

MARGUERITE YOURCENAR OU LA LUTTE POUR LES DROITS DE L'AUTEUR

par Mireille BRÉMOND
(Université d'Aix-Marseille)

Pour qui veut étudier la façon dont un auteur gère la question des droits d'auteur, Marguerite Yourcenar est un terrain d'étude de choix puisque nous possédons, en partie éditée, une abondante correspondance sur le sujet. Tout ce qui touche aux droits d'auteur l'a fortement préoccupée : somme que perçoit un auteur sur la vente de ses œuvres, mise en valeur et diffusion de l'œuvre, mais peut-être surtout droit moral de l'auteur, allant du choix des collections et des illustrations jusqu'à la liberté pour les traductions et à l'exigence d'une présentation quasi parfaite ainsi qu'au libre choix de ses éditeurs et à un droit de regard très vigilant sur les adaptations de ses œuvres. Cette exigence, ce sentiment très fort que son œuvre lui appartient exclusivement, l'a amenée à voir de près ses contrats avec l'aide de ses « conseils » (ses avocats, M^e Mirat d'abord, puis M^e Brossollet, et son ami Charles Orengo) ; et cela lui a valu aussi plusieurs affaires et deux procès : avec Jean Marchat qui a mis en scène *Électre* et avec son éditeur Plon. En nous appuyant sur cette correspondance nous tenterons, après la présentation de quelques affaires, de voir quels sont ses principes en ce qui concerne ses droits. Marguerite Yourcenar était-elle une procédurière maniaque ou une militante du droit des auteurs sur leur œuvre ? Il n'est pas sûr que nous puissions apporter une réponse à cette question, il semble néanmoins important qu'elle soit posée.

A – Quelques affaires

Les affaires dont nous allons parler sont de deux ordres : d'une part les relations difficiles et souvent de méfiance de la part de Yourcenar à l'égard de ses éditeurs (les trois principaux sont Grasset, Plon et Gallimard). Les autres affaires concernent les relations de Yourcenar avec ceux qui ont voulu mettre son œuvre en scène : que ce soit du théâtre (affaire Marchat pour *Électre*), ou la transformation de certains de ses romans en ballet, opéra (à partir de *Mémoires d'Hadrien*) ou en films (*Le Coup de grâce*). Elles mettent en lumière aussi bien le désir de Yourcenar de rester libre que son souci de maîtriser son œuvre jusqu'au bout.

1) L'auteur et ses éditeurs

a) *Mémoires d'Hadrien* et Gallimard

En décembre 1938, Marguerite Yourcenar a signé chez Gallimard un premier contrat qui accordait à l'éditeur un « perpétuel droit d'option sur toutes mes œuvres à venir » (Lettre du 10/9/51 à C. Orengo, *HZ*, p. 42). Or, mécontente de son éditeur – et elle énumère longuement les griefs dans ses lettres –, elle décide de le quitter et d'éditer son nouveau roman chez Plon, maison d'édition où travaille à ce moment-là son ami Charles Orengo, ce qui n'est sans doute pas étranger à sa décision. À la fin de 1950, elle propose donc à Plon le manuscrit de *Mémoires d'Hadrien*, et signe le contrat en juin 1951. Lorsque Gallimard réagit négativement et veut en empêcher la parution chez Plon, Yourcenar n'a qu'un but, faire résilier ce contrat de 1938 : « toute la question est donc de savoir comment je puis me dégager de mes obligations avec Gallimard, telles que je les trouve statuées dans le contrat de 1938¹ », écrit-elle à C. Orengo.

Bien qu'elle reconnaisse dans ses courriers qu'elle a commis une « erreur » (Lettre du 10/9/51 à C. Orengo, *HZ*, p. 44), qu'elle parle de son « opinion imprudente » (Lettre du 11/9/51 à R. Martin du Gard, *HZ*, p. 48) et qu'elle avoue avoir fait preuve d'une

¹ Lettre du 10/9/51, *HZ*, p. 42.

« légèreté impardnable » (Lettre du 11/9/51 à M. Daireaux, *HZ*, p. 45), elle campe sur ses positions et veut faire publier *Mémoires d'Hadrien* chez Plon. La crise sera assez courte et durera entre août et novembre 1951, jusqu'à ce que Gaston Gallimard cède et accepte un arrangement à l'amiable, mais cette affaire sera le point de départ d'une longue série et, en outre, elle nous donne plusieurs enseignements sur Yourcenar et sur la façon dont elle considère la relation de l'auteur à son œuvre ; elle lui servira aussi de leçon pour l'avenir.

Tout d'abord, dans les nombreuses lettres qu'elle écrit pour défendre son point de vue et demander de l'aide afin que ce problème soit résolu à l'amiable, ainsi que dans une lettre à Gallimard lui-même, nous apprenons, par l'exposé de ses griefs, ce qu'elle attend d'un éditeur : elle considère comme « annulé de fait » leur traité en raison du comportement de la maison d'édition à son égard, et expose ses critiques en cinq points :

- 1) Je n'ai reçu de vous aucun signe de vie depuis la fin des hostilités, et n'ai obtenu, jusqu'à l'année en cours, qu'un seul relevé de comptes en 1947, à la suite de demandes réitérées.[...]²
- 3) de nombreux témoignages d'amis, de lecteurs et enfin de libraires établissent que *Le Coup de Grâce* était épuisé et inobtenable [*sic*] en librairie depuis des années, sans que votre maison fît le moindre effort pour le réimprimer [...]
- 4) bien que vous vous soyez réservé le droit de racheter mes œuvres épuisées chez d'autres éditeurs et de les réimprimer vous-même, et que, par l'article XIV du Contrat de Décembre 1938, vous preniez l'engagement de le faire, rien n'a été fait dans ce sens [...]
- 5) en 1946 je vous ai proposé un volume *Dramatis Personae* qui fut refusé sans qu'aucune allusion à l'exercice de votre droit de préférence sur d'autres ouvrages n'ait été faite dans la réponse.³

² Le point 2) mentionne le tarif auquel Gallimard doit rémunérer Yourcenar, tarif qui n'a pas été réévalué après la fin de la guerre.

³ Lettre du 25/9/1951 à G. Gallimard, *HZ*, p. 64-65. Ces mêmes griefs, exposés avec des variantes, se retrouvent dans les lettres écrites à des amis et connaissances pour demander leur aide : Lettres du 4/9/51 à C. Orenge ; du

Ce que Yourcenar reproche donc à son éditeur, c'est essentiellement de ne pas s'occuper de la diffusion de son œuvre (points 3 et 4). Les considérations financières entrent en ligne de compte bien sûr (points 1 et 2), mais on a l'impression que c'est surtout la non-valorisation de l'œuvre qui la contrarie. Elle a fait ou fera plus tard le même reproche à d'autres éditeurs (Plon et Grasset notamment). De plus, se considérant comme propriétaire de son œuvre, elle supporte mal d'être dépendante d'un éditeur et revendique fortement la liberté de choix. Dans toutes les lettres où elle demande aide et conseil, elle dit très clairement : « je ne rentrerai nulle part par contrainte⁴ ». Et un peu plus tard, comme l'affaire n'avance pas, elle confie à Roger Martin du Gard :

au cas où Gallimard se découvrirait [...] des arguments juridiques irréfutables qui m'empêcheraient de publier ailleurs, j'en viens à me demander s'il ne serait pas plus simple de ne pas faire paraître ce livre qu'on ne peut pas, après tout, me forcer à publier. Au point de dégoût et d'exaspération où j'en suis, le succès, et même la publication, m'importent bien moins que la liberté.⁵

Cette affaire est instructive aussi car *Mémoires d'Hadrien* est l'œuvre qui la rendra célèbre et à partir de ce moment-là en effet, aussi bien les éditeurs qu'elle-même ne se comporteront pas de la même façon, les intérêts n'étant plus les mêmes. En 1951, Yourcenar est encore naïve et commet deux erreurs qui auront des répercussions sur son attitude plus tard.

La première est qu'elle prend des décisions sans tenir compte du texte légal qu'elle a signé, et reconnaît dans plusieurs lettres que si elle a raison quant à l'esprit, elle a tort quant à la lettre : « j'ai considéré, trop légèrement peut-être, un tel contrat comme

11/9/51 à M. Daireaux ; du 11/9/51 à R. Martin du Gard ; du 11/9/51 à J. Schlumberger ; du 11/9/51 à L. Maury.

⁴ Lettres du 11/9/51 à R. Martin du Gard, *HZ*, p. 48, du 11/9/51 à M. Daireaux, *HZ*, p. 46, du 11/9/51 à J. Schlumberger, *HZ*, p. 49.

⁵ Lettre du 5/10/51, *HZ*, p. 77.

entièrement et absolument périmé. Je le juge encore moralement et plus que jamais tel »⁶. C'est pourquoi elle préfère une solution à l'amiable et essaie de faire intervenir en sa faveur plusieurs personnes qui connaissent Gallimard. Comme elle le dit à l'un de ses correspondants, Lucien Maury, à qui elle demande conseil : « mon cas, très fort du point de vue moral, est vacillant du point de vue juridique, et [...] en cas de défaite, je cours tous les risques »⁷.

La deuxième erreur, c'est qu'elle agit toute seule et qu'elle n'a pas de conseiller juridique. Elle prend conscience très vite que son seul tort est « celui de n'avoir pas pris avis légal avant de considérer comme périmé le contrat de 1938, risquant de créer ainsi une interminable bagarre légale »⁸. L'affaire commence en août et dès septembre Yourcenar se rend compte du handicap que cela représente pour elle : dans une lettre à C. Orengo du 10 septembre 51, n'ayant pas de « conseil qualifié », elle lui demande s'il peut prendre conseil auprès de son propre avocat ; le 11, elle écrit à Jean Schlumberger : « n'ayant jamais fait de démarche de ce genre, je ne sais comment m'y prendre, ni à quelles difficultés je m'expose »⁹ ; le 24 enfin, elle demande à L. Maury le nom et l'adresse d'un avocat (*HZ*, p. 57) et un mois plus tard, nous avons trace de sa première lettre à M^e Jean Mirat qui restera son avocat¹⁰ jusqu'à son décès en 1959. Elle mettra alors ses affaires entre les mains de son gendre, M^e Marc Brossollet. Yourcenar apprend vite et dorénavant, elle sera extrêmement prudente, cherchant toujours à faire vérifier ses lettres par M^e Brossollet ou à faire remanier certains articles des contrats pour se protéger ou se garder une marge de liberté. Ainsi, avant d'envoyer à G. Gallimard sa lettre du 25 septembre 1951, elle demande à C. Orengo de la faire rédiger par son propre avocat car elle n'en a pas encore : « Je crains trop de donner à cette maison l'avantage d'une nouvelle erreur, ou

⁶ Lettre du 10/9/51 à C. Orengo, *HZ*, p. 43. Voir aussi la lettre du 11/9/51 à J. Schlumberger, *HZ*, p. 48-49, et, du même jour, à R. Martin du Gard, *HZ*, p. 48.

⁷ Lettre du 24/9/51, *HZ*, p. 58.

⁸ Lettre du 5/10/51 à R. Martin du Gard, *HZ*, p. 77.

⁹ Lettre du 11/9/51, *HZ*, p. 49.

¹⁰ Lettre du 24/10/51, *HZ*, p. 86.

d'une omission involontaire, commise par moi»¹¹. Elle lui demande en outre de poser des questions très précises à son avocat :

1° quelles démarches je puis engager pour faire résilier ce contrat de 1938 avec Gallimard ;

2° si Gallimard, jusqu'à ce que l'affaire ait été arbitrée ou jugée, a le droit de suspendre la publication du livre ;

3° sur quoi se base-t-on pour estimer les dommages et intérêts dus à l'éditeur en cas d'une résiliation de contrat, à supposer que ceux-ci, dans la situation actuelle, lui soient accordés ? (*ibid.*)

Et si, dans une lettre du 26 septembre, elle lui dit qu'elle est « mal renseignée sur les termes de la loi et l'attitude juridique en général à ce sujet »¹², dès le 22 octobre, alors qu'elle vient juste de mettre l'affaire entre les mains de M^e Mirat, on constate qu'elle a lu très attentivement avec lui les clauses du contrat¹³, et le mois suivant, avant de le signer, elle l'envoie à son avocat en lui précisant : « Il se peut d'ailleurs que nous ayons à revoir ensemble certaines clauses de ce contrat »¹⁴. À partir de ce moment-là, elle ne cessera plus de lire et relire ses contrats avant de les soumettre à son avocat, faisant fréquemment des propositions de modification, et ne signant plus à la légère. La leçon lui aura servi : elle ne laissera plus jamais rien au hasard et sera toujours prête, si elle le juge nécessaire, à se battre pour faire valoir ce qu'elle considère comme ses droits. Sa lettre du 23 octobre à R. Martin du Gard est représentative de ce que sera son attitude à l'avenir : essayer les arrangements à l'amiable, mais ne rien céder :

Les éditeurs¹⁵ jusqu'ici se sont butés, et aucune transaction n'a abouti. C'est à moi, je pense, de faire maintenant un dernier effort

¹¹ Lettre du 10/9/51, *HZ*, p. 44. Dans une lettre du 18/9/51 à L. Maury, elle montre le même souci : « je juge imprudent d'écrire quoi que ce soit avant d'avoir reçu la réponse et les conseils de l'avocat de Plon » (*HZ*, p. 54).

¹² Lettre du 26/9/51 à C. Orengo, *HZ*, p. 67.

¹³ Lettre du 22/10/51 à C. Orengo, *HZ*, p. 82.

¹⁴ Lettre du 25/11/51 à J. Mirat, *HZ*, p. 104.

¹⁵ Plon et Gallimard qui ont négocié pour régler cette affaire.

pour amener une conciliation. Si elle échoue, c'est-à-dire si Gallimard se refuse à reconnaître le bien-fondé de mes griefs, il faudra, je le suppose, plaider. J'y suis résolue, ou pour mieux dire résignée, plutôt que de rentrer de force dans une maison qui a manqué et manque continuellement à ses engagements envers moi. (HZ, p. 84)

On trouve assez souvent dans ses lettres le souci d'un arrangement à l'amiable,¹⁶ mais elle ne revient jamais sur ses positions tout au moins sur l'essentiel. Ainsi, le 25 septembre, répond-elle à J. Schlumberger qui lui fait des propositions de la part de Gallimard :

Ces griefs, vous me dites que Gallimard va s'efforcer de me les faire oublier : vous aurez certainement compris [...] à quel point il m'est difficile de faire confiance à Gallimard, qui n'a pas donné le moindre signe d'intérêt envers ma production, jusqu'au moment où il s'est trouvé en danger de me perdre, et désireux d'attaquer Plon sur ce point [...].

[...] mes deux visites aux bureaux de la NRF en juillet, et l'absence de toutes propositions raisonnables et nettes de la part de Gallimard, qui paraît décidé à s'en tenir aux termes surannés d'un contrat auxquels il a d'ailleurs contrevenu lui-même, n'ont guère modifié mes sentiments.

Par désir d'arriver à un arrangement à l'amiable, je continue pourtant à maintenir ma proposition. (HZ, p. 66)

Dans une lettre de début octobre (elle n'a pas encore pris la décision de prendre un avocat), elle écrit à Jean Ballard, directeur de la revue *Cahiers du Sud* :

Depuis plus d'un mois, un duel s'est [...] engagé entre Plon [...] et Gaston Gallimard, envers qui je me jugeais [*décidément*] dégagée à la suite d'innombrables négligences commises envers moi, mais qui, le 5 septembre dernier, a tout à coup déclaré qu'il entendait faire valoir ce qu'il considère ses droits sur ce livre, dont il ne

¹⁶ Voir aussi les lettres du 11/9/51 et du 19/9/51 à J. Schlumberger, HZ, p. 50 et 56 ; du 18/9/51 à L. Maury, HZ, p. 54.

s'était pas occupé jusqu'ici. J'espère <encore> que cette lutte absurde autour d'un livre si peu « public » s'arrangera à l'amiable, mais je ne sais rien encore.¹⁷

Le fait qu'elle ne demande ni aide ni conseil à J. Ballard peut nous faire penser qu'elle est sincère quand elle parle de son souhait d'arrangement à l'amiable.

Finalement, Gaston Gallimard renonce à publier *Mémoires d'Hadrien* et l'affaire se conclut sans procès. Josyane Savigneau, commente ainsi : « Marguerite Yourcenar avait gagné, ce qui ne manqua pas de l'inciter, dans toute la suite de sa carrière littéraire, à se montrer inflexible »¹⁸.

b) Bernard Grasset

Yourcenar a eu également des démêlés avec Bernard Grasset chez qui elle a publié assez tôt : *La Nouvelle Eurydice* en 1931 et *Pindare* en 1932. Elle a signé un contrat avec la maison en 1938¹⁹, mais « dès septembre 1946, elle écrivait à son éditeur, Grasset, pour se plaindre de n'avoir reçu aucun relevé de compte depuis 1939 à propos des six ouvrages d'elle parus dans cette maison » et « dès qu'elle reçoit les fameux relevés de compte, elle écrit immédiatement à Jean Blanzat, chez Grasset, pour les contester »²⁰.

¹⁷ Lettre du 7/10/51, *HZ*, p. 79.

¹⁸ Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 228.

¹⁹ Lettre du 26/2/38 de H. Muller. Toutes les citations des manuscrits de lettres sont publiées avec l'autorisation de Petite Plaisance Trust et reproduites avec l'autorisation de la Houghton Library, Harvard University, ainsi qu'avec l'aimable autorisation des ayants droit, Luc Brossollet et Yannick Guillou. La lettre de H. Muller et celles de B. Grasset mentionnées plus loin sont à la cote MsFr 372 (245). Les lettres de M. Yourcenar à B. Grasset sont à la cote MsFr 372 (899).

²⁰ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 180-181. Voir aussi lettre du 16/7/1951 à J. Blanzat, *HZ*, p. 30-31.

La relation avec Grasset comporte trois aspects : la façon dont Yourcenar se sent (ou plutôt ne se sent pas) considérée, la question des relevés de comptes, et le problème de *Mémoires d'Hadrien* avec Gallimard.

Le 17 juillet 1951, elle rapporte à J. Blanzat une anecdote qui lui « paraît une preuve, ou du plus regrettable désordre, ou d'une singulière indifférence de la maison à l'égard de ses auteurs » (*HZ*, p. 32). Quelques mois plus tard, elle dit à C. Orengo : « Durant mon séjour aux États-Unis, j'ai eu également souvent l'occasion de me plaindre de l'extraordinaire négligence de Grasset à envoyer des relevés de comptes »²¹. Cette question des relevés de comptes va être très importante et confortera Yourcenar dans le désir de rompre le contrat qui la lie à Grasset. En mars 1952, elle demande un relevé (le dernier date de juillet 1951) car, dit-elle « je serai curieuse de voir si les ventes d'*Hadrien* ont eu quelque effet sur celles de mes précédents ouvrages » (Lettre du 24/3/52, à B. Privat, *HZ*, p. 142). Le 8 juin, elle écrit à B. Grasset car elle n'a pas reçu de réponse (Lettre du 8/6/52, *HZ*, p. 156). Le 17 juillet, elle déclare la guerre : Grasset n'a répondu à aucune de ses deux lettres demandant des comptes, les derniers qu'elle a reçus sont obscurs, et elle termine sa lettre ainsi :

Je vous prie donc de bien vouloir me faire préparer immédiatement des relevés de comptes détaillés remontant à 1939 avec nombre des volumes en stock à cette époque, vente, date exacte des majorations successives, et volumes en stocks à la date du 30 juin (ou au pis-aller du 30 mars) de 1952, pour chacun des six volumes en question. Je ne me propose pas, pour le moment, de remonter plus haut que 1939, mais pourrais être obligée de le faire, si les indications reçues s'avéraient trop incertaines ou insuffisantes. (*HZ*, p. 180)

Grasset n'apprécie pas et lui répond sèchement le 21 juillet, lui rappelant qu'il l'a publiée à perte longtemps. Yourcenar ne se laisse pas impressionner et répond en proposant de se retirer de

²¹ Lettre du 4/10/51 à C. Orengo, *HZ*, p 73.

chez lui et en demandant qu'un accord intervienne entre eux (Lettre du 22 juillet 1952, *HZ*, p. 182). Grasset, dans sa réponse du 23, dit qu'il lui reste de nombreux invendus de ses ouvrages, une des raisons pour lesquelles il ne veut pas que le contrat soit rompu car il voudrait les écouler²². C'est cet argument qui donnera à Yourcenar l'idée de racheter les invendus (ou de les faire racheter par Plon, son nouvel éditeur) pour que Grasset accepte plus facilement son départ. Et en mars 1954, ayant constaté que Grasset ne fait pas de promotion pour ses ouvrages et ne les réédite pas, elle lui demande, dans une lettre recommandée avec accusé de réception, de lui rendre sa liberté et [je] « vous demande de bien vouloir me faire une proposition à laquelle je puisse donner mon agrément » (Lettre du 19/3/54, *HZ*, p. 339). Dans cette même lettre, elle demande à nouveau des relevés de comptes (de juillet 52 à décembre 53), et des explications. La rupture est complète un mois plus tard :

Votre lettre du 1^{er} avril 1954 n'est pas sans me surprendre, et je m'étonne de l'interprétation que vous donnez à une légitime demande de renseignements.

Puisque le dialogue me paraît mal engagé et les réponses peu satisfaisantes, voulez-vous me communiquer le nom et l'adresse de votre conseil, afin que le mien puisse prendre contact avec lui. (Lettre à B. Grasset du 23/4/54, *HZ*, p. 342-343)

Cette affaire qui traîne depuis le début de 1952, Yourcenar va vouloir en précipiter le règlement, quitte à passer par un procès, car elle a besoin de se libérer de Grasset pour continuer sa production comme elle l'entend. En effet, on lui demande des droits de traduction d'œuvres publiées chez Grasset et elle ne veut pas « naturellement [s]'engager davantage avec cette maison par des contrats de traduction, au moment où [elle] cherche à en sortir »²³. En octobre 1955, dans une lettre à Henri Filipacchi, nouvel administrateur chez Grasset, elle fait un dernier effort de

²² Lettres de B. Grasset à M. Yourcenar du 21 et 23 juillet 1952, fonds Harvard. Elle recevra un relevé en juillet 52 (Lettre du 19/3/54 à B. Grasset, *HZ*, p. 340).

²³ Lettre du 15/10/55 à J. Mirat, *HZ*, p. 499.

conciliation : elle attend, depuis sa lettre du 23 avril de l'année précédente, que la maison Grasset lui communique le nom et l'adresse de son conseil. Elle souhaite le règlement de sa situation « dussé-je avoir recours, comme certains de mes confrères, à une solution juridique » (HZ, p. 497). Mais elle précise qu'elle souhaite encore racheter les exemplaires en stock chez Grasset :

Cette solution me paraît d'autant plus naturelle que mes ouvrages, comme je l'ai dit plus haut, ont depuis longtemps cessé d'être l'objet de l'intérêt et des soins qu'on est en droit de s'attendre de la part d'un éditeur [...]. Elle représente donc de ma part un dernier et sincère effort d'arrangement à l'amiable d'une situation depuis longtemps intolérable [...]. (p. 498)²⁴

Sa lettre à M. Filipacchi sera suivie d'effet car le 9 mars 1956, elle écrit à son avocat :

le différend qui m'opposait depuis des années à la maison Grasset se trouve terminé, du fait qu'au reçu de ma lettre à M. Fillipacchi, que j'avais soumise à votre approbation, Monsieur Bernard Grasset a cédé ses droits sur mes six premiers ouvrages à Plon, qui s'est rendu acquéreur de ceux-ci. (HZ, p. 511).

Le dernier aspect de sa relation à Grasset est l'affaire qui l'a opposée à Gallimard à propos de *Mémoires d'Hadrien*. En effet, pour pouvoir se dégager de l'obligation de publier chez Gallimard, qui s'appuyait sur le contrat de 1938 pour s'opposer à sa publication par Plon, Yourcenar, conseillée par Plon, a pensé à faire entrer en jeu Grasset à cause d'une clause du contrat :

²⁴ Elle explique son point de vue à son avocat, M^e Mirat pendant l'affaire Grasset : « cette proposition de rachat à l'amiable, si elle est acceptée par la maison Grasset, me prive de tout recours quant au redressement des erreurs de comptabilité, et autres, précédemment commises par cette maison, mais je consentirais volontiers à faire table rase en faveur d'une solution rapide et définitive, tout en retombant, bien entendu, sur l'action légale, si l'arrangement à l'amiable s'avère irréalisable » (Lettre du 15/10/55, HZ, p. 499).

d'après l'article XX, [...] j'avais de toute façon gardé ma liberté pour un volume, destiné à Grasset. Ce volume serait *Hadrien*, et Plon ne ferait que prendre la suite de Grasset, affaibli et déconsidéré. (Lettre du 12/10/51 à M. Dairea, *HZ*, p. 81)

Elle prendra donc rendez-vous avec Bernard Grasset début novembre 1951, après lui avoir envoyé une lettre qui récapitule la situation et dans laquelle elle fait sa demande, que Grasset ne semble pas avoir envie de satisfaire : « l'opinion des avocats et celle de Gallimard lui-même est que le livre, publié chez vous, est inattaquable », lui écrit-elle (Lettre du 7/11/51, *HZ*, p. 93²⁵).

Grasset a dû finir par accepter d'intervenir, puisque dans une lettre du 8 juin 1952, alors qu'elle lui réclame des comptes (donc quelques mois à peine après cette affaire, et l'on peut comprendre peut-être l'amertume de Grasset), elle lui dit : « Je n'oublie pas le service que vous m'avez rendu durant le litige *Hadrien* » (*HZ*, p. 157).

c) Plon

Marguerite Yourcenar a eu, en fait, des problèmes avec tous ses éditeurs, même avec Plon pour qui elle avait pourtant bravé Gallimard, et l'affaire prendra des proportions telles que seul un procès pourra régler le contentieux, Mais en réalité, il y a deux affaires Plon : l'une au début des années 60 (de 62 à 64 environ), pour laquelle une solution à l'amiable a été trouvée, et l'autre à la fin des années 60, qui s'est terminée par un procès.

1) Dès 1962, Yourcenar fait savoir à son avocat sa position en ce qui concerne Plon, elle parle de :

la situation de fait de plus en plus difficile en ce qui concerne mes rapports avec cette maison. [...] de plus en plus, mon présent désir serait donc de limiter au minimum le nombre d'ouvrages à donner à Plon. (Lettre du 26/8/62 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 227)

²⁵ Voir aussi Lettre du 6/11/51 à M. Bourdel, *HZ*, p. 92.

En outre, se pose la question de la version théâtrale de *Denier du rêve*, qu'elle ne souhaite pas éditer chez Plon :

Je vous rappelle que si importante que soit pour moi cette question de libre disposition de *Denier du rêve*, pièce (et elle l'est extrêmement), elle se situe dans le programme, pour moi plus important encore, de mes rapports futurs avec la maison Plon. [...] je désire racheter au moins trois des quatre titres anciens [...] et en dépit des raisons de mécontentement que m'a données durant ces trois ou quatre dernières années cette même maison Plon, il me paraît plus sage que ce rachat soit négocié à l'amiable, et je ne voudrais rien faire qui puisse nuire à cette négociation. (*ibid.*, p. 229).

Deux jours plus tard, elle écrit au nouveau Directeur-Président de Plon :

D'ores et déjà, le moment me semble venu de ré-examiner de part et d'autre mes projets de publication, en ce qui concerne la maison Plon, les plans élaborés en 1956 ne correspondant plus à une réalité de fait. [...]

Je vous propose de résilier les deux contrats de 1956, devenus peu réalistes, et de vous racheter trois des quatre anciens ouvrages du fonds Grasset qui restent à republier d'un commun accord. (Lettre du 28/8/62 à M. de Clermont-Tonnerre, *HZ III*, p. 231 et 234)

Peu de temps après, elle écrit à nouveau à M^e Brossollet qu'elle apprécie peu Georges Roditi, le nouveau directeur littéraire de Plon, ni « l'atmosphère vaguement mondaine » de la maison (Lettre du 30/10/62, *HZ III*, p. 246)²⁶. Elle veut se libérer de Plon, mais elle est très prudente, posant des questions précises et terminant sa lettre ainsi : « Pour plus de sûreté, je vous envoie une photocopie de ce contrat, de peur qu'un autre élément ne m'en ait échappé à la relecture » (*HZ III* p. 249). Elle se plaint à Roditi de

²⁶ Le 30/10/62, elle écrit à nouveau à M^e Brossollet, (*HZ III*, p. 246) : elle a compris, dit-elle, « le côté faible de [s]a position (c'est-à-dire le fait qu'un éditeur renonce rarement à des œuvres sur lesquelles il détient un droit, même si ce droit, encombré de réserves, est, comme vous le faites observer, assez vague) ».

l'attitude de Plon à son égard parce que la maison n'a pas répondu à quelqu'un qui voulait traduire et publier *Mémoires d'Hadrien* en Yougoslavie :

Il y a là ou mauvais vouloir, ou complète inertie, ou désordre total que de toute façon je ne m'explique pas.

[...] Vous voyez que je n'exagère pas en disant que tout se passe comme si, au moins en ce qui me concerne, la maison Plon avait tout simplement cessé d'exister. (Lettre du 30/11/ 63 à G. Roditi, *HZ III*, p. 477-478)

Mais c'est au début de 1964 que commence une longue procédure entre elle et Plon, à propos de la publication de sa refonte de *La Mort conduit l'attelage* et qui deviendra *L'Œuvre au Noir*. Yourcenar ne veut pas la publier chez Plon ; elle écrit à Gallimard pour lui exposer le problème (Lettre du 18/1/64, citée par J. Savigneau, *op. cit.*, p. 295). Sa biographe explique :

Elle avait envie de faire valoir une sorte de « clause de conscience » : on ne peut pas continuer de publier chez un éditeur dont la production est devenue sans rapport avec ce que l'on écrit. Mais une telle clause n'a pas cours dans l'édition, comme le lui fera remarquer son avocat, M^e Brossollet. [...] Faisant bon marché du droit de préférence qui la liait à Plon, Marguerite Yourcenar s'engage dans une procédure qui durera quelque deux ans et retardera considérablement la publication de *L'Œuvre au Noir*. (J. Savigneau, *op. cit.*, p. 300)

Dans une « note récapitulative confidentielle », Marc Brossollet éclaire la situation : Yourcenar a signé un contrat avec Plon en 1951 ; il n'y a pas eu de problème jusqu'en 1959, mais beaucoup de négligences par la suite. M. Roditi lui a proposé un nouveau contrat en 62, mais les promesses n'ont pas été tenues. De plus, la maison Plon a été rachetée en 1965 par Les Presses de la Cité, ce qui a rendu Yourcenar encore plus mécontente ; elle ne veut donc pas donner *L'Œuvre au Noir* à Plon, et elle voudrait résilier tous ses contrats avec la maison, mais suite à une transaction, elle reprend *L'Œuvre au Noir* et lui laisse les six titres que Plon a

déjà²⁷. En septembre 65, elle conserve la même position : reprendre à Plon les droits de *L'Œuvre au Noir* et de *La Mort conduit l'attelage*. M^e Brossollet dit qu'

elle était décidée à ne pas publier plutôt que publier chez Plon. Ses relations avec Georges Roditi se sont dégradées. Chacun s'entêtait. Mais comme Gallimard avait dû le faire au moment d'*Hadrien*, Plon a dû finalement céder. Car on voyait bien qu'elle était inflexible. (cité par J. Savigneau, *op. cit.*, p. 302)

La procédure a été longue, mais un accord a été signé en juillet 1967, évitant ainsi un procès, et le 10 octobre 1967, M^e Brossollet lui annonce que *L'Œuvre au Noir* est libre et qu'elle peut le publier où elle veut (J. Savigneau, *op. cit.*, p. 312). Elle choisira Gallimard.

2) La deuxième affaire Plon se situe quelques années plus tard, quand elle voudra quitter l'éditeur pour des raisons similaires à celles qui lui ont fait quitter Grasset quelques années plus tôt : il ne diffuse pas suffisamment son œuvre. Mais ce qui a mis le feu aux poudres est la réédition de deux textes (*Alexis* et *Denier du rêve*), dont Plon ne lui a pas donné les épreuves, et qui sont extrêmement fautifs. Le 7 novembre 1969, écrivant à son avocat, elle lui dit que chaque ouvrage de ces éditions « bâclées » contient de très nombreux contresens grossiers (une centaine) et elle parle de l'état « décidément très grave de [ses] rapports avec Plon »²⁸. Quelques jours plus tard, elle revient sur le sujet : « Ce qui m'importe avant tout, c'est que ces deux éditions déplorables soient retirées de la circulation », dit-elle, car elle estime qu'elles lui portent un « préjudice très grave » (Lettre du 11/11/69 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Elle proteste²⁹, et le directeur de Plon s'engage à mettre au pilon cette édition fautive. Or, lors d'une séance de signatures à Bruges (après son élection à l'Académie de Belgique en 1970), on

²⁷Lettre du 3/1/70, fonds Harvard. Toutes les lettres de M^e Brossollet sont à la cote MsFr 372 (107).

²⁸Fonds Harvard : toutes les lettres de M. Yourcenar à M^e Brossollet sont à la cote Ms Fr 372 (864).

²⁹Lettre du 5/1/70 de M^e Brossollet à M. Yourcenar, fonds Harvard.

veut lui faire dédicacer des exemplaires de livres soi-disant mis au pilon par Plon l'année précédente : outrée, elle a refusé de signer les exemplaires : « le dommage qui m'a été fait est considérable » dit-elle à son avocat³⁰. Et plus tard elle écrira : « je crois que nous avons commis une erreur en n'exigeant pas à l'époque un certificat de pilonnage » (Lettre du 26/10/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard).

Cette seconde affaire Plon (S. Nielsen est alors le directeur de la maison), se terminera par un procès, après plusieurs propositions de règlement à l'amiable qui n'aboutiront pas³¹. Elle durera plusieurs années et, après bien des retardements provoqués par Plon, Yourcenar gagnera³² d'abord en première instance le 28/5/74 (soit huit mois après la première plaidoirie) puis en appel le 12/6/75. Le premier jugement sera confirmé³³ : Plon sera condamné à lui verser 35.000 F de dommages et intérêts (Lettre de M^e Brossollet du 22/5/74, fonds Harvard). On voit dans les lettres, pendant cette longue attente d'une solution, que pour Yourcenar, l'important est de se libérer de l'éditeur et de pouvoir placer ses œuvres ailleurs :

Il est clair que nous ne pouvons rien attendre de mieux à l'avenir, ni de mon vivant, où toute la vigilance dont je suis capable n'empêchera pas de nouvelles fautes du même genre, ni encore moins après ma mort. Je me trouve donc pour ma part décidée à lutter pour reprendre à Plon les ouvrages de moi qu'il détient encore.³⁴ (Lettre du 11/11/69 à M^e Brossollet, fonds Harvard)

³⁰ Lettre du 11/4/71 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

³¹ Projet d'accord entre Plon et Yourcenar : Lettre du 25/11/71, de M^e Brossollet, fonds Harvard.

³² Il aura fallu pas moins de trois plaidoiries : la première le 28/9/73, la deuxième le 15/10/73 et la dernière le 31/10/73. Le jugement sera rendu de longs mois après les plaidoiries.

³³ Lettres du 25/4/75 et du 13/6/75 de M^e Brossollet, fonds Harvard.

³⁴ On retrouve cette inquiétude pour le moment où elle ne sera plus là dans une lettre du 5/2/1976 à Y. Guillou : « On se demande ce qui adviendrait [...] si l'auteur était absent, malade, ou (ce qui arrivera un jour) mort, et ne pouvait s'en occuper lui-même », fonds Harvard. Les lettres de M. Yourcenar à Claude,

D'autre part, Yourcenar avait demandé en 1968 des comptes de droits d'auteur, que Plon ne lui avait toujours pas envoyés en 1971³⁵. Ce n'est qu'en octobre 1971, après les interventions de M^e Brossollet, que les comptes avec Plon seront tirés au clair (Lettre du 7/10/71 de M^e Brossollet, fonds Harvard). Mais en 1976, Plon n'a toujours pas payé les droits d'auteur dus (Lettre du 24/2/76 de M^e Brossollet, fonds Harvard).

Dans cette affaire, Yourcenar est pleine de méfiance envers ses éditeurs, et après tout, elle n'a peut-être pas tort. Elle leur reproche en général, outre une comptabilité floue, une mauvaise promotion de ses ouvrages (on trouve de nombreux exemples dans sa correspondance où elle parle d'œuvres d'elle introuvables dans le commerce et épuisées) : « la distribution de l'œuvre complète de l'écrivain ni une raisonnable publicité à son sujet ne sont jamais assurées », écrit-elle à son avocat (Lettre du 7/9/71 à M^e Brossollet, fonds Harvard).

d) Jaspard et Polus, éditions Alphée

Dans cette autre affaire, Yourcenar, après des années d'expérience procédurière, se montre extrêmement prudente quant à la marche à suivre pour éviter un procès et obtenir tout de même gain de cause ; et se révèle de plus, capable d'accepter des comportements déplaisants pour parvenir à ses fins sans procès ; enfin nous avons là un exemple (il y en aura d'autres) de l'importance de l'amitié dans ses choix éditoriaux.

Son ami Charles Orenge était associé majoritaire de la maison d'édition Alphée, qui servait d'agent pour ses œuvres traduites à l'étranger, selon un accord passé le 7 novembre 1966³⁶. Yourcenar n'en était pas vraiment satisfaite car les comptes n'étaient pas très

Antoine et Robert Gallimard, à Y. Guillou, M. Massin, V. Bergweiller, à S. Duconget, S. Deybach, A. Chevallier et J. Fricker sont à la cote 372 (900).

³⁵ Lettre du 8/6/71 à M^e Brossollet, fonds Harvard et Lettres du 28/6/71, du 26/8/71, de M^e Brossollet, fonds Harvard.

³⁶ Lettre du 17/2/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

clairs, certaines de ses traductions n'étaient pas rééditées, et c'est elle qui devait suivre certains dossiers à la place de Jean-Claude Polus, associé d'Orengo. Dès 1970, elle écrivait à son avocat :

J'ai dû dans un certain nombre de cas me substituer à Monsieur J. C. Polus. [...] J'en viens à me demander si l'intermédiaire d'une agence soulage ou non l'auteur d'une supervision continue. (Lettre du 4/6/70, fonds Harvard³⁷)

Mais, retenue par son amitié pour Orengo, elle attendra la mort de celui-ci pour chercher à se passer des services de Polus. C. Orengo meurt le 10 décembre 1974, et dès le 15 février 1975, elle écrit à M^e Brossollet : la mort de C. Orengo va « poser certaines questions concernant [...] mes rapports avec la maison Jaspard et Polus maintenant Alphée » (Lettre du 15/2/75, fonds Harvard). Deux jours plus tard, elle revient sur le sujet : « les affaires de traduction ont été très mal gérées par l'agence depuis plusieurs années » (Lettre du 17/2/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Yourcenar était fidèle en amitié et ses choix d'éditeurs pouvaient être dictés pour faire plaisir à tel ou tel ami, et Orengo était l'un de ses amis chers. Ainsi, elle a accordé une édition de luxe de *Souvenirs pieux* à Alphée par amitié pour lui (Lettres du 25/11/72 et 25/1/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard) ; tout comme elle avait voulu donner un livre à Fayard également par amitié pour lui car il y travaillait, et y avait renoncé quand il avait quitté la maison d'édition (Lettre du 5/10/72 à M^e Brossollet, fonds Harvard).

Un autre exemple du rôle de l'amitié dans ses choix éditoriaux est celui des collections à bon marché, qui a été un point délicat des contrats avec Gallimard : en effet, quand Gallimard a créé « Folio », en concurrence avec le Livre de Poche de chez Hachette, Yourcenar s'est battue pour pouvoir continuer à être publiée en

³⁷ Dans une lettre du 17/2/75, après la maladie de C. Orengo, elle répétera le même grief, devant négocier seule avec les éditeurs étrangers depuis qu'Orengo est malade (fonds Harvard).

Livre de Poche³⁸. Dans le contrat pour *Souvenirs pieux* qu'elle va signer en 1973, elle tient à ajouter une clause sur le libre choix de l'auteur des éditions à bon marché³⁹. Mais lorsque de Fallois, qui est un de ses amis, quitte Hachette, il n'y a plus d'obstacle pour qu'elle accepte les éditions Folio au lieu du Livre de Poche :

Je crois que nous devrions consentir, n'ayant rien à gagner à demeurer chez Hachette dans les circonstances présentes, et quelque peu à perdre à montrer une sorte d'antipathie de principe contre les nouvelles collections de Gallimard. (Lettre du 22/6/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard⁴⁰)

Pour Polus, tout se passera bien parce que nous sommes en 1975 et que Marguerite Yourcenar, ayant à présent une grande expérience des difficultés de ce genre, est de plus en plus prudente : « vous comprendrez que je ne désire pas m'engager dans un autre litige », dit-elle à son avocat (Lettre du 17/2/75, fonds Harvard) et un peu plus loin : « je ne veux faire que ce qui est légitime et légal » (*ibid.*). M^e Brossollet lui répond le 3 mars 1975 que l'accord de 1966 est caduc du fait de la mort d'Orengo (fonds Harvard). Pourtant Yourcenar continue à écrire et à dire, au fil des lettres, son désir de se séparer de Polus (Lettres du 15/3/75 et du 19/12/1975, fonds Harvard). Dans une lettre du 8 janvier 1976, M^e Brossollet lui annonce que Polus est d'accord pour qu'elle reprenne ses droits à l'étranger (fonds Harvard). Dans sa réponse du 27 janvier, elle manifeste de l'impatience et écrit qu'il est urgent de régler l'affaire Polus « parce que dans certains pays, la situation tout entière est à reprendre en main » : en effet *Le Coup de grâce* est introuvable en Allemagne (fonds Harvard). Pour arriver à ce résultat, elle a fait preuve d'une grande patience : en effet, à la fin de l'affaire Curvers, elle avait récupéré 200

³⁸ Voir les lettres de Yourcenar à M^e Brossollet du 23/11/71, du 9/1/72, les lettres de M^e Brossollet des 24/4/72, 28/7/72, 6/1/73, 20/7/73 ; ainsi que celle du 31/8/73 dans laquelle il dit que le problème a été réglé par le contrat du 2/1/73 (fonds Harvard).

³⁹ Voir Lettres du 24/4/73, du 27/8/73 et du 18/9/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

⁴⁰ Voir aussi Lettre du 25/10/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

exemplaires des *Charités d'Alcippe* qu'elle avait entreposés d'abord chez Plon en 1965, puis chez Charles Orengo. Après la mort de ce dernier, elle a voulu reprendre ces ouvrages, mais Philippe Orengo, fils de Charles, lui a dit qu'ils étaient perdus⁴¹. En outre, Polus et le fils Orengo ont réglé d'une façon peu élégante selon elle la question des stocks de *Souvenirs pieux* (ils s'en sont débarrassés en les vendant à un bouquiniste sans demander à Yourcenar son avis), mais elle approuve son avocat : « il n'y a pas là, comme vous le dites, matière à un procès »⁴². Quoi qu'il en soit, les relations avec le fils Orengo étant un peu tendues, fin 1976, elle pense qu'« il serait important que nos rapports avec Alphée arrivent d'une manière ou d'une autre à un point terme »⁴³.

Dès le 3 mars 1975 (fonds Harvard), M^e Brossollet avait demandé à Yourcenar si elle ne voulait pas confier à Gallimard la gestion des droits étrangers. Apparemment, elle a pris son temps pour réfléchir car ce n'est que dans un courrier du 28 octobre 1976, qu'elle écrit à Claude Gallimard à propos des négociations pour l'ensemble de ses traductions qu'elle a confiées à sa maison d'édition (fonds Harvard)⁴⁴. Le 18/7/78 (fonds Harvard), M^e Brossollet lui annonce qu'Ania Chevallier, de Gallimard, s'occupera des droits pour ses traductions : il aura donc fallu pas mal de temps pour que tout soit réglé, mais sans heurt.

e) Alexis Curvers : *Les Charités d'Alcippe*

Cette affaire est un peu différente des précédentes car Alexis Curvers n'est pas seulement un éditeur mais un ami. C'est sans doute ce qui explique le ton plutôt mesuré de Yourcenar lorsqu'elle lui fait des critiques et la réaction violente de celui-ci.

⁴¹ Voir Lettres du 18/3/1976 et du 11/12/1976 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

⁴² Lettre du 30/7/77 à M^e Brossollet, fonds Harvard. Voir aussi lettres de M^e Brossollet du 23/12/77, de Yourcenar du 19/1/77 et de M^e Brossollet du 30/6/77, fonds Harvard.

⁴³ Lettre du 11/12/76 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

⁴⁴ Voir aussi Lettre du 23/12/1976 de M^e Brossollet, fonds Harvard.

Marguerite Yourcenar a fait la connaissance d'Alexis Curvers, directeur de la revue *La flûte enchantée*, en 1954 (la première lettre que nous avons date du 25 janvier 1954). Il fait paraître en février de la même année trois épigrammes de Callimaque traduites par Yourcenar⁴⁵. Leur relation semble avoir été assez intime et confiante : Curvers et son épouse passent quelque temps à Fayence dans une maison où séjourne Yourcenar en 1955⁴⁶, et le ton des lettres est très amical. Lorsque Curvers lui propose d'éditer une plaquette de ses poèmes, *Les Charités d'Alcippe*, elle accepte et la plaquette sortira en octobre 1956. J. Savigneau précise que « Marguerite Yourcenar avait donné son accord, que nul document officiel n'était venu ratifier, étant donné la nature amicale de leurs relations »⁴⁷. Mais Curvers, ayant voulu presser la publication du volume à l'occasion de la venue de Yourcenar en Belgique pour des conférences, néglige de lui envoyer des épreuves pour correction et elle remarque, alors qu'il est trop tard, des détails qui la contrarient, et elle lui écrit :

Si la sortie de l'ouvrage n'avait pas été hâtée d'une quinzaine de jours [...], vous auriez pu m'envoyer des modèles à temps pour que je puisse suggérer quelques changements et simplifications. [...]

Cher Alexis, j'ai ré-écrit trois fois depuis hier cette lettre dont je crains qu'elle puisse vous peiner, dans mon souci de vous indiquer exactement mon point de vue tout en vous exprimant ma très vive appréciation de votre effort.⁴⁸

Curvers réagit assez violemment, sans doute pour les mêmes raisons qui bouleversent Yourcenar, c'est-à-dire parce qu'il s'agit d'une amie et d'un auteur qu'il admire : il lui renvoie même par la poste, déchiré, l'exemplaire qu'elle lui avait dédié⁴⁹. Car ce qui

⁴⁵ *La flûte enchantée*, n° 2, 1954, p. 36.

⁴⁶ Lettre du 18/5/55, *HZ*, p. 471. Voir Maurice DELCROIX, Catherine GRAVET, « Alexis Curvers et Marguerite Yourcenar au temps de l'amitié », *Relief 2* (2), 2008, p. 199-215, <http://www.revue-relief.org>.

⁴⁷ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 255.

⁴⁸ Lettre du 1/11/56, *HZ*, p. 586. Voir aussi Lettre du 5/11/56, *HZ* p. 587.

⁴⁹ Lettre du 19/12/56 à C. De Mey, *HZ*, p. 601.

l'a surtout rendu furieux est le fait que Yourcenar ait corrigé à la main les exemplaires d'hommage, ce qui lui a fait dire qu'il était « déshonoré », et qui l'a en outre poussé à renoncer à cette édition, c'est-à-dire qu'il a repris les exemplaires auxquels elle avait droit et a refusé de mettre les livres en vente (Lettre du 27/11/56, *HZ*, p. 589), ce que Yourcenar ne pouvait pas accepter :

du moment que vous m'avez proposé ce tirage limité et que j'y ai consenti, il y a entre nous l'équivalent d'un contrat. Vous n'avez donc pas le droit de supprimer mes trente exemplaires numérotés d'auteur [...] Aucun homme de loi n'admettrait que vous aviez le droit de supprimer ces exemplaires parce que j'avais fait soigneusement six corrections en marge. (Lettre du 27/11/56, *HZ*, p. 590)

Elle a envoyé cette lettre en recommandé sans doute à cause de l'attitude de Curvers : au téléphone, « votre ton rendait toute communication impossible » (*ibid.* *HZ*, p. 589). Curvers y répondra par l'intermédiaire de son avocat, obligeant Yourcenar à mettre l'affaire entre les mains du sien, dans une lettre de plusieurs pages où elle résume le problème après avoir débuté ainsi :

Je viens de me trouver engagée, non sans stupeur, je l'avoue, dans une nouvelle désagréable affaire littéraire, qui bien que secondaire comparée aux autres m'a beaucoup bouleversée du fait qu'il s'agit cette fois d'un différend inattendu avec un ami, ou quelqu'un que je prenais pour tel. (Lettre du 13/12/56 à J. Mirat, *HZ*, p. 592)

Ce qui la chagrine surtout est le fait que Curvers ne veuille plus diffuser ni lui envoyer les exemplaires auxquels elle a droit, et sa lettre se termine par une demande à son avocat :

Il me semble que Monsieur Curvers n'a pas le droit, sous aucun prétexte, de retenir mes exemplaires d'auteur ni les exemplaires qu'il avait consenti à me vendre. À supposer même, ce que je ne crois pas, qu'il ait le droit de s'opposer à l'envoi des quarante exemplaires de service de presse avec mes légères corrections, je m'étonnerais qu'il ait celui de supprimer une édition déjà en vente et de revenir sur ses engagements. Je vous demande de me dire si

je suis dans mon droit dans ma lettre du 27 novembre, et de vouloir bien décider de la marche à suivre dans cette affaire.⁵⁰

Quelques années plus tard, résumant l'affaire pour M^e Brossollet, elle fera une liste de ses griefs contre Curvers : refus de mettre en vente l'édition, refus d'envoyer les exemplaires du service de presse à leurs destinataires (Lettre du 10/2/61 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 58). L'affaire traînera pendant des années car Curvers multiplie les difficultés : cela commence par une longue négociation sur l'insertion d'un *erratum* ou d'un prière d'insérer (Lettre du 4/3/57 à J. Mirat, *HZ II*, p. 92-94). Puis Yourcenar voulant plaider car elle trouve que c'est trop long (Lettre du 24/4/57 à J. Mirat, *HZ II*, p. 105), Curvers accepte d'être plus conciliant et d'envoyer les exemplaires dédiés à leurs destinataires : « je reçois avec plaisir votre lettre du 10 mai m'apprenant que M. Curvers est redevenu plus raisonnable, et qu'une solution de cette affaire est en vue »⁵¹. Mais l'année suivante, il donne à l'affaire un nouveau rebondissement en réclamant à Yourcenar le remboursement de l'avance qu'il lui avait faite car il n'a pas vendu assez de livres. Elle s'interroge sur la légalité de ce remboursement⁵² et, bien que la somme soit relativement modeste, elle en fait une question de principe et refuse de rembourser si Curvers ne lui fournit pas un compte exact des ventes qui tiendrait lieu de justificatif. Il s'ensuit une contestation sur le nombre d'exemplaires vendus, et elle reste ferme sur sa position : « je [...] suis, pour le principe, décidée à ne pas rembourser cette petite somme » (lettre du 29/8/58 à J. Mirat, *HZ II*, p. 268). Quelques mois plus tard, voici ce qu'elle écrit à M^e Brossollet (J. Mirat est décédé entre-temps) :

⁵⁰ Lettre du 13/12/56 à J. Mirat, *HZ*, p. 597. La lettre du 27 novembre pour laquelle elle demande conseil est la lettre recommandée dont des passages sont cités un peu plus haut.

⁵¹ Lettre du 13/5/57 à J. Mirat, *HZ II*, p. 109. Voir aussi la lettre du 14/10/57, *HZ II*, p. 164 : « J'ai vu avec le plus grand plaisir que l'affaire Curvers s'est arrangée par votre entremise ».

⁵² Lettre du 5/1/60 à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 429.

Votre lettre ne m'indique pas si vous considérez comme normal le repayement [*sic*] de l'avance, au cas où celle-ci n'aurait pas été couverte par les ventes dans une période de trois ans environ (juin 1957, date de la mise en vente réelle, à la date présente). Sur ce point-là aussi, je suivrai votre avis. Toutefois, la mévente que M. Curvers accuse étant évidemment due en très grande partie à son propre mauvais vouloir, j'ai personnellement quelque peine à trouver justifiée sa demande de remboursement. (Lettre du 5/1/60, *HZ II*, p. 429)

Au début de 1961, elle écrit une longue lettre à son avocat pour récapituler toute l'affaire, citant des lettres de Curvers (*HZ III*, p. 56-57), ses propres lettres (p. 59), pour prouver ce qu'elle dit et sa bonne foi⁵³. Deux ans plus tard, les choses en sont au même point puisque dans une lettre du 8 mars 1963, elle refuse toujours de payer et pense que la somme étant faible, Curvers ne fera pas d'action judiciaire, mais « il faut compter avec un aspect assez fou de la personnalité de M. Curvers, capable de faire n'importe quoi pour nous ennuyer » (Lettre à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 344). Elle fait tout de même parfois quelques concessions ; ainsi, pour en terminer avec lui, dans la même lettre, elle dit :

Bien que je ne tiens pas particulièrement à récupérer ces exemplaires [...], je serais assez disposée à effectuer ce rachat s'il nous débarrassait des importunités de M. Curvers. (*ibid.*, p. 345)

Elle parle de son « insignifiant et interminable démêlé Curvers »⁵⁴, trouve cette affaire « agaçante »⁵⁵ et ridicule, « digne de servir de pendant au *Lutrin* de Boileau » (Lettre du 22/04/1963 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 398), et va même jusqu'à dire à son avocat : « je pense comme vous que si M. Curvers se déclare une fois de plus mécontent, notre seule alternative est de l'envoyer promener » (*ibid.*). Finalement toute cette affaire est partie d'un acte de Yourcenar (correction à la main des coquilles) qui est

⁵³ Lettre du 10/02/1961, *HZ III* p. 55-62. Voir aussi Lettres du 10/12/60 et du 20/12/60, à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 512 et p. 518.

⁵⁴ Lettre du 29/5/59 à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 342.

⁵⁵ Lettres du 28/3/61 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 82, et du 1/5/61, *HZ III*, p. 87.

représentatif de son incapacité à supporter que son œuvre soit mal présentée, et nous verrons plus loin d'autres situations de ce genre car, c'est une constante chez elle, elle tient à superviser la réalisation matérielle de ses œuvres jusqu'au bout.

2) L'auteur et ses metteurs en scène

Par ailleurs, Yourcenar avait beaucoup de difficultés à mettre son œuvre entre d'autres mains pour une mise en scène, sous quelque forme que ce soit. Elle a eu plusieurs démêlés avec des metteurs en scène et des cinéastes, mais l'affaire la plus pénible et qui s'est terminée par un procès, a été l'affaire *Électre*.

a) *Électre* : Jean Marchat

En 1952, elle est en pourparlers avec Marcel Herrand, directeur du Théâtre des Mathurins, pour monter *Électre*⁵⁶. Dès le début, elle a l'intention de jouer un rôle dans la mise en scène : « je vous enverrai peut-être sous peu, à titre de simples suggestions, quelques notes se référant à la question de mise en scène et de décor possible » (Lettre du 4/8/52, *HZ*, p 189). Quelques jours plus tard, elle lui envoie deux pages de suggestions sur le « jeu et style de la pièce », le décor et les costumes. Les phrases d'introduction et de conclusion de ces propositions sont intéressantes car elles sont en totale contradiction avec son attitude : en début de lettre, elle envoie des réflexions « dont vous ferez ce que vous voudrez » (Lettre du 8/8/52, *HZ*, p. 190), et elle termine ainsi :

ce ne sont là que quelques réflexions notées au hasard [...]; à moins que vous n'ayez une information quelconque à me demander, je m'en tiendrai là. Oubliez-les, si elles risquent de brouiller ou de paralyser vos propres vues. (*ibid.* p 191)

M. Herrand meurt en 1952 et Mme Harry Baur lui succède avec Jean Marchat que Yourcenar ne connaît pas et qui commence à monter la pièce en 1954. Dès le printemps, elle s'intéresse aux costumes et fait accepter un de ses amis, Élie Grekoff, pour les

⁵⁶ Lettre du 4/8/52 à M. Herrand, *HZ*, p. 188. Voir aussi Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 244.

décors. Elle prospecte pour un acteur qui jouerait le rôle d'Oreste et propose Jean Muselli⁵⁷. L'absence de réaction de Marchat à la lettre dans laquelle elle lui suggère Muselli (Yourcenar le rappelle à l'ordre dans un courrier du 26 mars 1954, *HZ*, p. 340) est peut-être la manifestation d'un malaise devant la présence envahissante de l'auteur. En tout cas, Yourcenar suit de près le choix des acteurs⁵⁸ et elle s'est fait promettre une clause d'essai et un droit de veto sur les cinq premières répétitions. Mais Marchat ne suivra aucune de ses suggestions pour les acteurs. Par ailleurs, elle doit demander avec insistance quels sont les acteurs retenus⁵⁹.

Le 3 mai 1954, elle donne à J. Marchat et Mme H. Baur l'autorisation d'exploiter sa pièce jusqu'au 31 octobre, la première étant prévue entre le 20 et le 23⁶⁰. En juin, après avoir reçu la première liste prévisionnelle d'acteurs, elle écrit à Élie Grekoff : « Rien n'est mauvais dans tout cela, au contraire, mais j'ai l'impression que l'interprétation s'annonce un peu grise » (Lettre du 3/6/54, *HZ*, p. 353). En août, dans une lettre à A. Curvers, elle montre qu'elle se fait peu d'illusion sur son pouvoir d'imposer quoi que ce soit aux gens du théâtre⁶¹ :

lorsqu'on n'est pas soi-même du monde du théâtre, l'effort qu'il faut faire pour imposer sa volonté, ou même faire valoir des suggestions, pour inspirer ou pour retenir le metteur en scène, ou les acteurs, est à peu près surhumain. (Lettre du 14/8/54, *HZ*, p. 370)

⁵⁷ Elle lui écrit même pour lui demander de contacter J. Marchat, Lettre du 8/3/54, *HZ*, p. 333.

⁵⁸ Voir aussi les Lettres du 1/5/54, *HZ*, p. 345 et du 8/5/54, *HZ*, p. 348.

⁵⁹ Lettres à Mme H. Baur du 29/5/54, du 17/7/54, et du 14/8/54, *HZ*, p. 352, 362 et 368.

⁶⁰ Lettre à M. Leclerc, de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, *HZ*, p. 346.

⁶¹ Dans une lettre du 14/8/54 à E. Grekoff, elle parle de la distribution : Terzieff pour Oreste : on n'a pas donné de chance à Muselli qu'elle avait recommandé (*HZ*, p. 371).

C'est en septembre que débute l'affaire *Électre* : « Marguerite Yourcenar assiste aux répétitions de la pièce qui doit enfin être montée avec un an de retard. Immédiatement, elle en conteste la distribution »⁶². En effet, elle n'apprécie pas du tout le jeu de Jany Holt qui incarne *Électre*, ni celui de Laurent Terzieff qui joue le rôle d'*Oreste*. Après la répétition à laquelle elle a assisté, elle envoie à Marchat un télégramme incisif :

Votre direction est admirable, mais tout votre art n'empêchera pas que Holt n'ait ni la dignité, ni l'ardeur, ni la vigueur nécessaire. Son jeu est mesquin, superficiel, et vulgaire. Exige une autre actrice. N'ai jamais dans ma correspondance fait autre chose qu'accepter provisionnellement déférant à votre choix et suis revenue à Paris pour décision avec assurance donnée par vous que les acteurs pouvaient être changés avant la sixième répétition. Société des auteurs confirme droit au changement. Graves doutes aussi au sujet *Oreste*. Demande sérieuse audition Muselli. Prière me téléphoner vous-même avant répétition. (24/9/54, *HZ*, p 394-395)

Elle propose alors une autre actrice, Eléonore Hirt, mais Marchat récusé ce choix et les relations s'enveniment. J. Savigneau met bien en évidence que « pour Marguerite Yourcenar, le nœud de l'affaire se situe dans le non-respect de son droit à la "clause d'essai", dont Jean Marchat lui avait fait la promesse », et lorsqu'elle « s'aperçoit que cette fameuse clause n'est pas mentionnée dans les contrats »⁶³, elle est furieuse. Dans une lettre à son avocat, M^e Mirat, elle parle du « contrat que je croyais à tort muni d'une clause d'essai » (Lettre du 30/9/54, *HZ*, p 395), et elle a l'impression « d'un immense bluff » (Lettre du 2/10/54 à J. Mirat, *HZ*, p. 400). Elle va essayer d'empêcher la sortie de la pièce, en s'appuyant sur la Société des Auteurs Dramatiques dont la convention d'abonnement stipule que « les auteurs ou leurs

⁶² Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 248.

⁶³ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 249.

héritiers ont seuls le droit de distribuer les rôles de leur pièce » (Lettre du 2/10/54 à J. Mirat, *HZ*, p 401⁶⁴).

Bien qu'ayant obtenu une lettre de J. Marchat qui reconnaît que les acteurs doivent être remplacés, elle constate assez vite qu'il n'a en réalité aucune intention de le faire. Le 1^{er} octobre 1954, c'est la rupture définitive⁶⁵, dans une lettre dont une copie est envoyée à M^c Mirat et qui s'adresse à « Monsieur le Directeur », au lieu des « Cher Monsieur » habituels. À partir de ce moment-là il y a un échange de lettres recommandées avec accusé de réception⁶⁶, puis la communication ne se fera plus que par l'intermédiaire des avocats.

Elle écrit à M. Matthyssens, de la Société des Auteurs Dramatiques, pour lui résumer la situation et signaler que J. Marchat n'a pas « tenu compte de l'article 4 de la convention d'abonnement qui régit les rapports entre auteurs et directeurs » (Lettre du 8/10/54, *HZ*, p 409). Elle est d'abord optimiste : « Je suis persuadée que la Société peut encore quelque chose pour empêcher le bluff de Marchat de se poursuivre, et me permettre de reprendre le contrôle de ma pièce » (Lettre du 9/10/54 à J. Mirat, *HZ*, p. 412). Mais, voyant qu'elle ne peut pas en empêcher la représentation, et que la Société des Auteurs Dramatiques ne la soutient pas, conseillée par ses amis, elle dit à son avocat son intention de publier une note dans la presse :

ma position est presque intenable, parce qu'inexpliquée.
[...] la possibilité d'une attaque après coup, si la pièce tombe,
n'atteindra en rien le grand public qui considérera de toute façon

⁶⁴ Voir aussi les lettres du 9/10/54, *HZ*, p. 411 et du 10/10/54, p. 412 à J. Mirat ; la lettre du 8/10/54 à M. Matthyssens, *HZ*, p. 406, ainsi que la lettre du 29/10/54 à N. Barney, *HZ*, p. 423). Elle a des mots très forts contre J. Marchat et H. Baur : il est question de leur « inconstance », de leur « négligence », de leur « manque de bonne foi » et elle conclut : « nous [*serons*] forcés de lutter si nous ne voulons pas que tout aille à vau-l'eau » (Lettre du 2/10/54 à J. Mirat, *HZ*, p 402).

⁶⁵ Lettre à J. Marchat, *HZ*, p 397-398.

⁶⁶ Réponse de J. Marchat du 2/10 ; réponse de Marguerite Yourcenar du 3/10 (*HZ*, p. 403).

l'affaire comme classée, et [...] seule une explication, si discrète qu'elle soit, faite *avant*, me protège quelque peu d'un risque moral grave si la pièce est jouée à contre-sens de mes intentions. (Lettre du 28/10/54 à J. Mirat, *HZ*, p. 422-423)

Elle écrit à son amie Natalie Barney une longue lettre dans laquelle elle résume la situation, et dit sa « décision de ne pas assister à la Générale et de ne pas y inviter personnellement [ses] amis » (Lettre du 29/10/54, *HZ*, p. 424). La pièce sera jouée pour la première fois le 30 octobre 1954, et dans *Le Figaro* du 1^{er} novembre paraît un article assez court qui exprime le désaccord de Yourcenar avec la mise en scène⁶⁷.

Dans *Le Monde* du 11 novembre, Robert Kemp fait une critique défavorable, parlant de « l'abominable présentation de la pièce », critiquant aussi les acteurs : « ils sont incroyablement mauvais. Oreste est le pire. Il hurle et on le comprend à peine »⁶⁸. « L'éreintement est d'autant plus insupportable à Marguerite Yourcenar que Robert Kemp semble avoir apprécié, avec quelques menues réserves, son texte [...] Après un second article tout aussi féroce dans *Combat*, Marguerite Yourcenar fait appel à son avocat, M^e Mirat, pour qu'il intente un procès à Jean Marchat au sujet d'*Électre* »⁶⁹.

Quelques jours plus tard en effet, elle envoie à son avocat un projet d'assignation au Théâtre des Mathurins (lettre du 17/11/54, *HZ*, p. 436). Mais elle ne se sent pas libérée du souci une fois qu'elle a mis l'affaire entre les mains de son avocat ; à plusieurs reprises elle lui écrit et lui demande où en est l'affaire *Électre*⁷⁰. Le jugement est rendu en mars 1956 : Yourcenar gagne le procès et

⁶⁷ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 249.

⁶⁸ Cité par Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 250.

⁶⁹ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 250.

⁷⁰ Lettres à J. Mirat du 16/8/56, *HZ*, p. 487 ; du 1/1/56, *HZ*, p. 505 ; du 9/3/56, *HZ*, p. 511-512, et du 1/4/59 *HZ II*, p. 303.

reçoit 500 000 F de dommages et intérêts⁷¹. Le Théâtre des Mathurins fait appel (Lettre du 12/9/56 à J. Mirat, *HZ*, p. 574), mais Yourcenar gagne aussi en appel (Lettres du 8/5/58 et du 20/5/58 à J. Mirat, *HZ II*, pp. 240 et 245). À partir de ce moment-là, il lui faudra beaucoup de détermination pour arriver à se faire payer par le Théâtre et dans de nombreuses lettres à son avocat, elle mentionne ce problème et fait des calculs de ce qu'on lui doit encore. Ce n'est que le 1^{re} juin 1963 qu'elle pourra écrire à M^e Brossollet :

nos adversaires ont enfin réglé complètement les sommes qui nous restaient dues [...]. Cette conclusion de nos démêlés avec le théâtre des Mathurins m'est une occasion de me reporter avec gratitude au souvenir de Maître Mirat, grâce à qui nous avons obtenu gain de cause dans cette affaire. (*HZ III*, p. 415)

Elle gardera de cette affaire un souvenir cuisant et la citera souvent comme une expérience désastreuse et traumatisante.

b) *Denier du rêve* : Yves Gasc

Dans une lettre du 1^{er} juillet 1961, Yourcenar qui a appris qu'Yves Gasc a fait une mise en scène appréciée des *Vagues* de Virginia Woolf, lui propose de mettre en scène une de ses pièces même si, dit-elle, « je garde le mauvais souvenir d'une maldonne totale avec l'*Électre* ou la chute des masques avec laquelle j'ai abordé [...] la scène parisienne » (*HZ III*, p. 102). Mais Y. Gasc préfère mettre en scène un de ses romans, *Le Coup de grâce* ou *Denier du rêve*, et Yourcenar choisit ce dernier : « votre suggestion de dramatiser moi-même un de mes romans m'a tentée », lui dit-elle⁷². Et dès la fin de l'année 1961, elle lui envoie le début de sa version pour le théâtre, qui deviendra *Rendre à César*⁷³. Ce projet lui plaît et elle écrit à Pierre Monteret, un de ses amis :

⁷¹ Elle mentionne ce résultat dans plusieurs lettres ; on pourra se reporter notamment aux lettres qu'elle écrit le 11/3/56 à son amie N. Barney (*HZ*, p. 513) et à son avocat, J. Mirat (*HZ*, p. 514).

⁷² Lettre du 24/10/1961, *HZ III*, p. 126.

⁷³ Lettres du 13/11/1961, *HZ III*, p. 134, et du 9/12/1961, *HZ III*, p. 145.

Yves Gasc m'a demandé de dramatiser moi-même pour lui un de mes livres, en particulier *Denier du rêve*. Je me suis jetée dans l'entreprise avec une sorte de passion, étant encore très proche de ce livre, et il se déclare très satisfait de la pièce en trois actes qui en est le résultat. Les pourparlers avec les acteurs et avec les théâtres ont commencé, et [...] je n'ai pas besoin de vous dire que j'apprends, mon expérience étant ce qu'elle est, les difficultés et les ennuis possibles.

Cependant, elle ajoute :

l'atmosphère est complètement différente de ce qu'elle était du temps d'*Électre*, car j'ai vraiment le sentiment d'une très grande et très intelligente compréhension du texte par le metteur en scène. (Lettre du 14/1/62, *HZ III*, p. 181)

À partir de juin 1962, nous apprenons que la création sera repoussée pour raisons financières. En octobre, Yourcenar s'inquiète car Y. Gasc n'a pas fait les démarches administratives nécessaires (Lettre du 4/10/62, *HZ III*, p. 236) et il ne répond plus à ses courriers. Le 15 août 1963, devant son silence inexplicable, elle semble assez compréhensive, mais dit : « il est essentiel que je sache où nous en sommes » et elle décide qu'à la fin de ses droits (elle les lui avait accordés jusqu'à fin mai 1964), elle ne les prolongera pas (*HZ III*, p. 455). Finalement la pièce ne sera pas montée, mais Yourcenar s'est comportée ici comme d'habitude : prise en main de l'œuvre et suggestions pour la représentation d'un côté, aspect juridique de l'autre. En effet, parallèlement à son travail de réécriture et à ses discussions avec Y. Gasc pour la mise en scène, elle s'occupe du contrat, ne voulant pas donner d'autorisation pour plus de trois ans :

vous comprendrez que je ne veuille pas me lier légalement pour un temps plus long, n'ayant eu que trop l'expérience des mauvais résultats que peut produire de part et d'autre un contrat (ou une promesse de contrat) trop vaguement prolongé. (Lettre du 4/10/62, *HZ III*, p. 236)

Elle a surtout souci du statut du nouveau texte : elle pose à son avocat des questions juridiques concernant le passage de son roman à la forme théâtrale : celui-ci lui répond que selon lui, la réécriture de *Denier du rêve* sous forme de pièce avec des parties neuves fait de ce texte une œuvre entièrement nouvelle, mais qu'il faut vérifier les termes du contrat avec Plon (Lettre du 18/12/61, fonds Harvard)⁷⁴.

Lors d'une réécriture, la question est en effet de savoir dans quelle mesure cette œuvre remaniée est une œuvre nouvelle, et si ce texte doit être donné à l'éditeur de la première version (si l'on estime qu'il s'agit de la refonte d'une même œuvre) ou à un autre éditeur (s'il s'agit d'une œuvre considérée comme nouvelle). Quand on connaît les relations instables de Yourcenar avec ses éditeurs, on conçoit que la nuance soit importante. La situation ici est assez complexe car *Denier du rêve* a d'abord été publié en 1934 chez Grasset. Profondément remanié, il a été publié en 1959 chez Plon car cette maison d'édition avait racheté à Grasset le fonds des œuvres de Yourcenar, comme on l'a vu précédemment. Or en 1959, elle a un nouvel éditeur, Gallimard, à qui elle doit proposer des œuvres nouvelles. Mais bien que le livre soit « à peu près refondu très complètement »⁷⁵, ce qui donne à Gallimard le droit de réclamer ce roman, elle préfère le laisser à Plon et donner un livre entièrement nouveau à Gallimard. Il s'ensuit une correspondance abondante à ce sujet et la mise en place par Yourcenar d'une stratégie pour ne pas avoir d'ennuis avec Gallimard, stratégie qui consiste à insister sur la continuité des deux versions (Lettre du 13/4/59 à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 321-322). Elle obtiendra ce qu'elle veut car en mai 1959, elle se dit « dans l'ensemble rassurée » car son avocat pense que « la maison Gallimard n'a en somme guère de prétextes solides pour contester notre position » (Lettre du 20/5/59 à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 342⁷⁶).

⁷⁴ Voir aussi Lettre du 4/1/63, *HZ III*, p. 269 et Lettre du 13/1/62 à Y. Gasc, *HZ III*, p. 176-177.

⁷⁵ Lettre du 1/4/59 à G. Gallimard, *HZ II*, p. 301.

⁷⁶ Voir aussi dans *HZ II*, Lettres du 1/4/59 à J. Mirat (p. 303), du 9/4/59 à G. Gallimard (p. 311-312) et du 10/4/59 à M^e Brossollet (p. 315-317).

Le problème se pose à nouveau lors de la dramatisation du roman quelques années plus tard. Elle explique à G. Gallimard que son avocat considère la pièce tirée du roman comme libre, mais qu'elle préfère tout de même le mettre au courant (Lettre du 14/4/63, *HZ III*, p. 395). Elle dit aussi son inquiétude à cause du titre identique : « M^e Brossollet admet qu'il y a là une difficulté »⁷⁷. Donc, à cause des problèmes possibles, elle préfère que cette pièce aille à Plon qui a déjà publié le roman.

Elle avait rencontré la même difficulté quelques années plus tôt lorsqu'elle avait énormément transformé et développé *La Mort conduit l'attelage* et s'était renseignée auprès de son avocat :

l'ouvrage auquel je travaille en ce moment représente une seconde version, augmentée du simple au double, d'un ouvrage autrefois paru chez Grasset. M. Orenge croit que le fait même que ce manuscrit représente une totale refonte du livre précédemment publié, et d'une longueur matérielle plus que double, en fait en jurisprudence un nouvel ouvrage indépendant de tous précédents contrats. Pour ma part, je crains que cette vue ne soit peut-être trop optimiste, et que nous nous engagions dans de sérieuses difficultés si nous n'avons pas obtenu au préalable une complète clarification de la situation Grasset. (Lettre du 15/10/55 à J. Mirat, *HZ*, p. 499)

Dès 1955, elle annonce à ses correspondants qu'elle travaille à la refonte de *La Mort conduit l'attelage* : l'aboutissement de ce travail sera *L'Œuvre au Noir*⁷⁸. Il aura duré de nombreuses années puisqu'en 1958 et en 1964 elle parlera du travail important qui lui reste encore à faire⁷⁹. En 1965, elle écrit à Natalie Barney :

Je ne sais encore où paraîtra ce livre, ne voulant pas faire certains compromis, et tenant à choisir, si possible, l'éditeur qui défendra le mieux ce livre. La situation n'est pas pour l'instant dramatique,

⁷⁷ Voir Lettre du 28/8/62 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 228.

⁷⁸ Lettres du 15/8/55 à A. Curvers, *HZ*, p. 478 ; du 5/4/56 à G. Truc, *HZ*, p. 530 ; du 14/10/56 à G. Gallimard, *HZ*, p. 580 et du 24/12/56 à J. de Saussure, *HZ*, p. 606.

⁷⁹ Lettres du 9/10/58 à F. Jaffé, *HZ II*, p. 275 et du 1/1/64 à A. Bosquet, *L*, p. 191.

comme elle l'était en 1951, mais elle est épineuse. (Lettre du 17/8/65, *L*, p. 224)

Le problème du choix de l'éditeur va donc repousser la parution du roman qui ne sortira qu'en 1968 chez Gallimard.

Mais déjà, en 1952, elle s'était posé la même question au sujet de *Dramatis Personae*, ensemble de trois pièces proposé à Gallimard en 1947 et refusé. Elle les reprend et pose à son avocat une question « fort délicate : jusqu'à quel point un livre remanié est-il un *nouveau* livre ? » (Lettre du 19/4/52 à J. Mirat, *HZ*, p. 148). Ce qui est surprenant, c'est qu'à de nombreuses années d'intervalles Marguerite Yourcenar pose toujours la même question, comme si cela n'était pas clair pour elle ou d'un point de vue juridique. Ou alors peut-être parce que selon les circonstances, l'une ou l'autre interprétation lui convient mieux.

c) *Antinoüs*, ballet : Georges de Cuevas

L'histoire du ballet *Antinoüs*, tiré de *Mémoires d'Hadrien* par le Marquis de Cuevas sur une musique de Louis Nicolaou, n'a pas eu de suites judiciaires mais aurait pu en avoir. Même si Yourcenar a tenu à exercer son droit d'auteur, ses réactions ont été différentes de ce qu'elles sont habituellement, sans doute en raison de son amitié pour Cuevas et de la personnalité de celui-ci. En 1952, Georges de Cuevas lui dit qu'il veut faire un ballet sur l'épisode d'Antinoüs et Yourcenar accepte en disant que c'est pour elle « une profonde joie » :

J'aime à voir cette argile que j'ai tant pétrie et repétrie reprendre vie et prendre un nouveau corps entre vos mains. (Lettre du 27/1/52, *HZ*, p. 127)

Elle est régulièrement en contact aussi bien avec le compositeur, Louis Nicolaou, qu'avec Cuevas, pour donner son avis sur leurs propositions. Elle est de bonne volonté malgré quelques réticences :

réunir en un seul les deux épisodes de chasse [...]. C'est une idée, du point de vue du spectacle, extrêmement défendable : l'histoire bien entendu n'y trouve pas son compte, car cela place la rencontre d'Antinoüs et d'Hadrien [...] un peu partout sauf là où elle a pu plausiblement se passer, mais un ballet peut peut-être prendre de telles libertés. [...] Je ne suis pas non plus choquée, *en principe*, par la transformation de la Pyrrhique [...].

Je ne vois non plus rien à dire contre le style « derviche tourneur » des danses de prêtres d'Attys (pourvu que ce ne soit pas d'un costume de derviche qu'on les affuble) [...].

Mais je frémis comme vous à l'idée d'un lion sur la scène, à moins qu'il ne s'agisse d'un ballet comique ou d'une allégorie. (Lettre sans date à L. Nicolaou, *HZ*, p. 150)

Mais lorsqu'elle apprend que Cuevas veut faire danser le rôle d'Antinoüs par une femme, elle lui envoie immédiatement un télégramme : « Female Antinoüs impossible » (23/3/53, *HZ*, p. 247). La lettre qui suit est très explicite et catégorique ; en effet après avoir exposé ses arguments, elle conclut ainsi :

je te demanderai, si tu maintiens une femme dans ce rôle, de ne pas faire paraître mon nom sur le programme ni dans la publicité : l'histoire d'Antinoüs appartient à tout le monde et tu as parfaitement le droit de faire un ballet sans moi. (Lettre du 23/3/53, *HZ*, p. 250)

La générale a lieu à Bordeaux le 14 mai 1953, le spectacle devant ensuite être donné à Paris, mais Yourcenar n'y va pas, sentant bien que ce n'est pas au point. Plus tard, lorsque Cuevas s'avise de changer le titre du ballet et de l'appeler *Hadrien*, elle enverra un nouveau télégramme suivi lui aussi d'une lettre d'explications : « N'autorise pas mettre mon nom sur programme ou publicité si titre empereur adrien employé » (télégramme non daté, la lettre qui suit portant la date du 12/11/53, *HZ*, p. 278). Le ballet ne sera finalement pas joué à Paris, mais L. Nicolaou refait la musique (réduite de moitié) car Yourcenar n'a pas renoncé à ce qu'il soit créé un jour. Elle dit à Cuevas, qu'une représentation est à présent possible avec la nouvelle musique :

Seulement cette fois j'insisterai pour demander à tout directeur (et à toi si je re-travaille avec toi) un droit de regard très complet, car autrement [...] on s'égaré, et tant d'efforts se dépensent en vain. (Lettre du 3/3/1954, *HZ*, p. 327)

Par la suite, elle mettra souvent cette expérience malheureuse avec Cuevas sur le même plan que celle d'*Électre* : « l'expérience Cuevas (et l'expérience du Théâtre des Mathurins) m'ont à jamais guérie de faire confiance à la légère » (Lettre à L. Nicolaou, automne 55, *HZ*, p. 502). Pourtant elle n'aura pas les mêmes suites que l'affaire Marchat. Certes, Yourcenar a pu empêcher le ballet d'être produit (ce qui n'a pas été le cas, on l'a vu, pour *Électre*), et ceci pourrait expliquer l'absence de procès ; pourtant elle aurait eu une bonne raison d'en tenter un à Cuevas. En effet, après l'annulation du ballet, les relations entre eux ont cessé⁸⁰, et en 1955, elle a appris par les journaux que ce dernier avait présenté, sans citer son nom, un ballet intitulé *Achille*, tiré de *Feux*⁸¹. Lorsque Cuevas la recontacte en 1959, elle ne mâche pas ses mots concernant le ballet *Achille* : « tu t'es mal conduit à mon égard » :

mon nom n'a même pas été inscrit au programme, bien que le scénario fût entièrement de mon invention. Cela a peu d'importance pour moi, mais c'est une de ces choses qui te font considérer comme un amateur peu sérieux, et qui font tort à l'artiste et au poète que tu es vraiment, et que tes amis savent reconnaître en toi. (Lettre du 18/6/59, *HZ II*, p. 355)

On voit que l'amitié qu'elle lui porte lui donne une mansuétude à laquelle nous ne sommes pas accoutumés ; d'ailleurs, en réponse à une lettre de Cuevas qui exprime ses regrets, elle lui pardonne comme il le lui demande :

⁸⁰ Lettre du 24/5/56 à W. Hively, *HZ*, p. 547-548 : après Bordeaux, « je priais Cuevas de retirer ce ballet de son programme ». Lettre à L. Nicolaou, automne 55, *HZ*, p. 501 : elle lui dit que ses rapports avec Cuevas ont complètement cessé après l'interdiction de jouer le ballet.

⁸¹ Lettre à L. Nicolaou, automne 55, *HZ*, p. 503-504.

[Je] tiens seulement, si jamais tu remontes ce ballet, à ce que le scénario soit indiqué sur les programmes comme tiré d'une nouvelle de Marguerite Yourcenar. Ceci seulement par principe, et parce que c'est un mauvais précédent de laisser puiser un scénario dans un livre sans dire d'où il vient. (Lettre du 5/8/59, *HZ II*, p. 371)

Surprenant ! Nous l'avons vue plus belliqueuse que cela, alors qu'elle sait très bien le risque qu'elle court en laissant faire ce genre de pratique, comme elle l'exprime très clairement à Cuevas. À croire que l'affection qu'elle lui porte est bien forte. Nous l'avions déjà vue essayer de ménager Alexis Curvers lorsqu'elle critiquait les coquilles des *Charités d'Alcippe*, et si dans ce cas cela a mal tourné, c'est Curvers qui en a pris la responsabilité. Mais cette nouvelle mésaventure sera sans doute à l'origine de son refus de faire représenter sous quelque forme que ce soit une adaptation de *Mémoires d'Hadrien*, et Wells Hively qui voulait tirer un opéra de l'épisode d'*Antinoüs*, en fera les frais, comme le montre Rémy Poignault dans un article très documenté⁸².

d) Le Coup de grâce, film : Volker Schlöndorff

Marguerite Yourcenar donnait difficilement des autorisations d'adaptation. En 1970, elle a eu un échange de lettres avec Pierre Schœndœrffer⁸³ qui lui proposait de mettre en scène *Le Coup de grâce*. Tentée d'accepter, après avoir énuméré tous « les pièges » dans lesquels il est facile de tomber, elle dit : « je souhaiterais voir garder aux personnages, même les moindres, [...] une certaine dignité et une certaine pureté d'ordre épique », et elle lui demande, pour pouvoir se faire une idée, une « espèce d'épure » (Lettre du 14/4/70, *L*, p. 350). Le projet ne semble pas avoir eu de suite puisque c'est Volker Schlöndorff qui réalisera plus tard *Le Coup de grâce*.

⁸² Rémy POIGNAULT, « Marguerite Yourcenar et le projet d'opéra de Wells Hively », *Relief* 2 (2), 2008, p. 216-236, <http://www.revue-relief.org>.

⁸³ Lettres du 14/4/70, *L*, p. 349-351 et du 22/4/70, *L*, p. 354.

En 1974, peut-être parce que la tentation d'essayer un nouveau moyen d'expression, le cinéma, était trop forte, elle finit par accepter le projet de V. Schlöndorff. Mais dans une lettre à son épouse, qui jouera le rôle de Sophie, elle parle de ses craintes d'une mauvaise interprétation et veut le scénario complet pour faire des objections en temps utile (Lettre du 5/12/74 à M. von Trotta, *L*, p. 448). Le projet avance, et un an plus tard, elle écrit à M^e Brossollet : « ayant une méfiance presque insurmontable à l'égard des transcriptions cinématographiques d'œuvres littéraires, j'ai longtemps hésité à accepter » ; mais elle l'a fait car Schlöndorff lui a donné des garanties de non-sensationnalisme et d'exactitude et a consenti à lui donner « un droit de regard sur le scénario ». Elle veut pouvoir faire des « suggestions et éventuellement des corrections ». Mais elle remarque que ce contrat de 14 pages « n'a qu'un seul paragraphe, page 2, article 3, concernant le droit moral de l'auteur. Le jugez-vous suffisant ? »⁸⁴ (Lettre du 1/11/75, fonds Harvard). Son avocat lui répond :

Dans le cas où vous seriez en complet désaccord avec l'œuvre terminée, parce que trahissant l'esprit de votre œuvre écrite, la sanction admise par les Tribunaux est alors de retirer votre nom et la mention du roman « Le coup de grâce » du générique du film, de façon à ce que le film apparaisse comme une œuvre séparée, et non point comme l'adaptation d'une œuvre déjà connue. (Lettre du 18/11/75, fonds Harvard)

Et il précise que le cinéaste, en cas de désaccord, aura le dernier mot « étant donné qu'il est le créateur de cette œuvre nouvelle que va constituer le film » (*ibid.*).

Peu avant la parution du film, alors qu'elle n'en a vu que des photos, elle se dit rassurée que Claude Gallimard l'apprécie, mais « un peu gênée dans les photographies par la caractérisation de certains personnages secondaires », « troublée » par « l'absence de

⁸⁴ Elle précise que V. Schlöndorff, dans une lettre du 31/1/73, lui a donné un droit de regard sur le scénario.

mention, dans les listes de personnages [...] que j'ai déjà reçues, des deux personnages juifs, Grigori Loew et sa mère » qui apparaissent dans « des épisodes principaux » du roman (Lettre du 28/10/76 à C. Gallimard, *L*, p. 507).

Lorsque le film doit sortir, elle est inquiète et écrit à plusieurs de ses connaissances pour leur demander de lui donner leur avis⁸⁵. Le film sort à Paris le 14 novembre 1976, elle en reçoit une copie le 12 décembre ; elle le verra le 1^{er} janvier 1977 et sa réaction sera mitigée. Tout de suite après l'avoir vu, elle écrit une très longue lettre à Schlöndorff⁸⁶ dans laquelle elle relève tous les points sur lesquels elle n'est pas d'accord, trouvant aussi que des « épisodes essentiels » ont été omis (*L*, p. 517). Elle n'est pas d'accord notamment avec la représentation de la vieille tante « pieuse et hallucinée dans le roman, grotesque et égrillarde dans le film » (p. 519), et critique le choix de certains acteurs (p. 520). Dans sa conclusion, elle modère ses critiques : le roman a été « trahi, non pas, mais sur de nombreux points importants, changé ou, si vous préférez, réalisé dans une clef différente » (p. 525). Mais la mention en lettres majuscules : « TRAHI, SI » a été ajoutée en marge de la lettre dont elle a conservé un double... Elle répète pourtant à plusieurs de ses correspondants que « le livre n'a pas été trahi », même si la tante Prascovie est très changée⁸⁷. Mais elle est parfois plus directe. Ainsi, écrit-elle à Joseph Breitbach : « l'infidélité à l'esprit du livre triomphe [...] dans le personnage de la vieille tante plâtrée, obscène et gâteuse » (Lettre du 4/2/77, *L*, p. 532). Elle est encore plus dure dans une lettre à son neveu, Georges de Crayencour : « Le film est entièrement infidèle à l'esprit du roman, le clou [...] étant l'humble tante Prascovie » (Lettre du 28/6/77, *L*, p. 549). Enfin, elle parlera à Suzanne Deybach de « la sérieuse déconvenue » qu'a été le film de Schlöndorff « qui change et déforme dangereusement le sujet de ce

⁸⁵ Lettres du 4/11/76 à J. Chalon, *L*, p. 510 ; du 9/12 à W. Gans, *L*, p. 511 et du 17/12/76 à G. de Crayencour, p. 513.

⁸⁶ Lettre du 2-10/1/77, *L*, p. 514-526.

⁸⁷ Lettre du 19-20/1/77 à M^e Brossollet, fonds Harvard.

roman », ce qui lui fait refuser désormais toute représentation de ce livre « à la scène ou à l'écran » (Lettre du 16/11/78, fonds Harvard).

Dix ans plus tard, André Delvaux (*L*, 12/1/87, p. 679-681) obtiendra l'autorisation de réaliser *L'Œuvre au Noir*, et sa relation avec Yourcenar semble avoir été bonne⁸⁸, mais celle-ci étant décédée avant la sortie du film, nous ne pouvons pas présager sa réaction à partir de sa correspondance. En effet, son attitude envers le film de V. Schlöndorff avait été positive jusqu'à ce qu'elle voie le film.

B – Une question de principes

On peut considérer l'attitude de Yourcenar comme une sorte d'attachement maladif à son œuvre, ainsi que le suggère Bruno Blanckeman :

De lettre en lettre, Marguerite Yourcenar se fait l'indéfectible zélatrice de ses propres livres, se situant tour à tour par rapport à eux comme une mère inquiète, une sœur impétueuse, une épouse jalouse et, au final peut-être, la fille fantasmatique de ses propres œuvres. (p. 184)

Elle affirme une autorité et conteste au prix de redoutables argumentaires les fausses interprétations, contresens involontaires, dévoiements partiels et autres trahisons putatives qui en menacent l'intégrité. Cette autorité se montre intransigeante, pour ne pas dire absolue : bien des lettres fonctionnent comme un véritable tribunal dont l'accusé ne peut que ressortir coupable, condamné et, dans certains cas, exécuté sur place sans autre forme de procès. Certains destinataires semblent prédestinés à ce triste rôle : éditeurs, critiques (étudiants surtout), cinéastes. (p. 188)⁸⁹

⁸⁸ On pourra consulter : Laure BORGOMANO, Adolphe NYSENHOLC, *André Delvaux, Une œuvre, un film, L'Œuvre au Noir*, Bruxelles, éd. Labor, Méridiens Klincksieck, 1988.

⁸⁹ Bruno BLANCKEMAN, « Lettres que j'appelle moi », *Marguerite Yourcenar, un certain lundi 8 juin 1903*, Pierre-Louis FORT éd., Paris, L'Harmattan, 2004, p. 179-192.

Francesca Counihan avait déjà remarqué que l'une des fonctions des préfaces est de « prescrire l'interprétation du récit »⁹⁰, et que toutes les informations qu'elle y donne sur les sources de ses textes, leur genèse et la façon dont ils ont été élaborés « visent à empêcher que s'établisse une source indépendante de savoir, et donc une autorité rivale à celle de l'auteur »⁹¹. Elle décèle chez elle un désir de passer pour un auteur sérieux, qui se manifeste aussi bien par l'érudition⁹² que par le refus de publier dans des revues qui ne lui paraissent pas assez sérieuses. En effet, elle montre plusieurs fois dans sa correspondance avec ses éditeurs une méfiance envers toutes éditions provocatrices ou frivoles. C'est ainsi qu'elle a refusé de donner des droits pour publier quelques poèmes de Cavafy dans sa traduction pour une anthologie intitulée « Beau petit ami Ganymède » car le titre lui paraissait « aguicheur » et risquait de faire « un peu porno » (Lettre du 22/5/77 à S. Deybach, fonds Harvard). Quelques mois plus tard, elle fixe des conditions très strictes pour autoriser l'édition d'*Archives du Nord* au Club Français du Livre car elle a été « mal impressionnée » par les titres qui y sont déjà publiés et dont elle trouve certains « assez infréquentables »⁹³. F. Counihan essaie de comprendre ce qui est en jeu et remarque :

De nombreux éléments de l'écriture yourcenarienne [...] se laissent expliquer en termes d'une autorité féminine fragile, que l'auteur cherche à renforcer par tous les moyens à sa disposition. (*op. cit.* p. 555)

Le souci de perfection formelle relève sans doute de la même préoccupation. Enfin, il semble d'après sa correspondance, que cette attitude hyperperfectionniste obéisse à certains principes et

⁹⁰ Francesca COUNIHAN, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Lille, Presses Univ. du Septentrion, 1998, p. 131. Voir aussi p. 196.

⁹¹ Francesca COUNIHAN, *op. cit.*, p. 140.

⁹² Francesca COUNIHAN, *op. cit.*, p. 142 et 153.

⁹³ Lettre du 21/11/77 à C. Gallimard, fonds Harvard ; voir aussi lettre du 22/1/79 à S. Deybach, fonds Harvard.

tout d'abord au sentiment que l'œuvre est un « objet » dont l'artiste doit parachever la forme et la confection jusqu'au bout, comme s'il était responsable non pas seulement du contenu mais de l'objet lui-même. Cette idée la conduit à œuvrer pour la reconnaissance pleine et entière des droits de l'auteur puisqu'il est responsable aussi devant le public qui découvrirait l'œuvre sous une autre forme, du sens qu'il a voulu y mettre.

1) L'œuvre, objet appartenant totalement à l'auteur et l'engageant

Ce sentiment que le livre est un objet qui lui appartient et dont elle est responsable la conduit à avoir des exigences fortes en matière d'imprimerie et à vouloir choisir elle-même les illustrations de ses ouvrages et en vérifier la qualité, mais il la conduit peut-être surtout à considérer le contenu comme étant sa propriété exclusive et lui donnant à elle seule le droit à l'interprétation. C'est ainsi qu'elle veut maîtriser tous les paratextes qui entourent ses ouvrages ainsi que les représentations de ses œuvres, car elle refuse d'autres visions que la sienne. Bruno Blanckeman a souligné le fait que la correspondance intervient

en aval et non plus en amont de l'œuvre. À de nombreuses reprises elle en dirige la bonne lecture et la juste compréhension, elle en corrige les réceptions et les adaptations. C'est par cette fonction de canalisation que Marguerite Yourcenar s'impose pleinement comme auteur⁹⁴; [auteur qui fait preuve d'une] exigence d'autorité sur l'œuvre qui supporte mal le partage.⁹⁵

Ce besoin d'autorité se heurtera aussi à la question épineuse de la traduction.

a) Minutie des relectures et des corrections

Nous ne discuterons pas ici le souci de perfection concernant le contenu des œuvres de Yourcenar, son érudition en étant l'aspect le plus visible. Il englobe chez elle, ce qui est plus inattendu, l'aspect

⁹⁴ Article cité, p. 188.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 189.

matériel de ses livres et se manifeste par la minutie de ses relectures pour éviter toute erreur. J. Savigneau dit que toutes les rééditions de *Mémoires d'Hadrien* sont « toujours revues par Marguerite Yourcenar. Les exemples de sa propension à être méticuleuse, voire vétilleuse jusqu'à la manie, iront en se multipliant, l'âge venant » (*op. cit.*, p. 234). Certes, mais l'on peut se demander si cette évolution n'est pas due plus à la notoriété qui arrive pour elle à ce moment-là qu'à l'âge. Étant devenue célèbre, elle veut que son image soit plus soignée, voire inattaquable. Mais quelle qu'en soit la raison, il est vrai que son souci de la perfection formelle est poussé à l'extrême et l'on pourrait multiplier les exemples. C'est ainsi qu'elle veut toujours revoir les épreuves. À C. Orenge pour *Mémoires d'Hadrien*, elle justifie sa demande car « je suis seule à pouvoir repérer immédiatement certaines erreurs » (Lettre du 25/9/51, *HZ*, p. 63). La même année, elle écrit à Gallimard qu'elle ne demande pas la réimpression du *Coup de grâce* qu'il lui propose car : « il me déplairait de voir ce livre paraître sans en avoir corrigé et retouché certains passages » (Lettre du 29/5/51 à G. Gallimard, *HZ*, p. 65). Ayant donné des traductions de poèmes grecs à la revue *Médecine de France* et ne les ayant pas vus paraître, elle se demande « s'il n'est pas encore temps d'en revoir les épreuves. [...] Vous imaginez à peine quelle importance j'attache, surtout dans des textes aussi denses que ceux que j'ai traduits, à une totale absence d'erreurs » (Lettre du 20/6/52 à G. Dumur, *HZ*, p. 159-160).

En 1954, elle regrette de ne pas avoir pu corriger les épreuves de sa traduction du roman de H. James, *Ce que savait Maisy* (Lettre du 8/12/54 à R. Carlier, *HZ*, p. 441). Nous avons vu que l'affaire Curvers a démarré à cause de coquilles que Yourcenar avait corrigées sur les exemplaires qu'elle dédiait : « ces corrections de ma part signifiaient mon désir de donner à cette édition la valeur d'un texte définitif et jusqu'au bout mis au point par l'auteur », explique-t-elle à l'avocat de Curvers⁹⁶. Volonté donc de donner un texte-objet abouti et parfait. Bien des années plus

⁹⁶ Lettre du 19/12/56 à C. De Mey, *HZ*, p. 601-602.

tard, lorsqu'elle accepte d'être éditée en Folio, elle craint le risque de la recomposition qui sera un gros travail pour elle « puisque je tiens à revoir ces recompositions moi-même » (Lettre du 25/10/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Dans sa correspondance avec la maison Gallimard à la fin des années 70, elle demande souvent qu'on lui envoie des épreuves, non seulement la première, mais aussi une deuxième pour vérifier que les corrections ont été bien faites⁹⁷. Elle insiste auprès de Suzanne Duconget, pour que sa correctrice soit Jeanne Carayon dont elle apprécie beaucoup le travail et qu'elle préfère à tout autre correcteur⁹⁸.

b) Choix des illustrations

De même, elle tient à choisir les illustrations de ses livres et des couvertures d'éditions non illustrées⁹⁹, et elle en vérifie la qualité. Elle s'occupe elle-même de commander des photos dans des musées, choisissant l'angle sous lequel elles doivent être prises, et elle n'oublie jamais de demander les droits de reproduction et de s'en acquitter¹⁰⁰. Elle envoie à M. Massin, qui s'occupe des illustrations chez Gallimard, des idées pour la couverture d'*Archives du Nord* (Lettre du 29/3/77, fonds Harvard), discute avec lui à propos de la couverture d'*Alexis / Le Coup de grâce* (Lettre du 2/5/78, fonds Harvard)¹⁰¹. Elle discute même avec un autre correspondant de l'emplacement des légendes dans une édition illustrée :

⁹⁷ Lettres du 13/12/77 à S. Duconget ; du 3/3/78 à V. Bergweiler ; du 17/9/79 à A. Gallimard et du 12/10/79 à R. Gallimard, fonds Harvard.

⁹⁸ Lettres du 10/2/78 et du 3/3/78, fonds Harvard.

⁹⁹ Pour *L'Œuvre au Noir* en Folio, elle propose des images pour la couverture : Lettre du 21/1/76 à C. Gallimard (fonds Harvard). Voir aussi celle du 29/3/76 (fonds Harvard), dans laquelle elle critique en seize lignes une couverture qui ne lui plaît pas.

¹⁰⁰ Nous ne donnerons que quelques exemples dans *HZ III* : Lettres du 20/2/63 aux Archives du Louvre, p. 331 ; du 22/4/63 à H. Mc Ilhenny, p. 400 ; du 28/1/63 à E. Nash, p. 311 et du 21/12/62 à H. Roger-Viollet, p. 263 : « Je m'intéresserai surtout si possible à un détail, tête et torse ».

¹⁰¹ La couverture de *La Couronne et la Lyre* ne lui plaît pas : Lettre du 23/8/79 à J. Fricker, fonds Harvard.

les légendes placées de côté [...] doivent être sous les photographies [...]. Je souhaite une réduction des marges du bas de page [...] je veux surtout donner aux légendes l'importance qu'elles méritent. (Lettre du 17/2/63 à H. Vursell, *HZ III*, p. 329-330)

Enfin, le 22 janvier 1979, elle écrit à S. Deybach pour refuser une édition de luxe de *Mémoires d'Hadrien* par l'éditeur Sauret à Monaco car elle n'aime pas le dessinateur proposé dont les œuvres ont

une désagréable tendance à l'érotisme [...] ma réponse est donc négative. C'est à coup sûr un manque à gagner, pour la maison et pour moi, mais je ne crois pas que ce genre d'éditions de luxe servent l'auteur et l'ouvrage. (fonds Harvard)

c) Maîtrise des paratextes

Ce souci de maîtrise totale, et jusqu'aux textes annexes qui entourent ses œuvres, est très visible partout, allant de la simple initiative d'écrire un texte pour le programme d'une représentation, à des manifestations de colère dès qu'elle se rend compte qu'on ne la consulte pas suffisamment. Au moment où *Antinoüs* doit être présenté à Bordeaux, elle écrit à L. Nicolaou :

A-t-on pensé à l'argument qui doit figurer au programme ? Je suis mal placée pour le faire, n'ayant pu suivre avec vous le développement du ballet, mais je crains bien, si nous ne nous en occupons pas, qu'on ne le confie à je ne sais qui et qu'il soit mal fait.

J'ai donc composé tant bien que mal cet argument. (Lettre du 7/4/53, *HZ*, p. 258)

Le 4 février 1976 elle envoie à Yannick Guillou le texte de la quatrième de couverture pour *L'Œuvre au Noir* en Folio, mais le lendemain elle lui écrit une lettre assez sèche dans laquelle elle s'indigne à propos de

lignes tapées à la machine qui indiquent qu'on a cru mettre à jour cette page, et qu'on ne s'en remettait donc pas à moi seule pour le

faire. [...] Je tiens absolument à ce que me soit envoyé [*sic*] une épreuve de la page *Œuvres de* correctement révisée. (Lettre du 5/2/76, fonds Harvard)

De façon très constante, elle insistera auprès de ses différents éditeurs pour qu'aucun texte la concernant ne figure dans ses œuvres qui n'ait été écrit ou au minimum approuvé par elle. Les exemples sont nombreux. Lors de l'affaire Curvers, lorsque celui-ci veut insérer une note de protestation contre les corrections qu'elle a faites à la main sur certains exemplaires des *Charités d'Alcippe*, elle est très claire sur sa position dans sa lettre à l'avocat de son adversaire :

Je prends note aussi du fait que Monsieur Curvers a l'intention d'accompagner ces envois d'une note de protestation au sujet des corrections effectuées par moi, et d'ajouter un *erratum* aux exemplaires non dédicacés à mettre dans le commerce.

J'ai immédiatement câblé à Monsieur Curvers, lui indiquant que je m'opposais à toute note de protestation dont le texte ne m'aurait pas été préalablement soumis (ceci pour éviter toute assertion inexacte me concernant) et à tout *erratum* auquel je n'aurais pas également donné mon approbation. [...]

Je m'oppose donc à ce qu'une note de protestation ou un *erratum* tire parti contre moi, [...] ou que l'*erratum* [...] réduise, comme vous le dites, « au strict nécessaire » les corrections faites par moi. J'insiste d'autant plus sur ce dernier point que votre même lettre présente avec désinvolture deux de ces corrections comme « sans importance ». Ce n'est ni à Monsieur Curvers ni à son conseil de trancher en dernier ressort de l'importance de ces corrections, surtout dans un texte poétique où la décision du poète importe avant tout.¹⁰²

On pourrait penser que cette précaution est en effet utile dans une telle situation de conflit, mais elle adopte la même attitude pour toutes ses publications. Ainsi, à propos de la réédition du *Coup de grâce* par *La Guilde du livre* à Lausanne, elle envoie une liste de corrections et une préface :

¹⁰² Lettre du 19/12/56 à C. De Mey, *HZ*, p. 598-599.

Marguerite Yourcenar ou la lutte pour les droits de l'auteur

Je laisse à la Guilde de décider si cette préface sera insérée ou non, mais tiens beaucoup, au contraire, à ce qu'aucun texte biographique, critique, ou autre, qui ne serait pas signé par moi, ne soit introduit à l'intérieur du volume, ou du moins ne le soit qu'avec mon assentiment préalable. (Lettre du 8/3/63 à J. O'Neill, *HZ III*, p. 346)

Lors de la publication de *Fleuve profond, sombre rivière* dans la collection *Poésie* de Gallimard, elle est catégorique :

Je suis [...] complètement opposée à l'idée de toute préface d'un commentateur venant se superposer, dans cette édition, à la longue préface de moi qui précède déjà l'ouvrage. (Lettre du 16/2/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard)

Son avocat devra intervenir auprès de son éditeur pour la rassurer : Gallimard a promis qu'il n'y aurait pas d'autre préface que celle qu'elle écrirait (Lettre du 26/2/73 de M^e Brossollet, fonds Harvard). On retrouve la même exigence pour le contrat de *Souvenirs pieux* : dans une lettre à son avocat, elle fait des propositions pour l'article 2 du contrat : le roman devra être

publié intégralement, sans modifications, tant dans cette présente édition que dans toute autre [...]. Aucun texte (préface, postface, biographie, etc...) ne pourra être ajouté au volume sans le consentement préalable de l'auteur. Même observation pour toute illustration, ou tout texte et illustration portés sur jaquette [...] qui devront être préparés d'un commun accord avec l'auteur.

Elle trouve l'article VI « défectueux » car « il ne fait appel qu'à l'exercice d'un vague droit moral et d'un accord dont la formulation, il me semble, devrait être renforcée » (Lettre du 24/4/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard).

Dernier exemple, à propos de la parution d'*Archives du Nord* au Club Français du Livre : elle donne son accord dans une lettre à Claude Gallimard, mais prend beaucoup de précautions et dicte ses conditions :

- 1) le texte de l'ouvrage sera publié intégralement et sans modification aucune [...]
- 2) Aucun texte [...] ne pourra être ajouté à l'ouvrage
- 3) L'illustration de jaquette devra être reprise, et sans modification aucune, à celle des éditions Gallimard. Aucune autre illustration n'est à introduire sans l'agrément préalable de l'auteur
- 4) le texte de couverture [...] et le texte-réclame à paraître dans le bulletin auront à être soumis à l'auteur en temps utile, et modifiés, si besoin en est, d'accord avec ses suggestions. (Lettre du 21/11/77, fonds Harvard)

Pour justifier ses exigences, elle explique à son éditeur :

J'ai eu, en dépit des clauses insérées dans les contrats, trop de désagréables surprises dans des éditions secondaires ou des traductions pour ne pas insister ici fortement sur ce point. (*ibid.*)

d) Exigence pour la représentation

Yourcenar veut donc éviter complètement tout commentaire de ses œuvres et en maîtriser la présentation en exigeant de les rédiger elle-même ou qu'on les lui soumette pour qu'elle les approuve. On peut dire que c'est ce désir de maîtrise qui l'a poussée à toujours exiger d'avoir droit de regard sur les mises en scène (scénarios, décors, acteurs, musique même) et qui lui a valu tant de désagréments ou l'a amenée à refuser de donner des droits. À propos d'*Électre*, elle annonce à un de ses correspondants :

On m'a accordé de choisir mon metteur en scène et mon décorateur, ce qui est très important dans une pièce pour laquelle la formule à adopter pour le décor et les costumes compte pour beaucoup. (Lettre du 11/1/54 à V. Bandler, *HZ*, p. 285)

Et au début du conflit avec J. Marchat, elle lui rappelle :

vous me devez, conformément aux dispositions de l'article 4 de la Convention d'Abonnement et de toutes les règles qui régissent la matière, le respect de mes droits d'auteur et dès lors une distribution satisfaisante de mon œuvre réalisée suivant nos accords. (Lettre du 3/10/54, *HZ*, p. 404)

Il s'agit vraiment d'un droit moral qui peut même jouer contre les intérêts financiers de l'auteur, et c'est en cela que l'on peut peut-être parler de principes et pas seulement de manie. On a vu qu'elle préférerait parfois qu'une œuvre ne soit pas publiée plutôt qu'éditée dans une maison qui ne lui convenait pas. Elle tient le même genre de raisonnement à propos de son théâtre :

J'estime aussi que la représentation d'*Électre* ou *la Chute des Masques* dans ces conditions, même si elle équivalait à un succès matériel, représente un grave dommage moral pour l'auteur [...]. (Lettre du 8/10/54 à M. Matthyssens, *HZ*, p. 410)

Il y a sûrement chez elle une détermination et un entêtement inhabituels car même son avocat, J. Mirat, lors de l'affaire *Électre*, semble trouver qu'elle va trop loin quand elle veut empêcher Marchat de faire jouer la pièce :

Vous me parlez « d'abuser de mon droit », ce qui provoque de ma part un assez amer sourire. Loin d'abuser de mon droit, je ne suis pas encore parvenue à faire admettre ou à protéger celui-ci, puisqu'un très grave préjudice moral m'est porté sans que je puisse même, semble-t-il, m'en plaindre sans me voir par surcroît exposée aux poursuites de personnes qui ont désavoué leurs propres accords. (Lettre du 16/10/54 à J. Mirat, *HZ*, p. 415)

Et après cette affaire décevante, elle préfère donner les droits à de petites compagnies plutôt qu'à des troupes connues :

En général, mon principe [...] et [*sic*] [...] de refuser les droits d'adaptation théâtraux ou cinématographiques de romans, ne sachant que trop que dans ce cas les intentions de l'écrivain sont presque toujours déformées. (Lettre du 27/6/79 à S. Deybach, fonds Harvard)

Elle comprend assez vite que l'auteur a peu de poids lors de la transposition d'une œuvre en spectacle ; comme elle l'écrit à un ami :

L'expérience Marchat et l'expérience Cuevas m'ont appris que même en dehors de toute canaillerie ou de toute mauvaise volonté, il est presque impossible de faire comprendre aux gens ce qu'on voudrait faire. (Lettre du 30/12/59 à P. Monteret, *HZ II*, p. 426)

À propos de l'éventualité de la mise en scène du *Coup de grâce*, elle dit que l'auteur se réjouit « de voir son livre traduit sous une forme nouvelle [...] du moment que le contenu reste intact » (Lettre du 1/2/65 à J. Rossignol, *L*, p. 218), mais :

je continue à trouver indispensable le droit de regard de l'auteur sur le scénario. Ne pas l'avoir, c'est risquer de laisser passer sans recours (car la protestation après coup est toujours inutile) à une déformation totale de ce qu'on a voulu ou cru faire. (*ibid.*, p. 217)¹⁰³

C'est pourquoi elle dira quelques années plus tard :

je n'ignorais pas qu'en signant je perdais, en fait, tout droit de regard sur la production, et c'est ce qui m'avait fait refuser plusieurs offres pour *Le Coup de Grâce* pendant ces derniers vingt ans. (Lettre du 4/2/77 à J. Breitbach, *L*, p. 532)

e) L'auteur et ses traducteurs

Un autre domaine où les trahisons sont possibles et parfois difficiles à repérer est celui de la traduction. N'ayant pas la place ici d'étudier le comportement de Yourcenar à l'égard des traductions qui sont faites de ses œuvres, nous noterons tout de même ce qu'elle en dit à M. Galey :

Je suis les choses jusqu'au bout, autant que je le puis. Mais cela dépend évidemment de la langue dans laquelle on les traduit. Quand c'est de l'italien, de l'espagnol ou de l'anglais, je m'affole

¹⁰³ Dans une lettre du 16/3/63 à M. Lange, parlant de sa traductrice en italien qui envisageait de faire une adaptation cinématographique du *Coup de grâce*, et ayant trouvé la préface à sa traduction « assez fantaisiste », elle dit : « il faudra, je crois, surveiller de près son adaptation, si elle en fait une, pour éviter que de trop grandes libertés soient prises avec le texte » (*HZ III*, p. 365).

à l'idée de la moindre erreur. Quand c'est une traduction en japonais ou en hébreu, je dois faire confiance. (YO, p. 207)

Le vocabulaire est instructif ; des expressions comme « je m'affole » ou « je dois » faire confiance montrent bien que c'est une situation pour elle inconfortable car elle a toujours peur que quelque chose lui échappe. Elle s'est d'ailleurs donné dans ses contrats le droit de regard et de relecture sur les traductions, au moins dans les langues qui lui sont connues. Dans une lettre à A. Chevallier, qui est chargée de ses contrats à l'étranger pour les traductions, elle demande à relire celles qui sont faites en italien :

Lisant couramment l'italien, je souhaiterais [...] faire usage du droit stipulé dans tous mes contrats antérieurs de traduction, celui de recevoir en temps utile copie du travail. (Lettre du 25/1/79, fonds Harvard)

Par ailleurs, plusieurs lettres nous la montrent s'enquérant, auprès de personnes de sa connaissance qui maîtrisent l'allemand, de la qualité des traductions dans cette langue¹⁰⁴, parce qu'elle ne la maîtrise pas suffisamment ; ce qui ne l'empêche pas d'écrire à son éditeur en allemand, H. Paeschke :

Les épreuves de *Theseus – Aspekte einer Sage*, datées du 25 juin, me sont parvenues aujourd'hui, et je vous les renvoie par ce courrier après les avoir révisées autant que mes capacités (limitées en allemand) me l'ont permis. Le texte me paraît traduit correctement, et je ne vous indique qu'une seule coquille à la page 8 où le mot « das » est apparemment répété, ce que vous aurez sans aucun doute relevé vous-même. Merci de m'avoir permis de voir les épreuves. (Lettre du 28/6/63, HZ III, p. 431)

Enfin, lorsqu'elle confie à Gallimard le suivi de ses traductions à l'étranger, après la séparation d'avec J. C. Polus, elle essaie de prévoir toutes les possibilités pour se protéger, et écrit à

¹⁰⁴ Lettres du 19/10/58 à F. Jaffé, HZ II, p. 276-277 ; du 25/4/59 à O. Launay, HZ II, p. 327 ; et du 16/5/59 à J. Bernecker, HZ II, p. 340.

M^e Brossollet que même s'il est difficile de contrôler les éditions à l'étranger et de faire respecter les règles, celles-ci

nous permettent de protester, et nous donne [*sic*] une raison pour ne plus traiter à l'avenir avec ces éditeurs, ou pour ne le faire qu'avec une extrême prudence. Ce contrat si soigneusement libellé ne sera donc pas inutile. (Lettre du 26/7/78, fonds Harvard)

Et elle écrit à A. Chevallier qui s'inquiète peut-être de ses exigences :

Je pense comme vous qu'il est impossible de *tout* contrôler. Mais nos stipulations sont au moins des jalons dans la bonne voie. (Lettre du 28/7/78, fonds Harvard)

2) Œuvrer pour la reconnaissance du droit des auteurs

Outre le fait qu'elle entend maîtriser la présentation et la diffusion de son œuvre comme on vient de le voir, qu'elle cherche à la protéger par une étude minutieuse et une réécriture des articles de ses contrats qu'elle travaillait et discutait avec son avocat, Yourcenar a une vision plus vaste, plus générale que celle de son simple intérêt personnel et l'on peut dire qu'elle a œuvré pour la reconnaissance du droit des auteurs. Droit qui concerne bien sûr la rémunération, et elle y a toujours été attentive, mais aussi et sans doute surtout la liberté pour l'auteur de disposer de son œuvre. De ses nombreuses lettres parfois bien pointilleuses et terre à terre, se dégage néanmoins l'impression d'une volonté de militer pour la cause des auteurs en général et d'agir utilement, car il y a pour elle un principe fondamental, qui est « la valeur absolue des droits d'auteur » (Lettre du 18/8/79 à C. Gallimard, fonds Harvard).

a) Le droit à la rémunération

Le droit d'auteur, c'est d'abord le droit à la rémunération et Yourcenar, qui réclame régulièrement ses comptes à ses éditeurs, ne s'en trouve que rarement satisfaite. De nombreuses lettres mentionnent des périodes de temps extrêmement longues pendant

lesquelles ses éditeurs ne lui envoient aucun relevé¹⁰⁵. En 1951, elle remercie son avocat car elle a enfin reçu, « grâce [...] à nos efforts », dit-elle, le paiement par Plon pour les fragments parus de *Mémoires d'Hadrien* (Lettre du 17/11/51 à J. Mirat, *HZ*, p 100). En 1963, elle tente de renégocier tous ses contrats de traduction et demande des augmentations de pourcentage à son éditeur américain¹⁰⁶.

Lors du procès avec le Théâtre des Mathurins, il a fallu de longues années avant que le théâtre lui paye ce qu'il lui devait, et de nombreux courriers attestent de cette attente et des calculs qu'elle doit faire pour comprendre où en sont les paiements. Elle insiste régulièrement auprès de son avocat pour qu'il hâte la procédure. Pour un jugement rendu en 1956, le premier paiement date du 10 juin 1959¹⁰⁷ !

nous devrions protester dans les termes les plus fermes, et, si cela est nécessaire, prendre les mesures qui conviennent pour nous faire payer, le Théâtre des Mathurins s'efforçant évidemment d'éluider ses obligations envers nous,

écrit-elle à son avocat. (Lettre du 15/10/59 à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 396).

L'année suivante, elle lui demande : « Quelles mesures pouvons-nous prendre pour que cette somme nous soit versée dans les délais les plus courts possibles ? » (Lettre du 10/12/60, *HZ II*, p. 513). En 1961, elle l'informe que le Théâtre des Mathurins n'a payé qu'à peu près la moitié de la somme due et lui dit :

il me semble que nous devrions insister plus fermement que nous ne l'avons fait jusqu'ici, si nous ne voulons pas que cette affaire traîne d'autres années. (Lettre du 20/1/61, *HZ III*, p. 42)

¹⁰⁵ Voir l'affaire Grasset et l'affaire Plon plus haut.

¹⁰⁶ Lettre du 24/1/63 à M. Lange (de Gallimard), *HZ III*, p. 288-289.

¹⁰⁷ Voir les Lettres du 29/8/58 et du 8/11/58 à J. Mirat, *HZ II*, p. 267 et p. 283 ; ainsi que la Lettre du 29/5/59 à M^e Brossollet, *HZ II*, p. 342.

À la fin de l'année, la situation ne s'est pas améliorée ainsi qu'en témoigne cette lettre :

Aucun paiement, à ma connaissance, n'a été fait depuis mars de cette année [...]. Est-il vraiment impossible d'obtenir que le paiement du solde nous soit fait de façon régulière ? (Lettre du 14/12/61 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 155)

Et deux ans plus tard, elle écrit à nouveau :

Je vous avoue que je suis scandalisée de voir que ces versements ne se font que sur ma demande instante, que je ne puis pourtant répéter à M^e Malinvaud chaque mois. Puis-je vous prier de voir à ce que ces versements soient repris [...] ? Il me semble qu'il est amplement temps que le solde nous soit acquitté en un versement, ou tout au plus en deux, espacés au grand maximum par un intervalle de six mois à partir de la date où j'écris ceci. (Lettre du 4/1/63 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 270)

Une fois de plus, ce n'est que sa pugnacité qui lui permettra de percevoir les sommes dues, et le plus étrange c'est qu'elle a aussi besoin de rappeler son avocat à l'ordre...

Cependant, le travail de l'auteur en ce qui concerne la rémunération se fait surtout en amont, c'est-à-dire dans les contrats. Dans une lettre du 20 mars 1952, elle discute un contrat à signer avec Gallimard pour une réimpression et dit qu'elle veut un à-valoir de moitié :

étant donné la négligence notoire de Gallimard dans les relevés de comptes, nous devrions insister pour faire régler au moins la moitié de l'édition. (Lettre à J. Mirat, *HZ*, p. 141)

Lorsqu'elle veut publier les entretiens radiophoniques avec Patrick de Rosbo, l'ORTF lui réclame 2% sur les droits d'auteur. Quand elle s'en rend compte elle s'incline mais avertit : « je prendrais [*sic*] mes mesures pour qu'il n'en soit plus ainsi dans toute transaction future avec l'ORTF » (Lettre du 10/1/72 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Enfin, lorsque, en 1975, elle

envisage de demander à Gallimard de s'occuper de ses traductions à l'étranger, elle écrit à M^e Brossollet qu'elle prévoit un partage de 65% des droits à l'auteur et 35% à l'éditeur :

L'arrangement 50/00 tel qu'il existe chez Plon et dans les anciens contrats avec Gallimard est inique, d'autant plus que c'est l'auteur qui fait les trois quarts du temps, ce travail de prospection à l'étranger et s'occupe ensuite des détails de la publication. (Lettre du 15/3/75, fonds Harvard)

Mais les principes lui tiennent certainement plus à cœur que l'argent¹⁰⁸. Dans l'affaire Plon, par exemple, alors que l'éditeur dit lui devoir une somme de 8.084F, elle ne veut pas l'accepter car elle ne peut pas la vérifier et ne veut pas avoir l'air d'accord avec la maison d'édition même sur un seul point (Lettre du 16/2/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard). De plus, la question de la diffusion de l'œuvre est extrêmement importante pour elle. C'est essentiellement pour cette raison qu'elle quitte Grasset, et elle trouve que Gallimard fait des tirages trop parcimonieux de ses ouvrages. Lorsque celui-ci lui promet que *Souvenirs pieux* sera tiré à 25 000 exemplaires, méfiante, elle écrit à son avocat : « c'est une condition qu'il faudra évidemment confirmer par contrat, avant de lui remettre le manuscrit de cet ouvrage » (Lettre du 12/4/72 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Par ailleurs, elle veut imposer ses conditions : « Ce qui m'importe et sur quoi je ne transigerai pas, c'est l'ample diffusion physique de l'ouvrage » (Lettre du 1/7/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Et un peu plus tard, à propos du même contrat :

Je ne suis pas du tout disposée, je l'avoue, de m'en remettre à un additif contenu dans une lettre ultérieure de Gallimard, après que j'ai apposé ma signature au contrat. Toute notre expérience passée nous a prouvé que toute équivoque dans un contrat Gallimard tend

¹⁰⁸ Ceci ne veut pas dire qu'elle s'en désintéresse, bien sûr. Ainsi, lorsque Polus et le fils Orengo parlent de solder l'édition de luxe de *Souvenirs pieux*, Yourcenar demande à son avocat si on ne lui doit pas de droits « si faibles qu'ils soient, sur les exemplaires soldés » (Lettre du 19-20/1/77, fonds Harvard).

à provoquer des discussions interminables. (Lettre du 4/8/73 à M^c Brossollet, fonds Harvard)

On voit dans ces exigences qu'elle a toujours souci de la diffusion de son œuvre même après sa mort. Donnant son accord à la publication en *Pléiade*, elle ajoute :

[Je] souhaiterais que figurât dans ce texte l'assurance que la publication [...] de ces trois volumes échelonnés sur plusieurs années, n'élimine pas la présence en édition couverture blanche de ces mêmes ouvrages, du moins pour une période à déterminer, tant de mon vivant qu'après moi. (Lettre du 28/6/79 à C. Gallimard, fonds Harvard)

b) La liberté de l'auteur

Mais le souci essentiel de Yourcenar, c'est la liberté pour l'auteur de choisir son éditeur et de disposer de son œuvre ; c'est vraiment cette volonté que nous voyons se déployer tout au long de ses multiples affaires et contrats. Ainsi, dans le contrat qu'elle doit signer avec Gallimard en 1952, elle voudrait insérer une clause nouvelle qui lui permette de faire tomber le droit de préférence après deux refus de l'éditeur, donc ne devoir que deux manuscrits et non trois comme le propose Gallimard :

Si les propositions de Gallimard n'en reviennent pas à ce que j'indique plus haut, il faudra, hélas, continuer à discuter. (Lettre du 20/3/52 à J. Mirat, *HZ*, p. 141)

Et lorsqu'elle confie à Claude Gallimard les négociations pour ses traductions, elle précise :

Il est bien entendu que je conserverai le droit de choisir entre les différentes offres, et celui d'introduire dans le contrat certaines clauses. (Lettre du 28/10/76, fonds Harvard)

De même, la plupart de ses problèmes avec ses éditeurs viendront du fait qu'elle veut garder le libre choix de l'éditeur malgré les contrats qui la lient. Nous l'avons vu avec *Mémoires*

d'Hadrien notamment. C'est ce souci qui lui donne sans doute un intérêt peu commun et surprenant pour tout ce qui relève de la loi. Dans une lettre à M^e Brossollet du 24 avril 1973 (fonds Harvard), elle s'inquiète de l'article IX de son contrat pour *Souvenirs pieux* « qui laisse à l'éditeur des pouvoirs discrétionnaires alarmants », et la fin du paragraphe 1 de l'article VI « me paraît grosse de difficultés » (Lettre du 27/10/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Elle demande conseil à son avocat pour faire valoir ses exigences et elle avoue : « je trouve très difficile d'établir une formule satisfaisante et compte sur vous pour modifier la mienne¹⁰⁹ » ; cependant, jamais elle ne se repose complètement sur son avocat. À propos de ce même contrat, elle propose un nouvel article et lui demande conseil :

Il est entendu que l'auteur garde tous ses droits :

1° de reproduction mécanique ou d'adaptation théâtrale, cinématographique, etc...

2° sur toute traduction en langue étrangère

3° sur toute édition secondaire, de luxe, populaire, de poche, etc... (après un délai de trois ans).

(Lettre du 28/8/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard)

Mais quelque temps plus tard, revenant sur le sujet, elle écrit :

Je crois que la formule étanche eût été quelque chose comme : « l'auteur aura le choix de la collection de poche et le droit de renouveler ce choix à chaque réédition par l'éditeur de cette même collection », plaçant Gallimard hors du circuit, sauf pour son pourcentage. Je vous demande d'y penser pour l'avenir.

(Lettre du 27/10/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard)

Elle prévoit également un article pour le contrat de *Fleuve profond* :

¹⁰⁹ Lettre du 24/4/73, fonds Harvard. Voir aussi la Lettre du 28/8/73 à M^e Brossollet, (fonds Harvard) dans laquelle elle veut faire une proposition de contrat à Gallimard.

S'il ne paraît pas dans la collection *Poésie* avant la fin de l'année 1973, je reprends mes droits sur le choix d'un éditeur pour l'édition poche/populaire de cet ouvrage.

(Lettre du 18/9/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard)

Elle prend donc les choses en main et essaie de trouver des formules qui lui conviennent et la protègent, essayant de penser à tout. Ainsi, nous apprenons que lorsqu'elle avait fait publier *Sous bénéfice d'inventaire* chez Stock en 1975, elle avait pris la précaution de faire avec l'éditeur un arrangement « forfaitaire » et l'avait averti qu'elle avait l'intention de l'insérer dans un volume d'essais (Lettre du 26/10/77 à C. Gallimard, fonds Harvard). La même année, elle donne des droits pour mettre en musique *La Petite Sirène*, seulement pour une durée limitée à deux ans (Lettre du 28/1/77 à S. Deybach, fonds Harvard) ; elle proposera la même chose plus tard à Y. Gasc pour la représentation de *Denier du rêve*, comme nous l'avons vu. Elle s'interroge sur le copyright : « la formule "copyright" [...] est-elle en soi une formalité suffisante pour que mes droits sur ce livre soient protégés ? » (Lettre du 4/6/70 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Elle pose des questions sur le contrat avec Plon qui comporte « une option ancienne » : « je suis d'ailleurs très opposée au principe de l'option, et ai pris la décision de n'en plus donner à l'avenir » (Lettre du 14/4/63 à G. Gallimard, *HZ III*, p. 396). Et lorsqu'elle a voulu quitter Plon pour finalement retrouver Gallimard, les tractations ont été longues et elle a revu de près le contrat avec l'aide de son avocat avant de le signer. Son besoin de liberté se manifeste donc par une écriture minutieuse des articles des contrats afin de jouir d'une plus grande marge de manœuvre que ce qu'ils accordent généralement. Il se montre également dans des points secondaires, comme, par exemple, le projet de publication d'une centaine de pages extraites de *La Mort conduit l'attelage* :

Mon contrat pour *La Mort conduit l'attelage* 7, paragraphe 3, me donnant le droit de négocier de pareilles cessions, il ne me paraît pas nécessaire de signaler à Plon des mois d'avance l'existence d'un pareil projet. (Lettre du 26/8/62 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 230)

Caprice ou affirmation et exercice de son absolue liberté ?

c) Une action militante

Mais Marguerite Yourcenar ne semble pas avoir uniquement en tête son seul intérêt quand elle lutte pour faire valoir ses droits, et l'on trouve souvent dans sa correspondance des phrases de portée générale qui laissent penser qu'elle souhaite donner à son action une dimension plus vaste que le simple souci de ses intérêts personnels. Cette généralisation apparaît dans des lettres qui parlent de la relation de l'auteur et de l'éditeur en général, mais aussi du problème de la rémunération, et surtout de la liberté de l'auteur de disposer de ses manuscrits ou du droit moral de l'auteur au théâtre. Et c'est sans doute parce qu'elle a pris conscience lors de l'affaire de *Mémoires d'Hadrien* que la méconnaissance de la loi était un handicap pour les auteurs, qu'elle s'est par la suite toujours intéressée de près à la question. Elle n'a plus voulu se trouver dans la situation des gens qui ont raison mais se mettent dans leur tort à cause de la « technique légale », comme elle l'écrit à l'un de ses correspondants (Lettre du 18/9/51 à L. Maury, *HZ*, p. 54).

Déjà en 1951, en pleine crise avec Gallimard, elle élargit la question en plaidant pour la résiliation de son contrat, disant que c'est la « seule solution décente et raisonnable quand la confiance n'existe plus entre auteur et éditeur » (Lettre du 5/10/51 à R. Martin du Gard, *HZ*, p. 76). Une dizaine d'années plus tard, elle dit à un ami qu'elle est « très frappée par l'absence de collaboration intelligente d'une part entre l'éditeur et l'auteur [...], et de l'autre entre l'éditeur et son public réel » (Lettre du 12/2/63 à J. Kayaloff, *HZ III*, p. 327). Enfin, pendant le procès Plon, elle écrit à son avocat :

Je crois que des protestations comme la nôtre sont, non seulement légitimes, mais nécessaires pour essayer de normaliser la position auteur-éditeur. (Lettre du 9/11/73 à M^c Brossollet, fonds Harvard)

De même, pour ce qui concerne la rémunération, nous l'avons vue surveiller de près ses relevés de comptes et négocier ses pourcentages (surtout quand elle est devenue un auteur reconnu), mais elle a sur cette question aussi une vision plus générale ; ainsi écrit-elle à un responsable de la revue *Pour l'Art* qui lui demande l'autorisation de publier gratuitement un article d'elle :

laissez-moi vous dire que le principe qui consiste à publier sans rémunérer les auteurs me paraît en lui-même contestable, sauf bien entendu pour des publications de pure philanthropie (comme par exemple, le *Bulletin de la Croix-Rouge*) ou encore de pure propagande politique. [...] tout travail non rémunéré tend à obliger l'écrivain à faire ailleurs œuvre de littérature commerciale (ce qui le déclasse) ou encore à exercer pour vivre une autre profession (ce qui [...] lui enlève les forces et les loisirs nécessaires pour son œuvre propre) [...]. (Lettre du 11/2/61 à R. Temkine, *HZ III*, p. 70)

Elle revendique bien sûr pour l'auteur la liberté de son style et refuse les corrections que lui propose Mme Horast, qui travaille chez Plon, mais elle ne parle pas que de son cas :

En général, je crois qu'il est extrêmement important que l'écrivain, tout en s'alignant le plus possible sur la ligne de l'usage, garde la liberté de s'en écarter volontairement là où il croit indispensable de le faire. (Lettre du 17/1/57, citée par J. Savigneau, *op. cit.*, p. 234).

Mais c'est surtout pour sa liberté de publier où elle veut et pour la fidélité des représentations qu'elle va faire des réflexions qui élargissent le problème à tous les auteurs. Pendant l'affaire Plon, elle écrit à son amie Natalie Barney :

Je sais [...] qu'il faut bien que quelqu'un s'oppose à la négligence et à un certain insolent laisser-aller des éditeurs, dont, il est vrai, la plupart des auteurs, par leur veulerie, sont responsables. Je ne blâme personne, la plupart des auteurs [...] sont obligés à aller très

loin dans le compromis. Ma situation est différente, et je suis peut-être du petit nombre de ceux qui peuvent utilement protester.¹¹⁰

[...] ce qui importerait, non pas seulement à moi, mais à tous, c'est de "faire jurisprudence". La loi ancienne sur les contrats littéraires ne prévoyait pas un état de choses désastreux dû à des groupements et des regroupements transformant souvent une maison du jour au lendemain, et qui placent l'écrivain dans une situation difficile et fautive. Un jour ou l'autre, il faudra bien qu'une loi intervienne, pour protéger l'auteur qui a signé avec une certaine maison, et se trouve, sous le même nom, en présence de tout autre chose. [...] même si gain de cause ne m'est pas donné, j'aurais au moins fait un effort dans une direction que je crois la vraie.¹¹¹

Il y a une dimension militante chez elle, et cela doit être pris en considération, même si en effet elle a indéniablement un côté chicanier, mais surtout une volonté de fer. Pour ce qui concerne les contrats, elle explique à son ami C. Orengo que « [l']argument au sujet du fait qu'aucun contrat ne devait s'étendre sur une durée illimitée me paraît un de ceux qu'il importe le plus de faire triompher en justice » (Lettre du 26/9/51, *HZ*, p. 67), et en 1973, elle soumet à son avocat la proposition de C. Orengo qui lui plaît et selon laquelle l'auteur devrait limiter le droit d'exploitation de son œuvre « par tranches de tirage avec des soupapes de sûreté pour l'éditeur » (Lettre du 27/8/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard). Ce dernier lui répond à propos de ces contrats d'un nouveau type :

Je suis très intéressé par votre dernière idée, car la cession à l'éditeur du droit de vendre et d'exploiter pour tant d'exemplaires, constitue le moyen juridique que je cherchais depuis longtemps, de mettre l'éditeur sous la surveillance de son auteur. (Lettre du 6/9/73 de M^e Brossollet, fonds Harvard)

Quelques jours plus tard, elle lui demande de mettre sur pied, pour l'avenir, un contrat de « type forfaitaire » (Lettre du 18/9/73, fonds Harvard).

¹¹⁰ Lettre du 27/2/67, citée par Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 300-301.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 310.

Mais c'est à propos de l'affaire *Électre* qu'elle va se montrer le plus militante¹¹². Lorsqu'elle apprend qu'elle a gagné son procès, elle écrit à plusieurs correspondants pour leur annoncer la bonne nouvelle et souvent explique la valeur de cette décision pour les droits de l'auteur au théâtre en général. Ainsi, elle parle tout d'abord à son avocat, de cette affaire

qui touche directement à la question de la protection de l'œuvre littéraire et du droit de regard de l'auteur sur celle-ci. Il me semble que nous avons contribué à rendre moins incertaine et moins confuse la position si difficile de l'écrivain au théâtre. (Lettre du 11/3/56, à J. Mirat *HZ*, p 514)

Alors qu'elle attend le jugement définitif (puisque le Théâtre des Mathurins a fait appel), elle lui dit que cette affaire lui « apparaît de plus en plus comme un *test* de la position de l'écrivain dans le monde du théâtre » (Lettre du 8/5/58 à J. Mirat, *HZ II*, p. 240). Et quand elle apprend qu'elle a gagné le procès :

il est bien satisfaisant de pouvoir me dire que les malheurs d'*Électre* ont eu pour résultat de fixer un point de jurisprudence et d'améliorer la situation (presque toujours si précaire) de l'écrivain au théâtre. (Lettre du 20/5/58 à J. Mirat, *HZ II*, p. 245)

Elle répète la même chose à plusieurs correspondants¹¹³ :

¹¹² Lettre du 26/2/55 à G. Dumur (*HZ*, p. 454) : « J'ai engagé le procès contre Marchat, parce qu'à mon sens il fallait le faire. La chose est désormais entre les mains de mon avocat et je ne m'en préoccupe plus. Mais je suis heureuse que les articles qui comptent aient exprimé une opinion nettement défavorable à cette production si misérablement et presque obscènement bâclée ».

¹¹³ Elle écrit aussi à Robert Kemp qui avait critiqué la pièce à sa sortie, pour l'informer de l'issue du procès : « Ce pénible épisode me semble moins regrettable s'il aide quelque peu à clarifier la question si importante du droit de regard de l'auteur sur la présentation de son œuvre » : Lettre du 14/3/56 à R. Kemp, *HZ*, p. 516-517 ; voir également Lettre du 26/3/56 à A. David, *HZ*, p. 525 : « Le cauchemar de l'automne 1956 [il s'agit en fait de 1954] semble un peu moins absurde et inutile, s'il a pu servir à marquer judiciairement un point dans la question encore si confuse des droits de l'auteur au théâtre ».

j'ai gagné mon procès contre Jean Marchat et le Théâtre des Mathurins à propos de ma pièce *Électre* dont j'avais dû désavouer la production. Le Tribunal m'a même alloué 500 000 fr. de dommages et intérêts, ce qui est paraît-il rare en pareil cas. J'imagine que mes adversaires vont tenter leur chance en appel, de sorte que rien n'est jamais fini, mais je n'en suis pas moins fort satisfaite de ce résultat qui marque un point de gagné quant à la protection de l'écrivain au théâtre... (Lettre du 23/3/56 à J. de Léon, *HZ*, p. 521)

Et à son amie N. Barney :

Je me réjouis comme vous le pensez bien de ce jugement qui marque une date dans la question si importante du droit de regard et de protection de l'auteur sur son œuvre. [...]

Mes adversaires vont, je suppose, faire appel mais quoi qu'il en soit l'essentiel est obtenu, et je sens plus que jamais que j'ai eu raison de résister durant ce cauchemar de l'affaire *Électre*. Il faut toujours lutter... (Lettre du 11/3/56, *HZ*, p. 513)

Et comme il n'y a pas de petit plaisir, elle s'empresse d'écrire à la Société des Auteurs Dramatiques qui ne l'a pas soutenue lors de l'affaire et ne lui a pas permis d'empêcher la production de la pièce comme elle le souhaitait, pour lui donner le résultat du procès et lui envoyer une copie du jugement :

le Tribunal a basé son verdict sur l'article 4 des conventions d'abonnement de la Société des Auteurs dramatiques, ce même article dont je me suis vainement prévalu auprès de la Société, à l'époque où j'essayais d'empêcher la production de ma pièce [...]. J'aime à croire que cette décision, qui constitue un point acquis en faveur de la protection des droits de l'auteur au théâtre, aura pour effet de rendre la Société des Auteurs moins hésitante à défendre, en cas analogue, ses propres conventions. (Lettre du 26/3/56 à Marcelle Wildschitz, *HZ*, p. 526-527)

Conclusion

Alors, Yourcenar procédurière ou militante des droits de l'auteur ? La lecture de cette abondante correspondance, les deux procès, l'intérêt qu'elle semble prendre à ce travail de lecture et de réécriture des contrats, pourraient donner l'idée qu'elle est procédurière. C'est d'ailleurs ce que dit J. Savigneau dans sa biographie :

Son côté procédurier, déjà sensible depuis la succession de son père, s'est aggravé depuis qu'elle vit avec Grace, qui possède au plus haut degré cette particularité très américaine ;

mais elle ajoute que

Marguerite Yourcenar n'avait besoin d'être « poussée » par personne pour demander à qui la publiait non seulement « ses » comptes, mais pour les contester, discuter, exiger des détails, des précisions, des vérifications. Elle l'avait toujours fait.¹¹⁴

Et il est vrai qu'une fois l'affaire Grasset terminée, dans la lettre où elle informe son avocat de l'arrangement amiable qui vient d'aboutir, on la sent un peu amère (alors qu'elle a toujours dit qu'elle voulait que tout se termine vite et à l'amiable) :

J'ai dû évidemment renoncer à toutes réclamations quant à l'état des comptes d'auteur fournis [...] entre 1939 et 1955, comptes dans lesquels régnait la plus grande confusion, et que Bernard Grasset sait à n'en pas douter fort attaquables.

Il m'arrive de regretter de n'avoir pas engagé contre la maison Grasset une action judiciaire du genre de celle qu'a engagée Montherlant, et qui s'est terminée en faveur de ce dernier, mais cette solution pacifique qui économise du temps et des frais est assurément la plus pratique et la bienvenue. (Lettre du 9/3/56 à J. Mirat, *HZ*, p. 511)

¹¹⁴ Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 264.

Et il est vrai que chaque fois qu'elle se trouve lésée, elle se demande si elle peut faire respecter ce qu'elle considère comme son droit et s'il existe des moyens légaux pour cela. Peut-être est-elle en effet encline à chicaner, mais il ne faut pas négliger toutes les fois où elle affirme qu'elle ne veut pas de procès et cherche au contraire un arrangement à l'amiable, la condition étant cependant que ses adversaires se plient à ses volontés. Son avocat lui conseille plusieurs fois de passer outre, et elle suit en général ses conseils¹¹⁵, acceptant souvent de faire de petites concessions pour qu'un accord intervienne ou pour que cela se règle plus vite. Dans l'affaire *Mémoires d'Hadrien*, elle écrit à R. Martin du Gard : « mon seul but était et est encore d'obtenir à l'amiable cette résiliation de contrat » (Lettre du 5/10/51, HZ, p 75). Lorsque M^e Brossollet lui propose un arrangement à l'amiable avec Plon, elle accepte (Lettre du 25/5/70, fonds Harvard). Et même si elle se méfie des relevés de comptes de Gallimard qui lui semblent peu exacts, « le conseil que me donne Charles Orengo de demander des vérifications basées sur les factures d'imprimeurs [...] me paraît me pousser vers un véritable conflit légal » (Lettre du 20/8/70 à M^e Brossollet, fonds Harvard).

Elle peut donc renoncer à quelques détails, faire quelques concessions, mais ne cède jamais sur le principe. Ainsi malgré sa bonne volonté dans l'affaire Curvers, elle affirme :

Il ressort pour moi de tout ceci que, quelle que soit l'envie que je puisse avoir d'en finir avec cette affaire, nous ne pouvons laisser M. Curvers mentir tout à l'aise, et qu'on ne peut guère transiger

¹¹⁵ On trouve dans sa correspondance avec M^e Brossollet (fonds Harvard) d'autres exemples : Lettre du 13/3/73 dans laquelle elle renonce à poursuivre P. de Rosbo ; Lettre du 10/12/76 (et réponse de M^e Brossollet du 23/12/76, dans laquelle il lui conseille de ne pas poursuivre E. Brissac ; Lettre du 30/7/77 à propos de Polus et du fils Orengo. Lorsqu'elle désire quitter Polus en 1975, elle demande conseil à son avocat car, dit-elle, « je ne désire pas m'engager dans un autre litige » (Lettre du 17/2/75 à M^e Brossollet, fonds Harvard). De même, le 16/1/76, à propos des droits que Plon lui doit toujours, elle dit à son avocat qu'elle ne souhaite pas s'engager « dans un litige qui serait vain » (fonds Harvard).

sur un point quelconque avec un homme qui revient sans cesse sur ses paroles. (Lettre du 10/2/61 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 60)

Elle va même jusqu'à préférer prendre le risque qu'une œuvre ne soit pas éditée plutôt que de ne pas imposer ses vues dans le contrat, comme nous avons pu le voir. Lorsqu'elle décide de quitter Plon, elle écrit à son avocat : « j'aimerais certainement mieux voir certains de ces livres non republiés durant des mois, et même des années, que publiés tels qu'ils le sont ou le seraient chez Plon » (Lettre du 16/12/69, fonds Harvard). Quelques années plus tard, en litige avec Gallimard à propos de la parution de *Souvenirs pieux* en édition de poche, elle écrit encore :

Il ne s'agit pas de négocier, mais de savoir si nos exigences légitimes sont acceptées ou non. Si elles ne le sont pas, il faudra renoncer à voir paraître chez Gallimard l'édition courante de *Souvenirs Pieux*. (Lettre du 1/7/73 à M^e Brossollet, fonds Harvard)

Yourcenar est-elle procédurière ? Peut-être, sans doute. Pourtant, on a l'impression que sa minutie pour les articles de contrat n'a pas tant pour cause le désir de trouver une faille qui lui permettrait d'entamer une action en justice (ce qui serait le cas pour quelqu'un de réellement procédurier) que de se protéger ainsi que son œuvre, car elle la considère comme lui appartenant et trouve les éditeurs trop désinvoltes envers les auteurs, les créateurs. De même, après l'affaire *Mémoires d'Hadrien*, elle est devenue plus prudente, s'aidant toujours des conseils de son avocat et relisant les contrats avec une attention extrême. Ainsi, devant demander l'accord de Gallimard pour reproduire quelques *Nouvelles orientales* en revue, elle écrit à C. Orengo :

puis-je vous demander de bien vouloir, pour mes dossiers, m'envoyer un double de votre échange de correspondance avec Gallimard à ce sujet. Étant donné mes rapports longtemps difficiles avec cette maison, il me semble en effet important que cette affaire se traite par écrit, et non de vive voix ou par téléphone. (Lettre du 4/9/61, *HZ III*, p 118)

Il est donc peut-être un peu court de dire que Yourcenar était procédurière ; souvent dans sa correspondance elle manifeste le désir d'arrangement à l'amiable et ne vient au procès que forcée. On peut noter aussi que certaines affaires conclues à l'amiable ont duré des années, comme l'affaire Grasset par exemple, ce qui témoigne d'une bonne volonté. Mais ce qui est certain, c'est que Yourcenar ne transige jamais sur ce qu'elle considère comme ses droits. Et il ne faut pas négliger cet autre aspect de son comportement, le souci d'être en règle : par exemple, à propos de l'affaire Curvers, elle s'inquiète de savoir si les corrections sur exemplaires qu'elle a faites sont légales ou non et si l'on peut l'en accuser :

il reste pour moi une incertitude, du seul point de vue légal, sur la seule question de la prétendue « détérioration ». Les 6 corrections faites sur les exemplaires de presse représentent-elles ou non une détérioration, même légère, de volumes qui appartiennent à l'éditeur ? L'idée d'une pareille interprétation ne m'est jamais venue, et d'autant moins que j'ai toujours corrigé, au cours de mes services de presse chez les éditeurs parisiens, les quelques erreurs qui avaient pu se glisser dans ces textes, avec l'impression que l'éditeur lui-même ne pouvait qu'approuver ce surcroît d'exactitude. Cette « détérioration », si détérioration il y a, est le seul « agissement » hostile dont M. Curvers puisse m'accuser. (Lettre du 10/2/61 à M^e Brossollet, *HZ III*, p. 60-61)

On peut s'étonner de cette attitude timorée face à la légalité, mais c'est un fait. En effet, M^e Mirat, qu'elle cite d'ailleurs dans la même lettre, avait déjà répondu à cette question :

« Vous aviez le droit de corriger ces fautes, surtout dans les exemplaires de presse.[...] L'éditeur ne saurait vous reprocher de lui avoir porté préjudice car il a commencé par manquer lui-même à une obligation essentielle, celle de vous soumettre des épreuves aux fins de correction avant le "bon à tirer". Le droit pour l'auteur de corriger les épreuves avant la publication est une des prérogatives imprescriptibles du droit d'auteur, car elle tient à son droit moral.

L'auteur est le seul juge du contenu spirituel de son œuvre et de la forme dont il entend le revêtir.

[...] La jurisprudence justifie abondamment votre droit de correction tel que vous l'avez exercé ». (Lettre du 26/12/56 de J. Mirat, citée par Marguerite Yourcenar dans sa lettre du 10/2/61 à M^e Brossollet, *HZ III*, p 61)

Il ne faut pas non plus négliger un détail important dans son cas, qui est celui de l'éloignement et qui peut exacerber son souci de tout maîtriser, la distance et les conditions techniques de l'époque ne rendant pas la tâche facile¹¹⁶. Pour terminer, on peut dire que les excès de minutie et d'intérêt pour les dispositions légales ne sont peut-être pas une cause, mais une conséquence de la relation qu'elle a au droit d'auteur et qui s'organise autour de deux idées essentielles : le désir de maîtriser son œuvre quant à la forme mais aussi quant à l'esprit, et la volonté d'être libre de disposer de son œuvre.

¹¹⁶ On pourra lire *Le grain tombé entre les meules, esquisses d'exil*, d'Alexandre SOLJENITSYNE, Paris, Fayard, 1998, surtout le chapitre « Rapaces et benêts », p. 173-239. L'auteur y raconte les mésaventures diverses qu'il a eues avec des éditeurs peu scrupuleux qui éditaient à leur guise et sans aucun respect ses œuvres en Occident tandis qu'il était en Union soviétique et ne pouvait rien vérifier.