

**UNE BELLE MATINÉE
DE MARGUERITE YOURCENAR :
du romanesque au narratif**

par Laura BRIGNOLI
(Université Iulm Milan)

Le protagoniste du court récit *Une belle matinée*, publié dans sa forme définitive en 1982, dans la trilogie intitulée *Comme l'eau qui coule* (Gallimard) voit en réalité le jour pour la première fois en 1934. L'aventure du petit Lazare, fils de Nathanaël et de Saraï, concluait la troisième nouvelle d'une autre trilogie, intitulée *La Mort conduit l'attelage*, d'où sortirent aussi, par des remaniements successifs, *L'Œuvre au Noir*, *Anna, soror...* et *Un homme obscur*. Des dernières quarante pages de *D'après Rembrandt*¹ peu est resté dans la nouvelle de 1982², qui ne compte plus qu'une vingtaine de feuilles. Le nombre des signes toutefois varie peu : ce n'est pas dans la longueur de l'histoire que l'on trouvera les différences les plus significatives, qui sont importantes à plus d'un titre.

Le passage d'une version à l'autre en effet a impliqué des changements radicaux, qui se reflètent sur les assises de la nouvelle aussi bien que sur le statut du protagoniste. Ces questions n'ont été qu'effleurées par la surabondante critique consacrée à l'œuvre de Yourcenar³. On a toujours considéré Nathanaël comme

¹ Paris, Grasset, 1934, p.202-239 (désormais abrégé en *MCA*).

² *Une belle matinée*, dans *Œuvres Romanesques*, 1982, (1995), p.1042-1063 (désormais abrégé en *OR*).

³ Voici les études scientifiques consacrées spécifiquement à la nouvelle : André COURRIBET, « Le voyage dans *Une belle matinée* », *Marguerite Yourcenar : storia, viaggio, scrittura*, Giovanna ALEO, Michèle CAMPAGNE, Maria Teresa

l'accomplissement du parcours du personnage yourcenarien, avec son acceptation sereine de l'existence qui se décline sous des formes différentes, du caillou à la divinité, ayant toutes égale dignité. En lui convergent le savoir oriental qui avait intéressé Yourcenar dans la dernière période de sa vie et en même temps l'idée que « culture et nature [...], à un certain degré d'intériorisation, s'équivalent »⁴. Mais alors, comment considérer cet autre personnage que Yourcenar a placé en clôture d'une trilogie (*Comme l'eau qui coule*) en faisant de lui le prolongement idéal du dernier personnage d'une triade, puisqu'il est fils de Nathanaël ?

J'essaierai de donner une réponse à cette question, affrontée déjà par Bérengère Deprez sous la perspective de l'autobiographie : selon ce critique, Lazare s'assimile de plusieurs points de vue à son auteur, permettant en cela la « réconciliation de l'écrivain vieillissante avec des démons intérieurs liés à sa naissance meurtrière »⁵. Tout en trouvant pleinement convaincante l'interprétation de Deprez, dans cet article j'adopterai une

PULEIO éd., Catania, C.U.E.C.M., 1992, p. 239-249 ; Bérengère DEPREZ, « Aux confins du genre. Traitement de la nouvelle par Marguerite Yourcenar pour trois sujets revisités entre *La Mort conduit l'attelage* (1933), *L'Œuvre au Noir* (1968) et *Comme l'eau qui coule* (1982) », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, mai 1997, Vincent ENGEL et Michel GUISSARD éd., Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 253-259 ; Bérengère DEPREZ, « L'enfant ressuscité : Lazare », *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Actes du Colloque de Roubaix, Maryla LAURENT, Rémy POIGNAULT, Lydia WALERYSZAK éd., Tours, SIEY, 2003, p. 105-119 ; Bérengère DEPREZ, « Une maternité littéraire : Lazare », in EADEM, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, Peter Lang, 2003, p. 209-215 ; Maurice DELCROIX, « Lazare travesti », *Bulletin SIEY*, n° 27, déc. 2006, p. 71-89 ; Claude BENOIT, « Quand "Je" est un autre. À propos d'*Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar », *Identité et Altérité chez Marguerite Yourcenar, Relief*, Vol. 2, n° 2, 2008, Maurice DELCROIX, Rémy POIGNAULT éd., p. 145-160.

⁴ Anne Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, 2002, p.212.

⁵ Bérengère DEPREZ, « L'enfant ressuscité : Lazare », *op.cit.*, p.117.

perspective différente, plus axée sur la forme de l'œuvre et, pour ce faire, je commencerai en examinant le changement de statut de ce personnage unique dans l'œuvre yourcenarien. Je continuerai en prenant en considération l'aventure du petit Lazare dans les deux versions de 34 et de 82 sous l'angle d'une notion qui me semble pouvoir motiver de façon appropriée la transformation : il s'agit du romanesque.

1. Un hapax

Lazare est personnage unique parce qu'enfant, certes, dans la mesure où Yourcenar ne portait pas un intérêt très appuyé à ce moment de la vie humaine. Un exemple paradigmatique est offert par Zénon, qu'on voit à travers l'œil distrait de sa mère, nouveau-né « tétant goulument une servante » (*OR*, p. 570), et immédiatement après ayant assez grandi pour suivre les enseignements du chanoine Campanus, dans le cabinet duquel « il [se] libérait de la servitude et de la pauvreté de l'enfance ; ces livres et ce maître le traitaient en homme » (*OR*, p. 574). Il faut bien s'arrêter pour observer cette phrase, qui ne semble pas seulement attribuer la servitude et la pauvreté à la vie de Zénon transformé en bâtard par l'abandon de son père, mais l'étendre à la condition enfantine elle-même. Les livres permettent d'échapper à cette condition doublement négative, mais telle seulement pour qui ne sait voir que cet aspect parmi tous ceux qui appartiennent à l'enfance.

On trouve encore quelques nourrissons, comme l'enfant d'Idelette, vite étranglé par sa mère sans que le texte s'attarde sur son existence (*OR*, p. 777). Ou l'enfant de la Veuve Aphrodissia, lui aussi « étouff[é] entre deux paillasses » (*OR*, p. 1229), même si cette fois un sentiment de compassion accompagne le geste contre le nourrisson « faible et nu comme un chaton nouveau né, [qu'on a tué] sans avoir pris la peine de le laver après sa naissance » (*ibid.*). La présence de l'enfant dans « Le lait de la mort » sert surtout à valoriser la figure de la mère, qui demande et obtient de ses bourreaux de beaux-frères que sa poitrine reste accessible au bébé

encore à sevrer. Mais pour un enfant tendrement aimé, en voici un autre, qui connaît un tout autre sort : la gitane sur laquelle se conclut la même nouvelle « applique sur les yeux de son enfant de dégoûtants emplâtres qui lui enflamment la vue et apitoient les passants. » (*OR*, p. 1198-99)

Dans les premières œuvres l'enfant constitue souvent le véhicule des métaphores, mais ce qui importe c'est que, tout en étant très présent dans *Alexis* et dans *La Nouvelle Eurydice*, il n'est que la marque d'un destin. Plus loin, dans d'autres œuvres comme *Le Coup de grâce*, l'enfant est plutôt ce qui permet le court-circuitage avec la mort.

Alexis présente l'enfance comme la seule partie innocente de sa vie. Dans le roman éponyme l'enfance ne revêt qu'un rôle traditionnel, étant l'expression de l'innocence et de l'insouciance.

Dans *La Nouvelle Eurydice* la figure de l'enfant en tant que terme de comparaison rend manifeste l'étrange liaison qu'il symbolise avec des "déviances" d'ordre sexuel restées latentes ou inavouées : une fois de plus, à une époque de l'histoire sociale où l'homosexualité était vue comme une faute, l'enfant sert à déculpabiliser. Mais il n'est pas une image positive, pour autant. Au contraire, souvent évoqué au moment de la mort de Thérèse ou d'Emmanuel, il ne sert qu'à montrer la coïncidence des contraires. L'enfant, comme d'autres termes de comparaisons, sert pour réduire la multiplicité à l'unité, de sorte que la vie devienne maîtrisable.

D'un tout autre genre est le récit *Une belle matinée* et non seulement parce que l'enfant n'est plus un nourrisson et qu'il est bien plus qu'un terme de comparaison.

La nouvelle commence par un passage dialogué entre Lazare et Klem, son ami. Ce n'est que ce choix stylistique du début qui est censé informer le lecteur des choix futurs du protagoniste, mais il ne le comprendra qu'après coup. Pour l'instant le lecteur qui lit la nouvelle pour la première fois est confronté au dialogue pur, entre deux gamins, dont l'un est sur le point de partir. L'échange est

extrêmement mimétique, dans son vocabulaire comme dans sa syntaxe hachée et lacunaire⁶, jusqu'au verbe final (« Ils s'embrassèrent ») qui en fait ne peut pas être pris pour une didascalie, vu le temps verbal au passé simple : c'est l'irruption de la narration, qui en effet s'enchaîne dès le paragraphe suivant.

Des trois parties dont se compose la narration proprement dite – chacune étant séparée de l'autre par un astérisque – la première, la plus longue, s'attarde sur douze pages à décrire la vie du petit Lazare⁷. Âgé de douze ans, il vit à Amsterdam dans une maison de passe régie par Mevrouw Loubah, son « espèce de grand-mère » (OR, p. 1052)⁸, à qui sa mère, qui exerçait le métier, l'avait confié avant d'être pendue pour vol. Le gamin y remplit la fonction de valet, et il lui arrive aussi d'être appelé pour travailler à l'auberge voisine. C'est là qu'un beau jour débarque une troupe de comédiens anglais. Lazare se fait immédiatement remarquer non seulement parce qu'il parle anglais comme beaucoup de filles de la Loubah, mais surtout parce qu'il connaît par cœur diverses pièces de Shakespeare. C'est un vieil acteur qui l'avait introduit à la récitation, Herbert Mortimer, poursuivi par la justice et venu se réfugier chez son ancienne amante. Mortimer avait su développer le don de Lazare à trouver le ton juste, la bonne cadence et prévoyait pour lui un futur radieux sur les planches si seulement il avait pu l'emmener avec lui en Angleterre. Mais Loubah avait refusé.

On est en 1647, la troupe est en train de monter *Comme il vous plaira* et le jeune premier qui devait jouer le rôle de Rosalinde s'est

⁶ Choix que n'a pas fait la traductrice vers l'italien, qui a choisi de maintenir le style soutenu dans lequel s'exprime habituellement Yourcenar : « *Ti hanno scritturato ? – Sai che avevano bisogno di qualcuno *dacché* la loro prima donna si era fatta spaccare la testa all'Orso bruno* ». (Nous soulignons)

⁷ Douze pages (OR, p. 1043-1055) pour décrire douze ans de vie. Sans doute une coïncidence, mais tout de même, il faut bien observer que parfois le hasard sert bien la cohérence du sens.

⁸ Le texte laisse entendre que cette parenté peut être fictive, voir en particulier la réaction de Nathanaël, le père de Lazare, à la nouvelle que Saraï « rentrait à la *Judenstraat* chez sa mère » (OR, p. 976).

fait « casser la tête » (*OR*, p. 1043). Ils proposent donc à Lazare de partir avec eux au Danemark, pour prendre la place de celui qui commence aussi à être un peu trop adulte pour remplir efficacement des rôles féminins.

La deuxième partie relate le rêve de Lazare, qui le projette dans tous les rôles qu'il imagine interpréter dès le présent jusqu'à sa vieillesse. C'est une vie innombrable composée de plusieurs existences qui se déroule en quatre pages.

Le matin suivant, au point du jour – et c'est la troisième et dernière partie – Lazare s'enfuit en catimini de chez Loubah pour rejoindre la troupe, il revêt immédiatement le costume et s'installe dans l'attelage qui part, conduit par l'acteur qui « joue la Mort ».

La Mort conduit l'attelage donc, comme en 1934, mais cette image conclusive est un des rares éléments qui traversent les années en restant dans la forme définitive du récit. Les changements sont bien plus nombreux et significatifs, au point de rendre extrêmement difficile la comparaison entre les deux versions. Dans la première, Lazare est accueilli par l'oncle de son père, Élie Adriansen, et sa femme Éva, qui comptent transformer le petit gueux juif en un bon bourgeois chrétien. Saraï n'est pas morte, mais travaille en tant que servante chez un vieux rabbin. On découvre les dons de Lazare lorsqu'il lit la Bible « s'ehardiss[ant] de page en page, comme si les milliers d'êtres contenus dans les feuillets du Livre se fussent exprimés par lui. » (*MCA*, p. 210) Loin de susciter un encouragement, cette lecture provoque la réaction énervée de l'oncle.

Lazare lit tout seul les pièces de Shakespeare et c'est la raison pour laquelle, après la mort de sa mère – événement qui l'a raidi dans son orgueil d'orphelin et le pousse à se soustraire de plus en plus au contrôle de ses oncles coupables selon lui de lui avoir tu la nouvelle – alors qu'il est à l'intérieur d'un musico, il s'intéresse au sort d'une troupe qui se trouve soudain en difficulté : le jeune premier refuse de jouer son rôle. Lazare s'offre alors comme substitut, s'affuble des costumes qu'on lui donne et accepte de les suivre à Brunswick le lendemain de bonne heure.

2. Le romanesque

Sur le plan du contenu, le changement subi par le texte peut être catégorisé comme perte d'éléments « romanesques ». La notion de romanesque depuis une vingtaine d'années a été l'objet de plusieurs études⁹ qui nous permettent d'avoir un horizon de référence sinon stable, du moins partagé. Jean-Marie Schaeffer¹⁰ énumère quatre caractéristiques essentielles de l'éthos romanesque :

1) « L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestations les plus absolus et extrêmes » ;

2) « La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif » ;

3) « La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » ;

4) « Un quatrième trait concerne ce qu'on pourrait appeler la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se

⁹ La revue *L'Atelier du Roman* a été la première à renouveler l'intérêt sur cette notion en lui consacrant quatre articles : Yves HERSANT, « Le roman contre le romanesque », 6, 1996, p. 145-153 ; Philippe ROGER, « Sceicco bianco contre chevalier blanc », 8, 1996, p. 147-161 ; Thomas PAVEL, « Les sources romanesques du roman », 10, 1997, pp. 139-161 ; Louis PROGUIDIS, « Roman égale romanesque », 8, 1996, p. 187-201. Voir aussi André BLEIKASTEN, « Roman et romanesque ». *Tropismes*, n° 11 : « Que fait la fiction ? », novembre 2003, p.79-91 ; *Le Romanesque*, Gilles DECLERQ et Michel MURAT éd., Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Bernard PINGAUD, *La bonne aventure. Essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*, Paris, Seuil, 2007. Les études les plus récentes se trouvent rassemblées par Yves BAUELLE et Francis LANGEVIN dans « Le romanesque dans les fictions contemporaines », *Temps zéro*, n° 8, juillet 2014, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1144> (consulté le 10 février 2015).

¹⁰ Jean-Marie SCHAEFFER, « La catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 291-302.

présente comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur »¹¹.

Trois de ces caractéristiques se retrouvent dans la première version de l'aventure de Lazare et elles sont suffisantes pour inscrire la nouvelle dans la catégorie décrite, car il n'est pas indispensable que toutes soient présentes simultanément. On les prendra en considération au fur et à mesure en mettant en évidence le sens de la transformation de la version définitive.

2. 1. L'importance des passions dans leurs manifestations les plus extrêmes

L'aventure de Lazare en 34 était décidément centrée sur la vie affective de l'enfant auquel le choix de se faire comédien ambulancier offrait une sorte d'espoir à une existence bien misérable. Marguerite Yourcenar, qui ne se désolidarise jamais de cette représentation romanesque de son personnage, ne fait pas trop de place aux nuances en peignant les réactions de Lazare dans *D'après Rembrandt*. Il passe d'une « crise de larmes » (*MCA*, p. 203) lorsque sa mère le dépose en pleurant chez ses oncles adoptifs, à un éveil, le matin suivant, tellement « joyeux » qu'il semblait avoir complètement oublié sa mère (*MCA*, p. 204). Il n'en est rien, puisqu'il ira régulièrement la voir, jusqu'au moment où son oncle l'en empêchera, mais ce changement subit est tout de même ce que Yourcenar décide de décrire d'entrée de jeu.

L'amour qu'il porte à sa mère est tout aussi extrémisé : l'enfant qui se réfugiait dans les bras de sa maman a sa deuxième « crise convulsive » (*MCA*, p. 217) lorsqu'il apprend sa mort, et tout cet amour changé en chagrin « s'était durci en rancune » envers ses oncles (*MCA*, p. 216).

Aucune de ces manifestations un peu excessives ne passe dans la nouvelle qui, non seulement n'est plus construite autour des infortunes un peu poignantes de Lazare, mais encore, sa vie, somme toute viable pour l'époque et les conditions de sa naissance,

¹¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *ibid.*

apparaît beaucoup plus jouée sur les nuances. Saraï est désormais oubliée et la Loubah, pour ne l'avoir jamais embrassé (*OR*, p. 1056), ne l'aime pas moins, choisissant de manifester autrement cet amour qui provient directement de sa bonté foncière.

2. 2. Des typologies actancielles outrées et polarisées

Le caractère de Lazare, dans la première version, est construit sur toute une série d'oppositions : il s'oppose à son oncle Élie, dont la rigueur le pousse à traiter avec une sévérité excessive l'enfant sorti du Ghetto. Après la mort de sa mère il s'oppose aussi à sa tante (*MCA*, p. 218). La famille chrétienne de ces « vieux bourgeois d'Amsterdam » (*MCA*, p. 203) répond en tout au stéréotype qu'ils représentent, y compris les « bambines lymphatiques et grasses, emmitouflées dans leurs béguins, leurs robes à taille, et leurs chaussons fourrés. » (*MCA*, p. 204). Les excès dans les descriptions de ces personnages, aussi bien que le comportement de Lazare envers son oncle, s'inscrivent dans ce trait romanesque qu'est la peinture des passions outrées.

Encore plus intéressant de ce point de vue est le rabbin chez qui travaille Saraï : « sale comme un mendiant et imposant comme un prophète. [...] Très vieux, impotent, d'une surdité presque complète, il ne sortait jamais d'une immense chambre voûtée » (*MCA*, p. 205). Il incarne le stéréotype du genre, mais les traits qui le définissent parcourent les extrêmes : une saleté qui le jette au plus bas de l'échelle sociale, une allure qui le place au sommet et un comportement (« il ne sortait *jamais* ») démesuré. Mais ce sont les deux objets que l'on retrouve à côté de lui après sa mort qui nous semblent les plus intéressants : « deux objets propres à rabaisser la superbe humaine : un crâne et une mappemonde, la sphère de bois qui montre les limites de la terre, la voûte osseuse qui montre les limites de la vie » (*MCA*, p. 214-215). La disparition du rabbin d'*Une belle matinée* entraîne avec elle les deux symboles exclus d'un récit qui vise plutôt à étaler la capacité de dépasser les limites de l'enfant qui ne se reconnaît aucune forme, justement pour les avoir toutes (« il était sans forme : il avait mille formes », *OR*, p. 1059). Il est néanmoins intéressant que, dans la version

définitive, la sphéricité n'est pas perdue. Elle reste dans la « grosse boule qui tourne » (*OR*, p. 1043) qui ouvre le récit et qui revient à la fin sous forme de nourriture : la « bonne grosse boule chaude » (*OR*, p. 1060), que Lazare avale en une bouchée avant de partir peut contenir un monde – un monde métaphorique bien sûr et l'identité des mots figurés l'autorise – mais ce ne sera quand même pas suffisant à l'enfant gourmand d'avenir.

Pour un personnage qui disparaît en voici un autre qui apparaît, Loubah, absente de la première version : Yourcenar, en créant la figure de cette maquerelle juive, a su aller au-delà des stéréotypes, dépassant même celui de la prostituée au bon cœur : cette image ne suffirait pas à décrire Loubah.

Elle ne l'avait jamais souffleté, encore moins battu. Elle ne l'avait jamais morigéné, sauf au sujet des erreurs qu'on commet avec son corps, comme de se moucher trop bruyamment ou de se montrer dépeigné. Elle était bonne, à ce qu'il lui semblait, avec les nièces, et bonne envers les clients à qui elle ne reprochait même pas de rendre s'ils avaient bu. (*OR*, p. 1054-55)

En plus elle est honnête, adjectif que le gamin n'arrive pas à lui attribuer, mais que Yourcenar, en bonne romancière, laisse déduire du fait qu'elle restitue une bourse d'argent à un client qui, s'étant endormi, l'avait laissé tomber.

La version originale n'est pas dépourvue de nuances, surtout dans le cas du personnage d'Éva, qui fait de son mieux pour être bonne envers l'enfant morose, mais qui y arrive jusqu'à un certain point, et pas plus. Cela n'empêche qu'il se crée entre elle et Lazare une sorte de « complicité ».

2. 3. *Le contre-modèle de la réalité*

Ce qui permet de saisir le plus nettement le romanesque dans les romans est la présence d'éléments fabuleux qui font pencher la narration du côté de l'invraisemblable. Or, le seul trait faiblement légitimé de la version de 34 était la connaissance de l'anglais de la

part de Lazare – aspect corrigé plus tard. Mais cela n'a rien à voir avec le romanesque. L'invraisemblance du romanesque est plutôt une manière de décrire le monde fictionnel faisant en sorte qu'il soit le plus éloigné possible du monde réel. Dans notre cas, cela se manifeste de deux manières différentes dont la plus évidente est l'emprunt répété de traits tirés des contes de fées.

La mère de Lazare travaille comme domestique dans la maison du vieux rabbin et on dirait qu'elle vit presque séquestrée dans ce qui est défini comme « l'étrange maison noire » (*MCA*, p. 214). L'apparat alchimique du rabbin, mystérieux aux gens du peuple, transforme sa maison en une sorte d'antré spectral aussi pour les voisins¹².

Quant à Lazare, sa figure est assimilable à celle d'une Cendrillon masculine surtout depuis que les rapports avec sa famille adoptive se raidissent, c'est-à-dire après la mort de sa mère. La tante qui voit Lazare refuser la viande du dimanche s'en soucie peu : « –Tu ne manges pas ? » Cette simple question suffit à apaiser « sa conscience » et elle va s'occuper sans plus de ses propres enfants (*MCA*, p. 219). Quand la famille sort, à l'orphelin de onze ans on confie la tâche de rester garder la maison, parce qu'un jour de fête, pour modeste que soit le programme, est interdit à qui ne peut rien prétendre de la vie. La scène est poignante¹³. Albert Thibaudet l'avait déjà affirmé en 1919 : « tout roman sur la vie, en tant qu'il la montre froissée ou accidentée, implique du romanesque »¹⁴, et le moins qu'on puisse dire est que Yourcenar, dans cette première version, insiste sur les infortunes de Lazare.

Le contact avec la troupe de comédiens dans le musico marque l'entrée dans un domaine contre-mimétique et il est intéressant de voir que la réponse d'Humphrey à la question de Lazare

¹² « Raquel n'était pas loin de croire le rabbin servi par des spectres » (*MCA*, p. 214).

¹³ Selon Maurice DELCROIX, « Lazare travesti », *op. cit.*, p.74, elle rappelle *Les Misérables*.

¹⁴ Albert THIBAUDET, « Réflexions sur la littérature. Le roman de l'aventure », *NRF*, 1^{er} sept. 1919, n° 72, p. 605.

demandant s'ils avaient beaucoup voyagé fournit des détails qui partent de la forêt des Ardennes en touchant les lieux de quelques pièces shakespeariennes¹⁵ pour finir en citant les toponymes réels de Harwich et Texel. Mais pour que ce tour ne se termine pas avec ces deux lieux dépourvus de références littéraires, marquant en fait l'abandon de la scène de la part de Humphrey, il relance sur la fantaisie et dit que le voyage en mer est fait « sur le dos d'un évêque marin », possible proie pour une immense baleine, tuée finalement par « la tête en bois du vieux géant Mohamet » (*MCA*, p. 229-230). En somme, oui, ces comédiens ont beaucoup voyagé, surtout sur les ailes de la fantaisie des poètes.

Et ils continuent à le faire lorsque Humphrey amène Lazare voir les costumes « [d]ans ce palais enchanté [où] la fée, notre hôtesse, nous donne contre argent pour abriter nos nippes un grenier où elle loge les rats ses cochers et ses chevaux les souris » (*MCA*, p. 230). L'évidence de la plaisanterie de la part du personnage n'ôte rien à cette atmosphère féérique que Yourcenar attribue au théâtre, surtout lorsqu'on lit cette phrase, quelques pages plus loin : « Il faisait nuit. On entendit au loin la sonnerie d'une horloge. Lazare se leva [...] “– J'ai la maison à garder”. Il disparut en courant » (*MCA*, p. 234-235). Peu importe qu'il doive interpréter le rôle de Rosalinde, ici il se comporte comme Cendrillon au bal, sentant sonner minuit, et sans une ombre d'ironie.

Si le parallèle convainc, on ne peut voir dans Humphrey qu'une sorte de prince charmant qui emporte le petit Lazare vers « l'art et la réalité », loin de cette existence de cauchemar qui faisait de lui un pauvre Cendrillon.

Que reste-t-il dans la nouvelle version de tous ces éléments contre-mimétiques? Une similitude :

Mevrouw Loubah tisonna le feu de la cuisine, séparant les bûches et les éloignant du tas de cendres encore chaudes. Lazare pensa

¹⁵ La forêt des Ardennes et les lieux de *Comme il vous plaira*, Venise et Chypre, se réfèrent à *Othello*, la « cour du grand Tamburlaine » à *Titus Andronicus*, et la « bataille d'Azincourt » à *Henry V*.

Une belle matinée de Marguerite Yourcenar

qu'elle ressemblait à une sorcière ou à une fée (il y avait aussi des Sibylles dans les livres d'Herbert), et que, dans son genre, elle était très belle. Au théâtre, elle aurait bien joué les vieilles reines. (*OR*, p. 1054)

Le reste, comme « toute cette foule où il y avait des rois et des reines avait tenu à l'aise entre le coffre et le petit poêle » (*OR*, p. 1056) est bien sûr à ranger sous la rubrique « imagination » et « jeu » : « Herbert [...] lui avait appris à jouer à être quelqu'un d'autre » (*ibid.*). Ce dernier terme, jeu, dans sa double signification d'amusement pour enfant et d'action de représenter sur une scène, assure le lien entre la première et la deuxième partie de la vie de Lazare, entre l'exiguïté d'une vie emmurée mais dilatée par l'imagination, et une existence qui contient en soi la promesse de réaliser le rêve. Mais le romanesque féerique disparaît, tout réduit qu'il est, désormais, à une simple similitude qui ne sert qu'à faire émerger la persistance du lien affectif – malgré tout – entre Lazare et Loubah. Quant au reste – le pauvre Cendrillon et les monstres marins – c'est-à-dire tout le fatras d'un romanesque de convention, il se dissout : le charme de l'histoire, son pouvoir séduisant comme une magie est confié à d'autres éléments.

Lesquels ?

Le style essentiellement : la phrase yourcenarienne en effet se transforme radicalement d'une version à l'autre, passant de la froideur d'un rythme paratactique à un développement plus ample et musical. Il n'est qu'à comparer les premières phrases pour voir se dessiner immédiatement le changement stylistique :

Nathanaël était mort aux premiers jours de novembre. Vers la Noël, les Adriansen adoptèrent Lazare.

Ce ne fut pas l'occasion d'une fête. Il arriva, un matin, amené par sa mère qui pleurait. Éva les fit entrer dans le couloir pour prévenir la curiosité des voisines ; Saraï, gênée dans des vêtements empruntés pour la circonstance, s'excusa gauchement du dérangement qu'elle causait. Éva se montra froide. (*MCA*, p. 202-3)

Et voici le début de la narration d'*Une belle matinée* :

Depuis déjà douze ans qu'il était sur cette grosse boule qui tourne, le petit avait beaucoup tournaillé lui aussi, mais seulement dans les rues et les venelles d'Amsterdam. Le soir, bien mis, en petit valet, il ouvrait la porte aux clients de la Loubah en saluant plus bas que terre ; de temps à autre, quand plusieurs coups de sonnette furieux retentissaient, on l'envoyait porter à boire ou du tabac dont ils avaient besoin aux visiteurs qui méritaient des petits soins. (*OR*, p. 1043-4)

Plus loin, toujours dans la version originale, le même rythme saccadé se charge d'exprimer la froideur de l'atmosphère où se trouve Lazare, qui châtre son imagination :

L'hiver, sa faiblesse lui fit interdire les longs patinages. Sa santé s'étiolait ; on cessa de l'envoyer à l'école. Élie, pour l'exercer au calcul, lui apprit la tenue des livres. Lazare fixait obstinément un chiffre noir sur le parchemin jauni ; son regard devenait vague ; il n'y voyait plus. (*MCA*, p. 209)

Par contre, le rêve éveillé de Lazare dans *Une belle matinée*, pour être une longue énumération de ce qu'il a vécu et de ce qu'il connaîtrait, dépasse l'aridité de la liste par la richesse des subordonnées qui donnent du mouvement à la phrase :

les voleurs, qui, faut dire, ne lui avaient jamais rien volé, les ivrognes, qui sont le plus souvent gentils quand ils ont bien bu ; [...] les Messieurs jeunes et vieux, ceux qui vous paient des sous pour porter une lettre à une femme et donnent encore un pourboire en plus quand on leur apporte la réponse, sans même attendre de lire ce qu'il y a dedans, et des fois ce qu'il y a dedans les fait pleurer [...] (*OR*, p. 1055)

Le changement de ton et de rythme est un indice important des profondes modifications intervenues d'un texte à l'autre : on remarque comme une distension du rythme, une amplification de la phrase à laquelle on confie le rôle d'exprimer le charme de cette histoire.

3. Conclusion

Il vaut alors la peine de se demander la raison et l'effet de ce qui nous paraît être le changement le plus important que connaît l'histoire de Lazare : la perte de romanesque. Rappelons que Lazare est aussi un personnage que l'art sauvera, analogue en cela à Wang-Fô, mais, contrairement à ce qui a lieu dans la première des *Nouvelles orientales*, cela n'arrive nullement au prix d'un exercice fort de l'imagination et d'une démission de la rationalité. C'est plutôt le contraire. L'histoire du petit juif sauvé d'une vie médiocre par l'art théâtral n'a aucun besoin d'inclure l'irrationnel.

Quelle est alors la place qu'occupe Lazare dans l'évolution de l'écriture yourcenarienne à la lumière de ce que l'on vient de voir ? On a déjà remarqué, et de façon bien convaincante¹⁶, que Yourcenar plaçait plutôt Nathanaël au bout du parcours de sa maturité narrative. Et personne ne saurait contester le fait que le petit Lazare peut difficilement être rangé parmi les grands personnages de la maturité. On ne saurait nier non plus toutefois qu'il est le tout dernier et qu'il porte un nom emblématique.

En tant qu'enfant il est promesse d'avenir, mais quel monde contient-il en soi ? à quel futur donnera-t-il lieu ? Le monde que recèle Lazare est l'actualisation théâtrale d'histoires pensées pour être représentées. Comme toujours chez Yourcenar, le futur positif n'est pas un véritable futur, mais un futur du passé. « La mort conduit l'attelage, mais la vie aussi » dit-elle à la fin de la postface. Sauf que la seule vie qui puisse vraiment mener le jeu est la vie aventureuse des histoires fictives, et c'est Lazare qui les remet en jeu : du coup il devient l'emblème d'une résurrection sous le signe du roman. Mais quel roman ?

Bruno Blanckeman a su saisir la réticence de Yourcenar pour le roman¹⁷ : après les œuvres des années trente elle a imprimé une

¹⁶ Maurice DELCROIX, *op. cit.*

¹⁷ Bruno BLANCKEMAN, « Le déni du "roman historique" : *Mémoires d'Hadrien* dans la correspondance de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n° 35, décembre 2014, p. 25-40.

autre direction à sa production, se frayant une voie toute personnelle à l'intérieur d'un panorama littéraire qui refusait la forme classique du roman. Avec les deux œuvres remaniées entre 1979 et 1981 – *Un homme obscur* et *Une belle matinée* – elle est revenue vers ce qui était en train d'être remis à la une : la forme du roman¹⁸. Mais l'évolution subie par *Une belle matinée* montre bien qu'entre-temps s'était enraciné un refus du romanesque le plus conventionnel, et la reprise du roman ne pouvait se faire que dans la négation de ce romanesque.

Ce personnage conçu en 1934 a su incarner en 1982 l'idée de roman qu'elle avait conçue sans la pratiquer dans les œuvres de la maturité. Avec cette nouvelle c'est comme si elle montrait qu'elle sait « placer la voix », trouver le bon point d'émission pour que le ton soit juste. On dit souvent que Yourcenar a su s'approprier très tôt ses moyens. Mais les transformations qu'a subies *Une belle matinée* nous révèlent qu'elle a su manier ses pouvoirs avec une conscience renouvelée : elle peut se passer du romanesque là où c'est l'allure de la phrase qui est devenue capable de transmettre au lecteur la magie de l'histoire. Elle fait l'économie des éléments romanesques les plus convenus pour thématiser le fond romanesque de l'art théâtral. Lazare, l'enfant finalement lourd des promesses de l'avenir, sera sauvé par l'art, sans besoin de faire recours aux moyens les moins raffinés de l'art de raconter.

¹⁸ Et même le romanesque dans le roman, si l'on observe les choix de Robbe-Grillet.