

# LAZARE TRAVESTI

par Maurice DELCROIX (Université d'Anvers)

Au récent colloque de Maynooth, une question mineure a quelque peu divisé les participants. Mineure ? À chacun d'en juger. Il s'agissait de voir si Lazare faisait partie des personnages homophiles qui jalonnent l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar et donc s'il en relançait la série, fût-ce le temps d'« Une belle matinée », après que Nathanaël son père eût fait exception. Les termes de « testament spirituel » prononcés à cette occasion attestent l'importance que la question revêtait pour certains. Elle méritait en tout cas un examen moins rapide, propre à montrer, en littérature, l'extrême subtilité de la production du sens.

Pour qui ne le saurait, « Une belle matinée » constituait en 1982 la troisième et dernière nouvelle du recueil *Comme l'eau qui coule*, Nathanaël étant le modeste héros de la seconde – « Un homme obscur ». Toutes deux issues entre 1978 et 1981 d'une réécriture de « D'après Rembrandt », la nouvelle qui clôturait *La Mort conduit l'attelage*, recueil des années trente<sup>1</sup>. Le nouvel ensemble était fragile, sauf pour ces deux nouvelles. Dans l'édition définitive, elles apparaissent sans référence au titre général du recueil de 1982<sup>2</sup>. L'autonomie que leur confèrent

---

<sup>1</sup> *La Mort conduit l'attelage*, Bernard Grasset, 1934 (copyright de 1933, achevé d'imprimer du 7 août 1934 ; sigle : MCA), recueil constitué, selon l'auteur, de résidus d'un vaste projet romanesque de la vingtième année. La première nouvelle de *Comme l'eau qui coule*, « Anna, soror... », faisait originellement partie de ce projet, mais avait paru en 1934 sous le titre de « D'après Greco » ; elle avait reparu seule, en 1981, sous son titre définitif. Si l'on prend en compte que la première nouvelle de *La Mort conduit l'attelage*, « D'après Dürer », considérablement accrue, constituerait en 1968 *L'Œuvre au Noir*, « Un homme obscur » et « Une belle matinée » participent de cette pratique de la réécriture propre à Marguerite Yourcenar, au contraire d'« Anna, soror... », laquelle fut peu modifiée.

<sup>2</sup> L'édition définitive est celle des *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pour laquelle nous référerons à l'impression de 1995 (sigle : OR). La « Chronologie » qui ouvre le volume fait toutefois référence au titre de 1982, le disant destiné, en 1978, à intituler « définitivement » le recueil (OR, p. XXXI) ; il réapparaît p. XXXII, sous la

désormais leurs titres distincts est toutefois relativisée par la page de titre interne qui les introduit, ainsi libellée : « UN HOMME OBSCUR / *suivi de* / UNE BELLE MATINEE » (p. 943). Ce statut ne sera plus remis en question, la suite matérielle se conformant, d'un personnage à l'autre, à la logique et à la chronologie de la filiation<sup>3</sup>. Que la postface s'achève, en ce qui concerne « Une belle matinée », sur une réactualisation corrective du titre de 1934 maintient le lien avec le premier recueil, mais pour dédramatiser sa conclusion : « La mort conduit l'attelage, mais la vie aussi » (*OR*, p. 1071). Quand « Un homme obscur » et « Une belle matinée » reparassent ensemble en 1985<sup>4</sup>, une datation distincte apparaît en clôture de chacune d'elles : « Automne 1978 / Été 1981 » pour la première, « Southampton, Octobre 1980 / Cintra, Mars 1981 » pour la seconde. Prises à la lettre et au chiffre, ces datations impliqueraient que la réécriture de la première, commencée avant celle de la seconde, aurait été achevée ailleurs et en dernier lieu. Ce ne serait pas sans conséquence si l'on voulait y chercher un testament. Mais le faut-il, si l'on considère que les deux nouvelles forment une suite désormais insécable – et seront elles-mêmes suivies, à distance posthume, par le dernier volume du *Labyrinthe du monde*, la chronique romancée des lignées parentales ?

---

rubrique 1981, à propos de cette « préface de *Comme l'eau qui coule* » qui ne paraîtra jamais qu'en postface. À noter encore qu'à Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar déclare (est-ce en 1979 ou en 1980 ?), avoir en 1957, pendant trois heures, dans une gare perdue des États-Unis, « entièrement écrit, *en pensée*, la longue nouvelle de *La Mort conduit l'attelage*, que j'ai rebaptisée *Comme l'eau qui coule*, et que j'achève en ce moment [...] et je n'ai repris le projet que l'an dernier » (*YO*, p. 233 de l'édition originale, 219 de l'édition Folio ; nous soulignons).

<sup>3</sup> Statut confirmé en postface : dans le recueil de 1982, le titre de « Postfaces » (au pluriel) concernait les trois nouvelles, « Anna, soror... » y compris, les titres courants reprenant le terme (au singulier) pour chacune ; dans l'édition définitive, le titre de « Postface » (au singulier) concerne *Un homme obscur* et *Une belle matinée*, mais le commentaire les traite distinctement, dans le même ordre et sous leurs titres respectifs, la seconde fort brièvement.

<sup>4</sup> Avec en page de couverture un corps plus grand pour le premier titre que pour le second – différence toutefois résorbée en page de titre, mais que pouvait justifier la disproportion des deux réécritures : le nombre de signes de l'histoire de Lazare, si modifiée qu'elle soit, n'est guère augmenté ; celui de l'histoire de Nathanaël est multiplié grosso modo par six.

Rappelons toutefois que Marguerite Yourcenar elle-même, dans son entretien de 1984 avec Josyane Savigneau, n'a donné valeur quasi testamentaire qu'à *Un homme obscur*, considéré par elle « comme une sorte de testament » et « comme la fin de la série », ce dernier terme le rattachant en l'occurrence aux seuls *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, les grands romans de la maturité<sup>5</sup>. Ce qu'elle valorisait par là, en Nathanaël, c'était sa simplicité, sa passivité d'acceptation et la lucidité qui les accompagne, non ses préférences en libido : « L'homme se laisse porter, simplement, avec pour seul don celui de voir exactement comment il est porté, comment les choses vont et s'en vont »<sup>6</sup>. Tout au plus le récit, qui prend la peine de préciser qu'en matière de sexe, Nathanaël « n'aimait vraiment que les petits seins doux comme du beurre, les lèvres lisses et les chevelures glissantes comme des flocons de soie », le montre-t-il se prêtant « parfois », dans les rues d'Amsterdam, au désir des hommes (*OR*, p. 967), un épisode antérieur le disant d'ailleurs plus enclin à accepter les caresses du métis qui lui a sauvé la vie sur le navire où il s'était embarqué clandestinement, que celles de l'armateur ivre qui reportait sur lui les privautés initialement destinées à sa jeune compagne (p. 948-949)

Pour élever Lazare au même niveau d'importance, il faudrait tenir pour rien qu'à l'encontre des précédents le récit qui le concerne, loin de le suivre pas à pas de la naissance à la mort, ne lui accorde, à en croire le titre, qu'un beau matin, si même on doit constater qu'il commence en fait la veille de son départ d'Amsterdam, s'offre divers retours en arrière sur son passé et le gratifie d'une manière de rêve sur son avenir d'acteur qui permet à la « Postface » de conclure : « l'essentiel [...] est que le petit Lazare [...] vive d'avance, non seulement sa vie, mais toute vie » et que pour lui, au moment où il rejoint la troupe des comédiens sous la bêche

---

<sup>5</sup> « La Bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar », entretien avec Josyane Savigneau, *Le Monde des livres*, 7 décembre 1984 ; repris par nous dans *Portrait d'une voix*, vingt-trois entretiens (1952-1987), Gallimard, 2002, où la formule citée se trouve p. 324.

<sup>6</sup> *Ibid.* Fait déjà noté par Carminella BIONDI : « C'est par la force de sa simplicité que Nathanaël occupe la place d'honneur au sein de la trilogie [...] : "il se laisse porter, simplement" ». Et elle renvoyait à l'entretien avec Josyane Savigneau », précisant qu'il s'agissait d'un « testament spirituel », si même l'adjectif ne figurait pas dans l'entretien (*Marguerite Yourcenar ou la quête du perfectionnement*, Pise, Goliardica, 1997, p. 158).

du chariot de Thespis, « tout ce qui a valu d'être vécu l'est déjà ». Reste que la même « Postface », d'entrée de jeu, a distingué génériquement *Un homme obscur*, « long récit ou roman court », d'*Une belle matinée*, « fantaisie de quelques pages » (OR, p. 1066). Dans les entretiens postérieurs aux années 1979-1980, seule l'histoire de Nathanaël est commentée, le plus souvent après mention d'Hadrien et de Zénon.

Faut-il le rappeler, dans *Une belle matinée*, Lazare est doublement orphelin : son père probable<sup>7</sup>, correcteur d'imprimerie chez un oncle, a disparu ; sa mère, entraînée de musico, a été pendue pour vol. Mevrouw Loubah, son « espèce de grand-mère » (p. 1052), patronne d'une maison de passe, l'y emploie comme jeune valet. Il n'en allait pas tout à fait de même dans le recueil de 1934 : une très grande pauvreté amenait la chanteuse de musico à se prostituer pour entretenir l'enfant tendrement aimé, avec pour conséquence que le père, petit imprimeur besogneux, plus occupé de ses prêches que de son fils, les abandonnait. Séparé totalement de sa mère par l'oncle et la tante à qui elle l'avait confié, Lazare finissait par croire, lorsqu'il apprenait sa mort, « qu'elle avait cessé à la fois de l'attendre et de l'aimer » (MCA, p. 215). De cette poignante histoire – dont l'inspiratrice a pu être la Fantine des *Misérables* –, rien ne subsiste dans la version de 1982. En revanche, la version de 1934 offrait un début de matière à la question qui nous occupe ici.

Parmi les comédiens anglais qui décidaient l'enfant, curieusement familier de Shakespeare, à partir avec eux, un certain Humphrey, caractérisé par sa gouaille, tenait à l'égard du compagnon chargé jusqu'ici des rôles féminins et porteur d'un prénom féminisé un propos fort contrasté où se devinait le poncif amour-haine : « Je déteste Willie [...] Il est si beau. » (MCA, p. 230). Façon comme une autre de référer à la pratique d'alors qui confiait ces rôles à de jeunes garçons, mais aussi de lever le voile sur les ambiguïtés du travesti et de faire entendre que le beau parleur n'était pas insensible à la beauté masculine, que ce soit par

---

<sup>7</sup> Il s'émerveille que « des plaisirs violents goûtés avec Sarai [...] fût issu ce bourgeois fragile » (p. 978). Mais au temps de leur cohabitation, elle « était souvent et longuement sortie en son absence » (p. 977), de sorte que : « sur cette paternité aussi, on pouvait se poser des questions » (p. 979).

rivalité d'acteur<sup>8</sup> ou par goût particulier. Les disponibilités érotiques du personnage s'étaient déjà manifestées plus haut, marquées d'une autre ambiguïté, lorsque ses singeries avaient fait la joie « d'une servante assez fraîche, rebondie de gorge » (p. 228), avec laquelle Lazare et lui montaient dans le « grenier à foin », pour aller chercher le ballot de robes qu'on veut faire essayer à la nouvelle recrue ; de sorte que le garçon, sentant dans l'obscurité « qu'on lui chatouillait la nuque, [...] mit ce manque d'égards sur le compte de la maritorne » (p. 230). Marguerite Yourcenar n'a-t-elle pas plus d'une fois répété que la bisexualité était pour elle la normale ? Que ce soit Humphrey, par la suite, qui s'agenouille devant Lazare pour lui agraffer sa robe, s'emploie à le maquiller, « leurs éclats de rire se répondant » (p. 232), ou « lui pr[en]d le bras, doucement » (p. 235) pour l'empêcher de s'enfuir, ne peut qu'accroître l'évidence d'un début de relation particulière, si même c'est collectivement, Lazare interprétant le rôle de Rosalinde dans *As you like it*, qu'« on le trouva charmant à l'endroit du baiser » (p. 233).

C'est donc dans le prolongement des suggestions de 1934 que la réécriture de 1979-1980 renouvelle cet aspect de l'histoire racontée. Mais elle ne se borne pas à confirmer l'intérêt d'Humphrey pour l'acteur en herbe. Bérengère Deprez, au colloque de Roubaix<sup>9</sup>, a fait valoir l'importance de « Lazare [...] ressuscité » au terme des *Œuvres romanesques*. L'objectif principal de son argumentation était de montrer que l'enfance, peu valorisée dans le reste de l'œuvre, l'était ici, et qu'elle y bénéficiait d'un optimisme peu courant chez notre auteure. Comment douter qu'après un titre comme *L'Œuvre au Noir*, ou même *Un homme obscur*, *Une belle matinée* n'introduise pour le moins une éclaircie ? Signe, à notre sens, que l'auteure vieillissante pouvait secouer une longue habitude, que ce soit par une nécessité intérieure véritablement neuve, ou seulement, si l'on se veut sceptique, pour prouver qu'elle en était capable,

---

<sup>8</sup> On saura par la suite qu'il a lui-même tenu des rôles féminins, pour lesquels le chef de la troupe ne lui trouve plus la peau assez lisse : « J'ai été fille, moi, et je sais comment les choses se passent. Mais depuis que j'ai dix-huit ans, j'ai repassé garçon » (p. 1053). Voir déjà la première version : « Pour vous, Humphrey, vous commencez d'être fort bien dans les rôles de sorcière, et dans celui de la Reine Gertrude, qui avait un peu de barbe » (*MCA*, p. 234).

<sup>9</sup> « L'enfant ressuscité : Lazare », *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours, SIEY, 2003.

voire par une manière de provocation à l'encontre de ceux qui voudraient l'enfermer dans ses choix. En ce qui concerne la question traitée ici, l'éclairage apporté par Bérengère Deprez avait la pénétration du sourcier, décelant dans la brève nouvelle deux résurgences littérales des romans majeurs : Lazare, comme l'Aleï de *L'Œuvre au Noir* (p. 648), est pour celui qui l'initie à Shakespeare « un follet, un ondin » (p. 1048) ; comme l'Antinoüs des *Mémoires d'Hadrien* (p. 438), quand le chariot des comédiens s'ébranle, il appuie la tête « sur les genoux » de l'ami plus âgé (p. 1062). Ces termes hérités de deux représentants notoires de l'homophilie yourcenarienne le désigneraient, Platon aidant, comme l'objet aimé d'une nouvelle relation éraste-éromène<sup>10</sup>.

Détails significatifs, en effet. Mais de quoi ? Il importe en premier lieu de bien caractériser ce discret phénomène. Impliquant, pour être perçu, une connaissance aiguë de l'œuvre antérieure, il pouvait échapper à la plupart des (premières ?) lectures, et s'imposer d'autant plus une fois reconnu. Stratagème d'écrivain ? On serait porté à le croire, du moins dans le premier cas, où il s'agit de désignations à caractère métaphorique et qui ne vont pas de soi : la résurgence intertextuelle, quand elle est à ce point précise et redondante, atteste l'intention. À moins qu'il ne trahisse le caractère en quelque sorte obsessionnel de la réminiscence – l'une comme l'autre des hypothèses manifestant son importance pour l'interprétation. Nous serions tenté d'y ajouter ce nom propre d'Ariel, absent de *L'Œuvre au Noir*, qui suit immédiatement, dans *Une belle matinée*, les termes de follet et d'ondin, et où l'on peut lire une paronomase d'Aleï. Si une approximation phonétique est moins probante qu'une reproduction littérale, celle-là a la particularité de ne s'intégrer dans son contexte que pour l'un des personnages en présence : Ariel, génie de l'air en mythologie, est certes justifié dans la bouche de celui qui l'emploie en tant que personnage de Shakespeare – en l'occurrence, dans *la Tempête*<sup>11</sup> – ; il est justifié de surgir après l'ondin et le follet dans la

---

<sup>10</sup> Relation « modélisée dans le *Banquet* de Platon, un hypotexte capital pour la lecture de Marguerite Yourcenar » et « qui met en présence un homme mûr et un adolescent dont le protecteur est à la fois l'amant, l'ami paternel, l'éducateur et une sorte de révélateur social » (*op. cit.*, p. 110).

<sup>11</sup> Serviteur dévoué de Prospero, il l'aide efficacement à arriver à ses fins. À noter qu'il y prend à l'occasion l'apparence d'une nymphe des mers (Acte I, scène 2).

mesure où il a comme eux quelque chose d'aérien ; il n'en est pas moins, pour l'interlocutrice de l'échange, une énigme que le locuteur dédaigne d'expliquer : « Ariel ? » demande-t-elle. « Peu importe, reprit l'autre avec impatience » (p. 1048). Or que vise l'énigme en littérature sinon attirer l'attention, sans toujours la satisfaire ?

Que l'enfant Lazare, dans *Une belle matinée*, soit pour le moins, et du moins en puissance, en situation d'initiation homophile, le texte le manifeste à suffisance. Dans sa relation avec Humphrey, les notations ne manquent pas, qui vont dans ce sens. Prenant son rôle à cœur devant les comédiens qu'il découvre à peine, Lazare a « décidé tout de suite qu'Humphrey-Orlando méritait d'être aimé par Rosalinde » (p. 1051) et c'est par ce biais qu'il explique à son partenaire pour quelle raison, devant lui, il semble s'embrouiller dans son rôle : « je m'embrouille parce qu'elle s'embrouille... Elle est un peu gênée, tu comprends, parce qu'elle t'aime, Humphrey » (*ibid.*)<sup>12</sup>. S'il relit ce rôle, la veille du départ, de crainte de « rester court », cette crainte même est une occasion de plus de manifester sa confiance : « si j'oublie, [...] Humphrey m'aidera » (p. 1055)<sup>13</sup>. Enfin, dans le chariot qui s'ébranle, l'enfant qui n'a déjeuné que d'un beignet d'un sou se dit qu'un second n'eût pas été de trop ; n'importe : « c'était bon de penser qu'il restait quatre sous à partager avec Humphrey » (p. 1062). Et c'est dans ce contexte qu'il « appuya la tête sur les genoux d'Orlando », lequel, particulièrement attentionné, « avait jeté sur elle [Rosalinde] un pan de sa vieille couverture », employant « tous ses soins » à lui démêler les cheveux sans trop les tirailler (*ibid.*).

Si le plus significatif indice de tendance homophile est dans l'appréciation de la beauté masculine, comme c'était le cas pour le premier Humphrey à l'égard de Willie<sup>14</sup>, la réécriture de 1981, qui ne

---

<sup>12</sup> L'explication ne le justifie qu'à demi, car il n'en a pas moins sauté une phrase du rôle, qu'Humphrey lui rappelle en la disant « le plus beau » (p. 1050).

<sup>13</sup> En fait, avant de conclure à l'aide d'Humphrey, la phrase a impliqué une assurance qui s'inscrit dans la valorisation de l'enfant et de sa capacité d'initiative : « Si j'oublie, j'inventerai quelque chose » (*ibid.*).

<sup>14</sup> Voir aussi à ce propos, datées de 1979, confirmées en 1981, les notes de lecture de Marguerite Yourcenar à propos de Bérenson : « extrêmement sensible à la beauté masculine » (*Sources II*, p. 251).

connaît plus de Willie<sup>15</sup> (p. 1053), attribue cette propension en premier lieu à Lazare, la différant pour Humphrey<sup>16</sup>: c'est Lazare, en effet, qui repère dès le premier abord, parmi les comédiens dont il essaie de deviner les âges, celui qui « était bien » (p. 1049)<sup>17</sup>. Pour rester discrète, cette appréciation spontanée atteste, pour Bérengère Deprez, que l'initiative affective, voire amoureuse, contribue à la valorisation du personnage : « Lazare échappe à la fatalité de l'éromène yourcenarien », puisqu'« il n'est pas le moins du monde passif » en cette occasion (p. 111)<sup>18</sup>. Sur cette voie, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que l'initiation d'Alexis, passé seize ans (p. 25), met en jeu le même thème – « je rencontrais la beauté » (*OR*, p. 31) –, ni que touchant Aleï, les révélations de Zénon à son cousin s'interrompent un instant sur la question : « Presez-vous la beauté [...] ? » (p. 648).

Il faut cependant convenir que les références stylistiques au travesti, dont nous avons dit qu'il pouvait contribuer aux ambiguïtés du désir,

---

<sup>15</sup> D'une version à l'autre, Willie a été remplacé par Edmund, qu'on vient de retrouver sur le carreau « la tête cassée » (p. 1053) ; ou, pour reprendre l'expression brutale du directeur de la troupe, « gueule cassée », ce qui ne sied pas à une Rosalinde (p. 1050).

<sup>16</sup> Ce n'est qu'une fois Lazare revêtu d'une robe de velours bleu – encore est-ce bien après que le directeur de la troupe ait dit de l'enfant : « Il est mignon » (p. 1051) – qu'Humphrey lui déclare – au féminin – : « Tu es belle » (p. 1061), après s'être d'ailleurs offert lui-même au même genre d'appréciation : « Vois comme je suis beau » (p. 1060). Le commentaire qui suit – « Il l'était en effet dans ses chausses de cuir jaune, ses brodequins à boucles et sa veste rouge soutachée d'or » (*ibid.*) –, outre qu'il est pris en charge par le narrateur sans que rien le fasse explicitement partager par Lazare, s'attarde au costume plutôt qu'à la personne, Humphrey ayant paru dans ce passage « une vieille couverture de cheval drapée sur les épaules » et devant « écart[er] les pans de la vieille couverture » pour paraître à son avantage (*ibid.*). Ostentations qui renforcent la modération du mot de Lazare.

<sup>17</sup> Autre occurrence du thème : le rêve de Lazare prévoit, parmi ses rôles féminins, celui de « Miranda l'innocente, qui s'éprend d'un homme parce qu'elle le trouve beau » (p. 1059).

<sup>18</sup> À noter toutefois qu'à défaut de passivité, Lazare sait témoigner, pour Orlando, une complaisance proche de la soumission, sauf à y voir une ironie que la suite pourrait autoriser : quand Humphrey, considérant qu'il s'embrouille, lui enjoint de « reprend[re] plus haut », il répond : « Tout ce que tu voudras », formule assez proche du titre de la pièce, si même elle prélude à la justification mentionnée ci-dessus (« elle s'embrouille [...] parce qu'elle t'aime », p. 1051).

peuvent plus d'une fois se lire comme un moyen de les atténuer<sup>19</sup>. Si « Tu es belle », dans la bouche d'Humphrey, outre que la formule, genre grammatical mis à part, fait écho au « il est beau » dont bénéficiait Willie dans la version de 1934, a toute l'audace d'un aveu, dire « elle t'aime », en revanche, comme le fait Lazare parlant de Rosalinde, n'est pas dire « je t'aime »<sup>20</sup>. Que le destinataire de l'amour reçoive aussitôt après son vrai nom plutôt que son nom de scène n'est pas davantage une façon de se trahir : ce retour au réel se justifie dans la mesure où c'est en réponse à l'intervention critique d'Humphrey – « Tu t'embrouilles » (p. 1051) –, non à quelque parole de son rôle, qu'on s'adresse à lui. Littéralement, c'est « par Rosalinde », non par Lazare, « qu'Humphrey-Orlando méritait d'être aimé », si même c'est Lazare qui en a décidé ainsi (p. 1051). La seule confusion acteur-personnage à cet endroit ne concerne en fait, le double nom aidant, qu'Humphrey-Orlando : garçon pour garçon. Un commentaire d'auteur la confirme – à nouveau sans qu'on puisse dire qu'il relaie une appréciation de Lazare – : Humphrey « jouait bien : en Orlando, il était seulement un peu plus et plus gaiement Humphrey » (*ibid.*). Le même passage précise différemment ce qu'il en est côté Rosalinde, distinguant d'autant plus l'acteur du personnage qu'il fait valoir l'habileté du premier :

Dans son rôle de fille qui fait semblant d'être un garçon tout ensemble pour consoler un camarade de l'absence de sa belle et se moquer gentiment de lui, [Lazare] réussissait à faire sentir au-dedans quelque chose comme trois personnes qui, pour ainsi dire, jouaient l'une contre

---

<sup>19</sup> Dans *As you like it*, au demeurant, ces ambiguïtés ne sont pas véritablement exploitées. On peut s'en étonner, Shakespeare n'étant pas spécialement bégueule. Si Rosalinde y revêt un costume d'homme, c'est pour fuir le duc usurpateur qui la menace : dans la forêt où elle cherche refuge avec sa cousine Célia, une apparence d'homme n'est pas de trop pour les protéger d'autres dangers. Certes, sous son travesti de garçon, elle se propose à Orlando comme objet d'amour compensatoire, mais ce n'est que pour prétendre le rebuter et le guérir d'aimer ; lui-même ne s'y prêtant que « par jeu » (IV, 3) ; mais lorsqu'elle est bien assurée de la profondeur de son amour, elle ne tarde guère à récupérer sa féminité, trois mariages concluant la pièce.

<sup>20</sup> Nous ne dirons donc pas, à l'encontre de Bérengère Deprez, qu'« il se déclare par le truchement du rôle de Rosalinde » (*op. cit.*, p. 111), mais seulement qu'il déclare qu'Humphrey, parce qu'il est « très bien », est digne d'être aimé par une jeune fille comme Rosalinde. En littérature, la nuance a son prix.

l'autre. Car, pour tout compliquer, la fille habillée en garçon aimait le garçon qu'elle bernait, et qui ne la reconnaissait pas dans ses chausses et sous son doublet d'homme. (*ibid.*)<sup>21</sup>

C'est l'assimilation de Lazare, avons-nous vu, à « un follet, un ondin » qui alimente de la façon la plus probante sa parenté avec Aleï. Dans *L'Œuvre au Noir*, la phrase en cause clôture la confidence que le médecin alchimiste a faite à son viril cousin : de lui pour Aleï, anciennement page caucasien de « sa Hautesse » ottomane, puis serviteur de Lorenzace, lequel en « fit don » à Zénon, il s'agit bien d'amour – « quel autre nom donner à cette flamme [...] ? » (p. 648). De la part d'Aleï, qui passe ainsi de mains en mains, la réciproque n'est nulle part explicitée. Tout au plus, relatant ensuite l'agonie de son valet, Zénon évoque-t-il ses « yeux de chien confiant qui ne doute point que son maître lui puisse venir en aide » (p. 649) – bien à tort, puisque la peste emporte le malade. Jusqu'au terme de ce récit, Aleï, si intensément aimé qu'il soit, reste le « domestique », sa mort « comme au fond d'un autre règne » ajoutant en quelque sorte à la distance (p. 650). Certes, l'éraсте n'est pas tenu de traiter d'égal à égal l'éromène. À noter que les métaphores du follet et de l'ondin, lorsqu'elles paraissent en fin de paragraphe, réfèrent toutefois à un contexte quelque peu différent et en quelque sorte professionnel : « Après tant de ribauds braillards et impudents engagés par malchance, j'avais enfin ce follet ou cet ondin que le populaire nous octroie pour aides... » (p. 648). Même empruntées à la superstition populaire, elles peuvent néanmoins relever de l'éloge, comme le confirme leur résurgence dans *Une belle matinée*, où l'identification finale à Ariel a valeur de couronnement mythique. Mais qu'est-ce qui est loué dans Aleï ? Sa fidélité, sa vivacité de serviteur ? Le caractère de légèreté évanescence qu'impliquent les trois notations, notamment par opposition aux « ribauds braillards », plutôt que donner corps à l'objet aimé, pourraient bien anticiper sur sa disparition. Non qu'Aleï n'ait eu un corps : « certains corps, frère Henri, sont rafraîchissants comme l'eau

---

<sup>21</sup> Ajoutons qu'on ne verra qu'à la fin du texte Humphrey et Lazare identifiés par leurs noms de scène en dehors de toute scène et de toute référence au jeu scénique, dans le chariot où s'entassaient les comédiens (p. 1063), exception justifiée par le fait que M. de Brederode, leur commanditaire, a demandé qu'ils arrivent au château en costumes...

[...] et il serait bon de se demander pourquoi les plus ardents sont ceux qui rafraîchissent le plus » (*ibid.*, mais plus haut). Les mots qui concluent le paragraphe n'en vont pas moins dans un autre sens.

Il est temps de rappeler que dans *Une belle matinée*, ces métaphores ne sont pas le fait d'Humphrey. Une part importante de la réécriture de l'histoire de Lazare a consisté à justifier sa connaissance de Shakespeare en rapportant qu'un ancien amant de la Loubah, arrivé « deux ou trois années plus tôt » pour repartir tout récemment « vers le temps de Noël » (p. 1045-1046), n'était autre qu'Herbert Mortimer, acteur de renom sur la place de Londres. Herbert n'a pas seulement lié amitié avec Lazare, il s'est fait donner par lui la réplique, a découvert ses dons d'acteur, l'a initié au répertoire. Ce qu'il loue en lui par les mots qui nous occupent, c'est son précoce talent : « Un tel élan, une telle oreille pour les cadences... Je me revois tel que j'étais à douze ans, et en même temps je ne sais quoi que je n'étais pas, un follet », etc. (p. 1047-1048). Certes, la suite du récit ne laisse aucun doute sur le caractère particulier de l'affection qu'il lui porte. Lorsqu'il propose – en vain – d'emmener le garçon en Angleterre, celui-ci surprend la Loubah le baisant « sur les lèvres » et lui déclarant « qu'un morveux de douze ans n'est pas une rivale » (p. 1048). Au moment du départ, Herbert l'embrasse « plus tendrement » qu'il ne l'embrasse elle, « du moins à ce qu'il semblait » à Lazare, « qui crut voir les yeux de son vieil ami s'humecter », tandis qu'il murmurait « Quelle Juliette » – fille pour garçon – « d'une voix presque tremblante [...] » (p. 1049).

À la lumière de ces révélations, divers détails antérieurs trahissent leur équivocité. La première fois qu'Herbert, qui répète à haute voix, a ouvert sa porte à l'enfant intrigué, il l'entendait « depuis longtemps [...] souffler sous la porte comme un chien » (p. 1047) ; Lazare endosse le rôle et pose « la patte sur le genou » de l'acteur, lequel « lui flatta la tête » (*ibid.*)<sup>22</sup>. Herbert, plus tôt déjà, de ces « longues mains soignées qui semblaient caresser sans cesse le pommeau de sa canne », « se plaisait à tapoter la tête de l'enfant et à ouvrir pour lui le beau pommeau ciselé pour lui

---

<sup>22</sup> Qu'un chien puisse être utilisé par Marguerite Yourcenar comme médiateur de sensualité, un passage d'*Un homme obscur* l'atteste, où Nathanaël « flatt[e] timidement », sur les genoux de Mme d'Ailly, le petit chien qu'il vient de lui offrir : « Un instant, moins d'un instant, sa main par mégarde frôla le bras nu » (p. 1019).

donner des dragées » (p. 1045). D'où cette formule à valeur de synthèse : « Ils ne se quittèrent plus. Lazare était devenu son enfant, son épagueul, son public. Il devint aussi bientôt son élève » (p. 1047). Est-il pour autant l'éromène attendu? Laissons parler Bérengère Deprez : « Herbert n'est pas un initiateur sexuel » ; « malgré des vellétés, [il] reste inactif » sur ce plan (*op. cit.*, p. 111).

« L'amant », continue-t-elle, « ce sera Humphrey » (*ibid.*). N'allons pas trop vite. Il est vrai qu'Humphrey n'a pas la réserve de Mortimer, et ne doit pas se contenter souvent de chatouilles dans la nuque. Le milieu des comédiens, faut-il le dire, y semble fort propice. C'est le directeur de la troupe qui trouve Lazare « mignon » (p. 1051), terme d'autant plus équivoque qu'il remplace le « charmant » de la version de 1934 (*MCA*, p. 232). Le régisseur, nous dit-on, « avait de l'affection » (*OR*, p. 1052) pour cet Edmund « qu'on appelle Edmunda » (p. 1053) et qui tenait, avant Lazare, le rôle de Rosalinde. Quand le rôle est proposé au nouveau venu, le garçon qui joue celui d'Aliéna s'en montre jaloux, sentiment totalement inconnu à l'Aliéna de Shakespeare dans *As you like it*<sup>23</sup>. Comme un troisième encore réclame ce même rôle – « un petit très jeune » que « son châle de paysanne » destine sans doute au rôle d'Audrey (p. 1051) –, le directeur le rabroue : « Tu es tout juste bon pour Touchstone », « ce qui fâcha immédiatement » le comédien ainsi nommé (p. 1052). Toute la troupe, décidément, pourrait bien être de la confrérie.

Pour en revenir à Humphrey, certaines expériences ne lui manquent pas. Il a « été fille », lui aussi, avant de « repass[er] garçon » et sait « comment les choses se passent » ; ce qu'il en dit pourrait le renvoyer à son tour, du moins naguère, à la passivité supposée de l'éromène : non seulement les dames vous embrassent mais « les messieurs tirent parfois de leur poche un sou d'or » (p. 1053) – l'or détournant de n'y voir qu'un pourboire ordinaire. Soit dit en passant, Humphrey est un peu jeune pour être un éraste, si même c'est lui qui est chargé de donner la réplique à

---

<sup>23</sup> ...où Aliéna est le nom que Célia, cousine aimante et généreuse, choisit pour accompagner la fuite de Rosalinde. Mais dans *Une belle matinée*, il pourrait ne s'agir que d'une rivalité d'acteur, comme le suggère cette revendication de l'évincé : « c'est moi, Aliéna, qui devrais passer Rosalinde... » (p. 1051). Par la suite, la dite Aliéna ricane quand Lazare essaie la robe de noces : « un peu trop large sur le devant » (p. 1052). « Tu me feras le plaisir de ne pas lui donner de crocs-en-jambe », l'avertit Humphrey (p. 1061), etc.

Lazare et capable de lui rappeler telle phrase sautée – phrase équivoque elle-même en sa vulgarité : « Garçons et filles sont bétail de même espèce » (p. 1051). Lazare, qui pour la circonstance ne tient compte ni d'Aliéna, ni du petit très jeune tout juste bon pour Touchstone, croit voir en Humphrey « le plus jeune » de « la bande » et lui donne dix-sept ans (p. 1049), Humphrey lui-même revendiquant tout au plus avoir passé les dix-huit – l'âge de « repasse[r] garçon » (p. 1053)<sup>24</sup>. Or, l'âge a son importance, pour Lazare, en matière d'amour : Herbert, s'il a « belle mine », n'est pour lui qu'« un vieux monsieur tout cassé » (p. 1045). Il s'étonne quand il surprend la Loubah le baisant sur les lèvres : « Était-il possible qu'on s'embrassât encore à cet âge ? » (p. 1048)<sup>25</sup> – si même il a déjà compris que ces deux-là « avaient dû se réveiller souvent, comme font ceux qui s'aiment, la tête sur le même oreiller » (p. 1046). Certes, Herbert « avait eu beau être pâle et cassé, il n'avait pas d'âge » – entendez : quand il jouait (p. 1056)<sup>26</sup>. Mais cette restriction reste sans effet pour la question qui nous occupe.

Ne pourrait-on tirer autre parti d'un des arguments de Bérengère Deprez ? Lazare, nous dit-elle, « échappe à la fatalité de l'éromène yourcenarien ». D'abord, précise-t-elle, en sortant de sa passivité, lorsqu'il décide, avant toute sollicitation de son aîné, qu'Humphrey est digne

---

<sup>24</sup> Confirmé indirectement par le rêve de Lazare : « quand il aurait dix-huit, ou peut-être dix-neuf, ou (qui sait ?) vingt ans, il redeviendrait comme Humphrey un garçon » (p. 1057-1058).

<sup>25</sup> Et le récit de préciser que Mevrouw Loubah « n'embrassait jamais [...] il ne l'avait jamais vue embrasser quelqu'un, sauf Herbert » (p. 1056). Le texte, au demeurant, ne manque pas d'insistance sur le motif : outre le baiser de théâtre commandé par le texte de Shakespeare et l'allusion d'Aliéna à ceux que reçoit encore, de certaines « dames », Humphrey repassé garçon (p. 1054), il introduit dans le rêve de Lazare l'assurance qu'on « fait plaisir » aux « gens », « quand on est fille, en embrassant sous leurs yeux quelqu'un (et quelquefois ils viennent aussi se faire embrasser dans les coulisses) » (p. 1058). Il ne concrétise toutefois qu'une autre embrassade, tout au début, quand Lazare dit au revoir à son ami Klem : « Ils s'embrassèrent » (p. 1042). Réduit à cette sobre formule de clôture d'un bref prélude, le mot reste innocent : entre les deux amis, il n'est question que des « trois sous » dus pour un pari, si même la confiance faite à cette occasion – Lazare lui annonçant son départ – aura son écho : « on pouvait compter sur Klem » (p. 1054).

<sup>26</sup> Question qui reparait dans une conversation des comédiens à son propos : si « tout le monde sait bien qu'il n'a plus l'âge de baiser Desdémone », « l'âge au théâtre, [...] et même dans la vie » importe peu pour cela (p. 1050).

d'être aimé ; ensuite, lorsqu'il rêve de ce que sera sa vie de théâtre et s'imagine dans le rôle de Cléopâtre, en « cherch[ant] vainement lequel parmi les acteurs [de la troupe] serait assez magnifique pour être Antoine<sup>27</sup> » (*OR*, p. 1057) ; enfin, au terme du rêve, en ne se montrant pas autrement ému à l'idée qu'« entre-temps, Humphrey serait mort » et serait remplacé par un autre Orlando (*OR*, p. 1030)<sup>28</sup>. On pourrait y ajouter que la confiance faite à Klem le fut malgré l'injonction faite par Humphrey « de ne rien faire de pareil » (p. 1054). Ce sont en effet trois, voire quatre exemples, qui laissent entendre que Lazare n'est pas totalement subjugué par son aîné. Seul le premier, toutefois, trahit l'inclination, les deux suivants, dans la mesure même où c'est dans le contexte de la première rencontre qu'ils en entrevoient les limites, étant propres à suggérer que l'attirance ne va pas jusqu'à la séduction. Tout ce que nous avons précédemment recensé et qui atteste qu'une relation privilégiée s'instaure entre les deux garçons ne permet pas d'en dire plus. Éromène, si l'on veut, mais seulement en germe.

À cet égard, le geste d'appuyer la tête sur des genoux qui s'y prêtent n'a pas l'efficacité intertextuelle des métaphores redondantes du follet et de l'ondin, mais il est davantage suggestif. Trop loin de celles-ci, dans *Une belle matinée*, pour faire nombre avec elles, c'est par rapport à la version de 1934 qu'on hésiterait à en faire une simple coïncidence : au terme de « D'après Rembrandt », Lazare en effet, « épuisé de fatigue, de fièvre et de bonheur » n'appuyait la tête qu'« au rebord de bois » du chariot où les comédiens, faute de « place à couvert » de la pluie, étaient « serrés les uns contre les autres », Humphrey s'étant borné à lui faire « une place sous la bâche » (*MCA*, p. 239). Pas davantage de place dans la version définitive : au départ du chariot, « tout le monde s'entassa dans l'intérieur » (p. 1062). Mais la recherche d'un appui donne lieu cette fois à un contact physique impliquant à la fois confiance et abandon, en réponse à une attention protectrice, le « pan de couverture » jeté sur

---

<sup>27</sup> Dans *Antoine et Cléopâtre*, bien sûr. La transposition de Bérengère Deprez est plus directe encore : Humphrey, « si séduisant qu'il soit, et alors que Lazare se sent capable de jouer les Cléopâtre, n'est, pas plus qu'aucun des acteurs de la troupe, "assez magnifique pour être Antoine" » (*op. cit.*, p. 111-112).

<sup>28</sup> Comme cela n'arriverait qu'« au bout de cinquante ans », on pourrait toutefois conclure que Lazare ne l'enterre pas trop vite.

l'enfant, puisqu'il n'est qu'un pan, impliquant lui-même que la même couverture les couvre tous les deux. Il n'est pas jusqu'aux « petits cris » de Lazare quand Humphrey, « malgré tous ses soins, lui tirait les cheveux en les démêlant » (*OR*, p. 1063) qui ne puissent faire penser par exemple aux « cris aigus des filles chatouillées » dans *Le Cimetière marin* (16<sup>e</sup> strophe), si même un tiraillement involontaire n'est pas une chatouille – détail, soit dit en passant, propre à troubler la « somnolence » de l'enfant que « les cahots du coche berçaient » (*ibid.*). C'est plutôt la comparaison de ce passage avec son modèle présumé de *Mémoires d'Hadrien* qui fait ressortir à la fois l'analogie et la différence de situation. Ici comme là, un moyen de transport collectif, un lieu exigü, « les cahots du coche » (p. 1063), même s'ils « berçaient l'enfant », étant toutefois peu comparables à la barque impériale glissant de nuit vers Canope, « le long du canal aux eaux lourdes » (*OR*, p. 436)<sup>29</sup>. La scène égyptienne suit immédiatement la seconde visite à la magicienne dont les manipulations ont donné à Antinoüs, dès longtemps l'amant d'Hadrien, l'idée d'un suicide sacrificiel susceptible de prolonger la vie de son ami. Au retour, il est « couché au fond de la barque »; il feint de dormir : la main d'Hadrien, sans équivoque si l'on ose dire, « glissait sur sa nuque, sous ses cheveux », ce contact donnant à l'empereur – non sans quelque grandiloquence – « le sentiment de rester en contact » avec ce qu'il appelle ici « les grands objets naturels », l'aimé n'en étant en quelque sorte que le médiateur, au même titre que le seraient « l'échine musclée des panthères » ou « la pulsation régulière des sources » (p. 438). S'agit-il d'une belle matinée, comme pour Lazare, où « de grandes éclaircies bleues » et l'annonce qu'« il ferait sûrement beau » (p. 1063) succèdent à une « pluie [...] drue » (p. 1062) qui dure « toujours », mais « par ondées » (p. 1063), comme l'attestent au dernier paragraphe « les vitres dégoulinantes du coche » (*ibid.*)? Du moins, précise Hadrien, « le soleil brillait » quand les voyageurs arrivent au Sérapéum (*ibid.*) si même « un vent singulièrement froid soufflait » (p. 438). Il n'est toutefois question de « couvertures » qu'à propos du fragile Lucius, qui les relève de ses doigts minces (*ibid.*). La différence majeure est toutefois dans un contexte plus large : bien loin de commencer une vie nouvelle, Antinoüs

---

<sup>29</sup> À noter toutefois que Lucius, qu'on sait tuberculeux, « se plaignait de l'humidité de la barque » (p. 437).

n'a de cesse que de retourner chez la magicienne et d'accomplir sa mortelle offrande. Certes, le propre des réminiscences inconscientes est de mêler l'identique et le différent. Tout ce qu'on peut dire de celle-ci, à supposer que c'en soit une, c'est qu'elle dissimule autant qu'elle montre et qu'on ne peut en tirer trop fortement parti dans une argumentation comme celle-ci.

Si nous avons voulu prendre parti – comme nous l'avions fait par jeu de polémique lors du débat de Maynooth –, c'est à d'autres arguments que nous aurions eu recours. Ils sont de l'ordre des faits, en cela aussi prégnants que les récurrences intertextuelles examinées plus haut. Dans « D'après Rembrandt », Lazare quitte Amsterdam « vers l'âge de treize ans ». À vrai dire, c'est la Postface de 1981 qui l'affirme<sup>30</sup>. La version définitive lui en donne douze<sup>31</sup>. Si faible que soit l'écart, qui peut jouer sur quelques mois, que ce soit la postface qui le ménage suggère une volonté de rajeunir quelque peu le dernier Lazare. Un fait de fréquence lexicale le corrobore. Dans les deux versions, il est fréquemment désigné comme « l'enfant ». La seconde, cependant, le nomme plus souvent encore « le petit »<sup>32</sup>. Le mot apparaît bien dans « D'après Rembrandt », et dans la bouche d'Humphrey : « Tiens, [...] le petit qui voulait jouer Ophélie » (*MCA*, p. 229). Mais aussitôt Lazare proteste : « Je ne suis pas

---

<sup>30</sup> Le texte de 1934 se borne à dire qu'« il n'avait pas encore onze ans » lors des dernières visites à sa mère (p. 207), « dix-huit mois » de plus quand il découvre qu'elle est morte (p. 211), l'épisode des comédiens ne précisant pas son âge.

<sup>31</sup> Non sans insistance et d'abord à la première page, tout de suite après le prélude où il fait ses adieux à Klem : « Depuis déjà douze ans [...] il était sur cette grosse boule qui tourne » (p. 1043). Ensuite indirectement, dans les conversations d'Herbert et de la Loubah, « peu avant Noël » (p. 1047) : « Je me revois tel que j'étais à douze ans », dit l'un, au moment de repartir pour Londres (*OR*, p. 1048) ; et l'autre, quand elle le baise : « Un morveux de douze ans n'est pas une rivale » (*ibid.*). Entre le départ de Herbert « peu de semaines plus tard » (p. 1048), « vers le temps de Noël » (p. 1045) et celui de Lazare, aucune précision n'est donnée. Rien à tirer de l'ironique « Lazare ne l'avait pas encore oublié » (p. 1045). D'autant qu'« il vient de rentrer à Londres », selon le directeur des comédiens (p. 1050), lesquels sont « avant-hier [...] arrivés de Londres » (p. 1053). Ni du fait que pour la Loubah, qui préfère l'employer comme jeune valet, Lazare « devenait [...] un peu trop vieux pour l'école » (p. 1044).

<sup>32</sup> Dans une proportion de douze à sept, à laquelle ajouter, à des titres divers, des expressions comme « ce petit prodige-là » (p. 1053), « le petit Lazare » (p. 1056, deux fois, contre une fois « l'enfant Lazare », et 1059), « petit Juif pouilleux » (p. 1050 et 1059) ; et sans compter « ces petits Lazares » qu'il dit avoir « dépassés » (p. 1056).

petit » (*ibid.*). Dans *Une belle matinée* au contraire, il le revendique : non seulement lorsqu'il lui arrive de servir des Anglais à l'auberge – « c'est alors qu'on l'appréciait, lui, le petit Lazare de chez la Loubah » (p. 1044) –, mais encore dans le long rêve éveillé où il imagine ce que sera sa vie d'acteur : « Il s'agissait de lui, le petit Lazare » (p. 1055). Tout au plus, dans son rêve, considère-t-il comme « oubliés » ces « petits Lazares » qui avaient « joué avec Klem », « dépassés plutôt, comme de petits garçons avec lesquels il aurait couru dans la rue » (p. 1056).

Or c'est à ce moment qu'il fait allusion à son grand savoir d'enfant de la rue, « qui connaissait tout ce qu'il y avait à connaître dans les rues d'Amsterdam » (p. 1057) – formule préliminaire qui permet qu'on s'attende au meilleur comme au pire. Et de fait, « les voleurs », « les ivrognes » ne manquent pas dans l'inventaire, à côté des pauvres et des riches, ou des mendiants volontiers jaloux. Les plus intéressants pour nous sont ces « Messieurs jeunes ou vieux [...] qui vous paient des sous pour porter une lettre à une femme » ou « qui vous serrent dans leurs bras (on ne sait pas pourquoi) dans un coin obscur, comme s'ils allaient vous casser, et ceux-là lâchaient parfois des pièces d'argent » (p. 1055 et 1056). Rencontres indéniablement sexualisées, les secondes de toute évidence homosexuelles et proches de la structure relationnelle signalée plus haut, la distance sociale de ces « Messieurs », quand ils sont « jeunes » compensant l'absence d'une différence d'âge suffisante pour en faire des érades. Mais néanmoins maintenues telles que la passivité de Lazare n'a jamais été plus grande, au point qu'il n'en comprenne pas le moins du monde le sens – ainsi qu'il est précisé le temps d'une parenthèse expéditive où même la personne de l'enfant s'efface sous la généralité de l'indéfini –, l'objet de ces privautés ne s'expliquant les entreprises du désir qu'en fonction de l'inconfort qu'elles lui donnent et de la crainte d'en être meurtri. Que l'inventaire se poursuive sur cet autre don d'argent, parfaitement innocent celui-ci, de « ceux qui vous donnaient des sous pour garder leur cheval », qu'il s'attarde sur les chevaux et s'offre précisément à cette occasion une sensation tactile et deux vocables du domaine de l'amour et du plaisir – « la plupart des chevaux l'aimaient, et il y a plaisir à sentir sur sa main leur salive quand on leur tend un trognon de pomme » (p. 1056) – attestent à nos yeux que

Marguerite Yourcenar a fait en sorte qu'en la circonstance l'initiation homosexuelle, contre toute attente, n'ait pas eu lieu.

Herbert, on l'a vu, est aussi vieux qu'Humphrey est jeune. Face à l'éromène possible, le dédoublement de l'éraсте virtuel était en soi de nature à intriguer. Le contraste des âges constituait déjà une variante significative de la structure, suffisante, dans le cas du premier, pour dissocier l'initiation pédagogique de l'initiation pédophile. Que l'attraction exercée par l'un comme par l'autre ne soit en aucun moment mise en relation, par Lazare, avec les enseignements de la rue confirme à nos yeux que le fils de Nathanaël, s'il partage avec lui la vertu de « se laisse[r] porter, simplement », n'a pas au même degré le « don de voir exactement comment il est porté », ni surtout vers quoi. C'est d'autant plus significatif que sa fonction de jeune valet à la maison de passe, où « les Messieurs appuyés sur l'oreiller » avec l'une ou l'autre des prétendues « nièces » de sa prétendue grand-mère « ne faisaient pas attention au petit ébouriffé » (p. 1044) et « se miraient tout nus » avec leurs faciles conquêtes dans cette demeure « toute pleine de miroirs de Venise » (p. 1057) le prédisposait à plus d'une initiation précoce, propre à le déniaiser. D'autant qu'Herbert, en l'instruisant, lui avait donné quelque notion de décence, lui montrant « comment on tombe », au théâtre, « pour ne pas exposer indécentement ses jambes nues » (p. 1058). Herbert, néanmoins, quand il jouait, non seulement « n'avait pas d'âge », mais « n'avait pas non plus de corps », à en croire l'enfant (p. 1056) : car ce n'est pas avoir un corps qu'en changer constamment, au gré des personnages qu'on joue. De corps, Lazare lui-même a-t-il vraiment conscience d'en avoir un, lui que sa première éducatrice, la Loubah, « n'avait jamais morigéné, sauf au sujet des erreurs qu'on commet avec son corps » (p. 1055), sans qu'il en retienne d'autre exemple que « de se moucher trop bruyamment ou de se montrer dépeigné » (*ibid.*) ?

Aux beaux temps de la sémiotique structurale, le sens était structure. On considérait que la scientificité dans l'approche littéraire s'obtenait en dégagant des textes le modèle élémentaire qui les organise et permet de les comparer. Pour reprendre une formule qui fit date, c'était chercher le général au cœur du particulier. Un Greimas, toutefois, savait que dans le particulier les isotopies sont généralement plurielles et que leur combinaison peut aller jusqu'à la contradiction. C'est une combinatoire

*Lazare travesti*

de ce type que nous offre *Une belle matinée* : Marguerite Yourcenar pousse Lazare vers l'initiation homophile et, en même temps, le retient – dans l'innocence.



