenariens, capables de dévoiler les nombreuses couches qui les composent : des couches qu'on pourrait intégrer pour mieux saisir l'évolution de la pensée de l'écrivaine, encore plus riche et plus intéressante que le monument tout d'une pièce qu'elle a voulu construire.

Bibliographie

- BARONI Raphaël (2009), « Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul) », in *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, p. 147-166.
- BIONDI Carminella, BONALI-FIQUET Françoise, CAVAZZUTI Maria, PESSINI Elena (éds.) (2000), *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Tours, SIEY.

- BLANCKEMAN Bruno (2002), « Figures intimes/postures extimes », dans MURA-BRUNEL Aline et SCHUEREWEGEN Franc (éd.), *L'Intime-L'Extime*, Amsterdam, Rodopi, pp. 43-51.
- BONALI-FIQUET Françoise (2000), « Yourcenar et la défense de l'environnement à travers les Entretiens », *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Tours, SIEY, p. 45-54.
- BOOTH Wayne (1961), *The Rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Bulletin du CIDMY (1990), *Marguerite Yourcenar et l'écologie*, n. 2.
- DEL LUNGO Andrea (2009), « Seuils, vingt ans après », *Littérature*, n. 155, pp. 98-111.
URL : <<https://www.cairn.info/revue-litt%C3%A9rature-2009-3-page-98.htm?contenu=article>>.
- DOUZU Catherine (2007), « Les récits dans le théâtre de M. Yourcenar », *Les Diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 151-163. URL : <<https://books.openedition.org/pur/32389>>.
- GENETTE Gérard (1979), *Introduction à l'architecte*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOIN Émilie (2013), « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », *Cahiers de Narratologie*, n. 25. URL : <<https://journals.openedition.org/narratologie/6797>>.
- JEANNELLE Jean-Louis (2009), « Lecture contrauctoriale : théories militantes », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*, 7-11 septembre, Carqueiranne. URL : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Th%26acute%3Bories_militantes>.
- LEGENDRE Bertrand et ABENSOUR Corinne (éds.) (2012), *Entrer en littérature. Premiers romans et primo-romanciers dans les limbes*, Paris, Les éditions Arkhê.
- LUPAN Anamaria (2017) « Marguerite Yourcenar entre critique culturelle et exercices de liberté textuelle », *Bulletin de la SIEY*, n. 38, pp. 43-55.
- MEIZOZ Jérôme, « "Postures" d'auteur et poétique », *Vox Poetica*. URL : <<https://vox-poetica.com/t/articles/meizoz.html>>.
- NESS Béatrice (1991), « Le succès Yourcenar : vérité et mystification », *The French Review*, vol. 64, n. 5, pp. 794-803.
- PETÉY-GIRARD Bruno et al. (éds.) (2014), *Première œuvre, dernière œuvre. Écarts d'une écriture*, Paris, Garnier.
- POIGNAULT Rémy et CASTELLANI Jean-Pierre (éds.) (2000), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, SIEY.
- POIGNAULT Rémy, TORRES Vicente, CASTELLANI Jean-Pierre et al. (éds.) (2004), *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY.

- POIGNAULT Rémy (éd.) (2010), *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY.
- PRIMOZICH Loredana (2008), « Les *juvenilia* yourcenariens entre reniement et remaniement », dans HAYASHI Osamu, HIRAMATSU Naoko, POIGNAULT Rémy (éds.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, Tours, SIEY, pp. 27-36.
- RABAU Sophie (2012), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- YOURCENAR Marguerite (2016), *En 1939, L'Amérique commence à Bordeaux. Lettres à Emmanuel Boudot-Lamotte (1938-1980)*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1921), *Le Jardin des Chimères*, Paris, Perrin.
- YOURCENAR Marguerite (1944), « Mythologie », *Lettres Françaises*, n. 11, p. 41-46.
- YOURCENAR Marguerite (1944), « Mythologie. II – Alceste », *Lettres Françaises*, n. 14, p. 33-40.
- YOURCENAR Marguerite (1945), « Mythologie. III – Ariane - Electre », *Lettres Françaises*, n. 15, p. 35-45.
- YOURCENAR Marguerite (1938), *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (2002), *Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1971a), *Théâtre I*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1971b), *Théâtre II*, Paris, Gallimard.

Come citare questo articolo:

Serena Codena, « Les drames yourcenariens : une construction postérieure », in Laura Brignoli (éd.), *Actes du colloque international « Marguerite Yourcenar entre la construction de l'œuvre et la vérité de l'art »*, in *InterArtes* [online], n. 4, juin 2024, pp. 136-154, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/8659de78-333b-4a7e-9aa1-5167220b1a22/12+Codena.pdf?MOD=AJPERES>>.