MATIÈRE ET FORME : ZÉNON, OU L'HOMME SANS QUALITÉS[1]

par Anne BERTHELOT (Storrs)

"Être plus qu'un homme". L'ambition avouée de Zénon[2], qui contraste avec celle plus modeste apparemment de son cousin Henri-Maximilien, renvoie dos-à-dos, en quelque sorte, l'idéal de la Renaissance ("être un homme") et le modèle christique ("*Ecce homo*") avec lequel joue en d'autres circonstances et de manière tranquillement sacrilège celui qui reconnaît par ailleurs sans difficultés particulières avoir été à ses heures, et entre autres choses, "un sodomite et un sorcier" ("L'Abîme", p. 694). Mais à force de tendre ainsi son désir vers l'inaccessible, à force aussi d'être, en effet, et plus heureux en cela qu'Henri-Maximilien, tout ce qu'il voulait être – théologien, philosophe, alchimiste, chimiste, ingénieur, chirurgien, médecin, voyageur, stratège éventuellement –, Zénon finit par n'être plus rien, et par réaliser son ambition sous une forme singulièrement détournée. Son universalité même le condamne au néant, son aptitude à tout connaître, tout comprendre, tout devenir fait de lui un cadre vide qui n'a en propre aucune ligne de définition. C'est le danger qui menace en fait l'humaniste en général, y compris sous les traits incurablement optimistes du géant rabelaisien. L'universel est pour ainsi dire par nature incompatible avec l'individuel. Dans la mesure où le personnage de Zénon se voit refuser dès son origine toute forme d'ancrage dans une catégorie déterminée, et rejette en tant que créature diégétique dotée du libre-arbitre ironique de la fiction romanesque tout type d'appartenance, se situant systématiquement hors des cadres méticuleusement reproduits par un mode d'écriture pictural (*mundus quasi pictura*), il en vient à se dissoudre dans le Grand Tout indifférencié, et ce bien avant d'atteindre le stade crucial où il reconnaît en lui-même le processus alchimique du "*Solve et coagula* ".

---

[1] Ce titre fait référence au roman de Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), dont le héros Ulrich est aussi indéterminé ou surdéterminé que Zénon, et subit de ce fait le même genre d'inconvénients.

[2] *L'Œuvre au Noir*, chapitre 1 : "Le Grand Chemin", p. 564, dans *OR*.

La dissolution est omniprésente dans *L'Œuvre au Noir*. D'une certaine façon, elle en est le seul et unique sujet. L'exploit paradoxal de Marguerite Yourcenar consiste en la création d'un anti-personnage, au sens où on parle d'anti-matière : un personnage en qui s'anéantit la notion même de personnalité, et avec elle celle de biographie et à long terme celle de fiction[3], au lieu de constituer comme elle l'a fait dans le cas d'Hadrien une figure éminemment plausible. Solution et dissolution : Zénon est la solution radicale au problème du personnage de la fiction romanesque, en ce qu'il réalise la dissolution de la notion même. La charge de réalité de cette figure imaginaire, le fait qu'il pourrait presque s'agir d'une biographie au même titre que les *Mémoires d'Hadrien* – en ceci, que le contenu de l'œuvre est tout aussi vraisemblable, et tout aussi improbable – l'anéantit en tant que personnage. Comme le suggère Marguerite Yourcenar dans "Jeux de miroir et feux follets"[4], Zénon doté d'une épaisseur généalogique soigneusement mesurée pourrait lui être apparenté, au même titre que ces/ses Adriansen qu'elle reconnaît et adopte par contiguïté, sous le double prétexte qu'ils ont respiré le même air et porté le même nom que tel de ses véritables ancêtres :

> Si toutes ces personnes ont appartenu à ce que j'appelle le même réseau, les fils qui les rejoignaient sont devenus invisibles. Mais toutes ont respiré le même air, mangé le même pain, reçu en plein visage la même pluie et le même vent que mes Adriansen authentiques. Ils sont mes parents du fait d'avoir existé.[5]

Un personnage de roman est nécessairement un "homme avec qualités", puisque ce sont celles-ci, artificiellement organisées en un tout cohérent, qui pallient son manque fondamental, au niveau de l'existence ; puisqu'il illustre une démonstration, fût-ce celle de la possibilité de l'écriture, il a toujours une dimension allégorique en tant que sublimation et totalisation littéraire de certaines caractéristiques, et en tant que schématisation bienvenue : c'est ce qui fait la différence entre le métier de psychologue et celui de critique littéraire, et rend la transition aussi impossible qu'elle est apparemment aisée. L'existence et le degré de plausibilité d'un personnage de fiction relèvent du même principe que la preuve

[3] Si l'on accepte les catégorisations de Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, qui tend à identifier toute fiction avec une forme de (auto-)biographie, et réciproquement (cf. particulièrement p. 124-154).

[4] Dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, *EM*, p. 334-335.

[5] *Archives du Nord*, *EM*, p. 992.

théologique de l'existence de Dieu : c'est-à-dire qu'ils sont nécessaires dans le champ de l'irréel, ce qui rend le personnage aussi solide, compact, qu'une figure historique, par exemple, dont seule demeure la trace dans les archives.

Mais une personne est irreprésentable parce que trouble et trop complexe. Elle ne devient représentable, comme c'est le cas précisément d'Hadrien, que lorsqu'elle cesse d'être une personne pour devenir un fossile à déchiffrer par son empreinte sur des documents qui sont eux-mêmes le reflet des choses : en d'autres termes, lorsque l'histoire, ou le temps, ont opéré un précipité, permettant de trier et de mettre en avant quelques caractéristiques, tout en donnant, de préférence, l'illusion de la complexité, une complexité bien tempérée. L'allégorisation médiévale est fortement décriée par l'esthétique moderne ; cependant, la polysémie sauvage de la personne doit céder la place à une polyphonie raisonnée qui autorise une lecture cohérente. La littérature travaille sur squelettes, et dans une certaine mesure, Zénon constitue l'organisme entier, vu à travers un verre grossissant : c'est pourquoi on n'en vient à ne plus rien voir du tout.

C'est ainsi que la séquence de l'œil sur la plage a une double valeur symbolique, une sorte de double fond :

> Au réveil, il crut apercevoir contre son visage une bête extraordinairement mobile, insecte ou mollusque qui bougeait dans l'ombre. Sa forme était sphérique; sa partie centrale, d'un noir brillant et humide, s'entourait d'une zone d'un blanc rosâtre ou terne ; des poils frangés croissaient sur la périphérie, issus d'une sorte de molle carapace brune striée de crevasses et bossuée de boursouflures. Une vie presque effrayante habitait cette chose fragile. ("L'Abîme", p. 705)

Le symbole obvie est celui de l'étrangeté du connu et du mystère de l'être, mais au second degré, dans la mesure où Zénon est immédiatement conscient de ce dont il s'agit[6], la futilité de ce symbole est mise à nu: l'artifice de toute représentation symbolique est tellement mis en évidence qu'on ne peut que présupposer une autre dimension à ce sens du non-sens. Sans compter que, après tout, la scène constitue de manière parodique, voire caricaturale, la représentation de ce qui ne peut pas l'être : le miroir qui se réfléchit

[6] Voir la suite : "En moins d'un instant, avant même que sa vision pût se formuler en pensée, il avait reconnu que ce qu'il voyait n'était autre que son œil reflété et grossi par la loupe, derrière laquelle l'herbe et le sable formaient un tain comme celui d'un miroir. Il se redressa tout songeur. Il s'était vu voyant..." (*ibid.*)

lui-même, l'œil qui se voit, non en tant que partie d'un organisme complexe, mais dans sa fonction et son fonctionnement d'œil. Un œil, c'est un abîme, dit le texte affectant de se prendre au sérieux. L'organe le plus différencié présente une analogie frappante avec le non-différencié, avec l'origine du vivant. Au temps où seules les amibes existaient, le concept d'universalité, de concert avec celui de complexité, était bien plus maniable, et bien plus reposant, comme le prouve avec brio Italo Calvino dans les aventures de Qfwfq[7].

"Zénon, cruel Zénon, Zénon d'Élée" : toutes les justifications historiques et conjoncturelles que Marguerite Yourcenar donne au choix un peu étrange de ce prénom pour son héros ne sont convaincantes que par rapport à la figure de l'Éléate honoré par Valéry[8], qui à force de couper les cheveux en quatre et les distances en deux, finit par abolir l'étendue même. Ce qui est précisément l'effet produit par le Zénon de *L'Œuvre au Noir* : la séquence emblématique du texte qui expose son statut particulier et justifie l'affirmation selon laquelle il est un "Homme sans qualités" est celle où il se promène dans Bruges et a l'impression d'être un fantôme sans consistance à travers lequel passent des hommes qui ont été et d'autres qui ne sont pas encore :

> Ce Zénon qui marchait d'un pas précipité sur le pavé gras de Bruges sentait passer à travers lui, comme à travers ses vêtements usés le vent venu du large, le flot des milliers d'êtres qui s'étaient déjà tenus sur ce point de la sphère, ou y viendraient jusqu'à cette catastrophe que nous appelons la fin du monde ; ces fantômes traversaient sans le voir le corps de cet homme qui de leur vivant n'était pas encore, ou lorsqu'ils seraient n'existerait plus. ("L'Abîme", p. 685-86)

Marguerite Yourcenar elle-même confirme cet effet de désorientation, lorsqu'elle mentionne une expérience analogue *en compagnie* de Zénon[9] : promenades ou soirées au coin du feu avec le

[7] Cf. Italo CALVINO, *Cosmicomics*, Paris, Seuil, 1968 et sa "suite" *Temps zéro*, Paris, Seuil, 1970.

[8] M. YOURCENAR l'admet elle-même d'ailleurs. Voir "Jeux de miroir et feux follets", *Le Temps, ce grand sculpteur...*, *op.cit.* p. 335 : "Je m'étais emparée tout de suite du prénom de Zénon, qui me plaisait, parce que, bien que donné assez fréquemment dans cette région aux époques de foi, en l'honneur d'un saint évêque de Vérone, il avait été aussi celui de deux philosophes antiques, le subtil Eléate, mis à mort, dit-on, par un tyran et l'austère stoïcien qui paraît s'être suicidé..."

[9] "Durant l'hiver 1954-55, à Fayence, veillé souvent en compagnie de Zénon au bord de la grande cheminée de la cuisine de cette maison du XVIe siècle..." (*Carnets...*)

personnage qu'elle a créé ne signifient pas une quelconque confusion mentale, mais la dissolution des barrières rationnelles entre les différents niveaux du réel et de la fiction. Il y a fort à parier qu'on ne peut pas passer la soirée en compagnie d'Hadrien : il appartient à une strate déterminée de l'existence ou de l'essence, et en ce qui le concernent les frontières sont solides. Mais entre Zénon et Marg ou Marguerite Yourcenar, créature de fiction inventée un beau jour pour prendre la place de Mademoiselle de Crayencour, c'est l'éternelle histoire de Lao-Tseu et du papillon : qui rêve l'autre, qui est dans le rêve de l'autre ? Éternelle histoire d'une réciprocité ou d'une réversibilité qui entérine, au choix — mais c'est un choix difficile à assumer pour le lecteur normalement cartésien, même si *L'Œuvre au Noir* se situe dans un cadre pré-cartésien ! – l'inexistence de l'écrivain en tant que personne réelle, ou celle de Zénon en tant que personnage, pour faire de lui un individu, c'est-à-dire selon le système humaniste encore largement majoritaire dans l'espace littéraire, un microcosme qui reproduit le désordre du cosmos, en dépit du rêve toujours déçu d'une harmonie compréhensible.

À l'intérieur de la fiction, Zénon assume délibérément le même degré d'universalité, ou aussi bien d'indifférenciation :

> Loué sois-je ! dit-il enfin [...] Je ne cesserai jamais de m'émerveiller que cette chair soutenue par ses vertèbres, ce tronc joint à la tête par l'isthme du cou {...} contiennent, et peut-être produisent, un esprit qui tire parti de mes yeux pour voir et de mes mouvements pour palper... J'en sais les limites, et que le temps lui manquera pour aller plus loin, et la force, si par hasard lui était accordé le temps. Mais il est, et, en ce moment, il est Celui qui Est. (p. 653)

L'hymne à soi de Zénon se résout dans la tautologie, même s'il se trouve que cette tautologie est aussi un sacrilège. En effet, être, "Celui qui Est" est non seulement la marque d'un orgueil luciférien, qui place l'homme, quel qu'il soit, à la place de Dieu, mais la revendication radicale de l'universalité, et simultanément l'impuissance de la raison discursive face à la notion même d'Être. La "qualité" fondatrice d'un personnage relève d'un rapport de prédication : il s'agit d'être quelque chose, ou quelqu'un. Or, Zénon est, ce qui représente l'absolu et le néant à la fois, le second étant le revers du premier. Entre cette déclaration et celle qui ouvre le roman, il y a en effet progression, non pas en direction d'une définition plus précise du personnage, mais au contraire d'une extension si vaste qu'elle aboutit à l'indétermination totale. S'il n'est déjà pas facile d'être un homme, faute d'informations

concrètes sur l'identité d'une telle créature, il est à peu près impossible d'être "plus qu'un homme", et Zénon en définitive ne parvient à se décrire que par des énoncés de type socratique, c'est-à-dire éminemment contournés, surchargés de négations s'annihilant les unes les autres, et de toute manière auto-référentielles : "Je sais que je ne sais pas ce que je ne sais pas." (*ibid.*) En admettant même que Zénon sache en effet de quoi il parle, le lecteur est beaucoup moins assuré sur la question, et sa connaissance du personnage dérape de semi-vérité en contradiction.

Si la connaissance que Zénon prétend avoir de lui-même aboutit à une impasse, ou plutôt à une énigme, celle que procure la voix *off* de la narration est encore plus incertaine. Zénon, originellement, est une chimère, au sens premier du terme : le produit improbable d'une association hautement fictive, une sorte de "bébé-éprouvette" imaginé plus que créé, conçu intellectuellement par un auteur et non physiquement par deux "personnages" si conformes aux types préétablis qu'ils en perdent toute plausibilité. Messer Alberico de' Numi et Hilzonde Ligre sont des allégories d'une série de termes contraires, Nord et Sud, Eglise et commerce, aristocratie et bourgeoisie, catholicisme décadent et évangélisme passionné. La description des parents de Zénon est à ce point conforme au modèle qu'elle en devient radicalement invraisemblable – et cependant Hilzonde elle-même, à défaut du père de Zénon dont la fonction narrative est réduite au strict minimum, échappe à la caricature, ou plutôt semble composé de diverses images caricaturales, qui se heurtent et s'annulent mutuellement : quelle relation y a-t-il entre la jeune femme "lasse de sa chair et du fruit de celle-ci" (p. 570) et celle qui, "de façon inattendue" (p. 574), désire ou exige des noces célébrées "avec une certaine pompe" ? Comment plus tard réconcilier l'abandon charnel d'Hilzonde se livrant au prétendu Christ-Roi, et son désir de mort, jamais motivé, jamais infirmé ? Produit incohérent de ces données contradictoires, qui n'aboutissent jamais, au mieux, qu'à un reflet éparpillé, dans un miroir brisé à la Picasso, Zénon n'est rien à force d'être tout : trop riche en potentialités pour que la narration puisse se focaliser sur certaines d'entre elles et faire de lui quelque chose de précis, de conforme à un désir quelconque de démonstration.

Mais ce problème initial n'est rien encore par rapport à ce qui se produit lorsque le texte se focalise sur la carrière de Zénon. Sans même parler de l'instabilité consubstantielle au chapitre légitimement intitulé "La voix publique", la relation de Zénon à la vérité et au

mensonge est faite pour confondre le lecteur en quête d'une ébauche de "qualification" du personnage principal de l'œuvre qu'il est en train de lire. Où est le "vrai" Zénon ? Se manifeste-t-il dans la "Conversation à Innsbruck", ou lors des plongées que le lecteur est autorisé à faire dans son intériorité dans "L'Abîme" ou "La Promenade sur la dune" ? Le bain de Zénon est un exercice de régénération qui lui permet d'incarner la pureté essentielle de l'Adam Cadmon, mais cette pureté a pour prix l'indifférenciation : le retour harmonieux au sein du Grand Tout correspond à un nivellement du vivant, et à la suppression de tous les signes et valences, positifs ou négatifs, accolés aux choses dites humaines. Chaque réaction de Zénon, chaque prétendue séquence de sa vie, repose sur le présupposé de son inexistence: ainsi son choix de l'hypocrisie, son "goût de l'hypocrisie" qui est en toute circonstance où on pourrait en attendre l'application dénié au profit d'une rigueur morale qui apparaît en définitive comme la pente naturelle de son esprit à l'immobilisme. Zénon, lors de son ultime confrontation avec le chanoine Bartholommé Campanus, se dit fatigué de mentir :

> Non, mon excellent père, j'ai parfois menti pour vivre, mais je commence à perdre mon aptitude au mensonge. ("La Visite du chanoine", p. 822)

Mais le lecteur ne le prend jamais en flagrant délit de mensonge, si ce n'est, au pire, de mensonge par omission, et précisément l'essentiel des vicissitudes du héros provient de son inaptitude à jouer la comédie sociale à laquelle se plie, plus ou moins, son cousin Henri-Maximilien[10]. Lorsqu'il déguise censément ses opinions par déférence pour le prieur des Cordeliers, il le fait sans gêne réelle, et sans plaisir. La partie qu'il joue n'est rien d'autre que cela : une partie, au sens musical du terme, dans la polyphonie du texte. Il est plausible que Zénon s'indigne contre les exactions des catholiques, là où le prieur se désole des exactions des Espagnols. Mais passé l'âge de la révolte adolescente, Zénon n'est nulle part où on croit le trouver : "Électre n'est jamais plus absente que du lieu où elle est", dit Giraudoux dans la pièce éponyme[11], et c'est ce qui se produit avec Zénon. Ce n'est pas faute de le vouloir : sa bonne volonté, au moins en ce qui concerne les

[10] Voir par exemple son incapacité à rédiger la dédicace à la Reine-Mère qui "pourrait tout sauver" lorsque ses *Prothéories* sont menacées ("Les Derniers Voyages de Zénon, p. 670).

[11] Cf. Jean GIRAUDOUX, *Électre*, Acte I, scène 3, Paris, Livre de Poche, 1970, éd. originale, Paris : Grasset, 1937.

séquences où figure le prieur, est entière ; mais il ne parvient pas à jouer le jeu. Lors même qu'il souhaite participer à la "comédie humaine" que les différents protagonistes pratiquent sans difficultés particulières, Zénon est un observateur extérieur, qui ne peut jamais que faire de nécessité vertu, et critique le système parce qu'à force de présenter un spectre de potentialités plus large qu'aucun autre personnage de la fiction, il est incapable d'y prendre pied. Il constitue une sorte d'hybride improbable entre la chauve-souris de La Fontaine[12], et le Méphistophélès de Goethe, "l'esprit qui toujours nie"[13] ; à cette différence près que Zénon ne nie pas toujours, mais seulement lorsqu'on désire qu'il approuve ; dans le cas contraire, il se fait un plaisir d'approuver, comme le manifeste sa courtoisie sans défaillance lors des discussions avec l'évêque pendant son procès. Conscient de la nature à la fois éminemment relative et essentiellement inconfortable de la vérité[14], dont lui-même s'accommode pourtant sans grand effort du fait de sa neutralité consubstantielle, il prend quelquefois la peine d'adoucir la cruauté de cette révélation pour ceux qui ont la chance, ou l'infortune, de vivre dans un univers dépourvu de double fond, ou de double sens.

Zénon constitue, du fait même de cette absence de définition que Marguerite Yourcenar prend grand soin de mettre en place de manière plausible – travaillant avec autant d'adresse qu'on en met ordinairement à dessiner le caractère d'un personnage à estomper les traits de celui-ci – un excellent miroir de son temps. Les caractéristiques les plus accusées de sa personnalité sont en fait, après plus ample examen, celles de son époque, et de la fonction qu'il est amené à occuper à la suite des circonstances données dans lesquelles il est placé : son orgueil, sa révolte quasi luciférien ne lui sont pas plus personnels que les références à la beauté de l'Ange déchu que ne peuvent manquer de faire en le voyant d'autres personnages, voix dociles du contexte. Le scénario des amours d'Hilzonde prépare la place à un marginal, et à personne d'autre, et on peut pousser le paradoxe jusqu'à prétendre qu'en se conformant à ce que la narration attend si visiblement de lui, Zénon manifeste la

[12] "La Chauve-souris et les deux Belettes", dans *Fables*, livre II, 5 (édition Livre de Poche, 1986).

[13] Dans *Faust* : "Ich bin der Geist, der stets verneint".

[14] "La vérité, si on l'eût dite, eût d'ailleurs dérangé tout le monde. Elle se distinguait fort peu du mensonge. Là où il disait vrai, ce vrai incluait du faux : [...] D'autre part, là où ses dénégations n'étaient littéralement qu'un mensonge [...], la vérité pure eût non moins menti." (p. 802)

seule forme d'originalité qui lui est permise : il est d'un conformisme déroutant dans son respect des traits extérieurs de la marginalité telle qu'il est censé l'illustrer. Caméléon parfait, que d'imperceptibles détails font cependant dévier parfois de sa route : "sodomite" dont la préférence va aux garçons, mais qui ne dédaigne pas les femmes, au gré du hasard, ou des occasions. Alchimiste qui se déprend des fumées illusoires du Grand Œuvre, mais interprète sa vie en termes rigoureusement alchimiques. Astrologue qui renie à la fois l'astrologie et les pronostications médicales, mais s'insurge qu'on le confonde avec Nostradamus, et s'étonne qu'on le condamne pour ses prédictions parodiques à la Rabelais.

Comme chez le héros de Musil, il y a toujours chez Zénon un interstice flou, une seconde de décalage entre le personnage qu'il devrait être, et celui qu'il s'empresse en effet d'être ... pour ainsi dire dès qu'il a pris conscience de ce qu'il devait faire ou dire. Cette intéressante caractéristique est en quelque sorte confirmée par le personnage de Martha, la demi-sœur de Zénon. Sans aller jusqu'à établir un parallèle entre les deux couples littéraires, Zénon-Martha, Ulrich-Agathe, on peut observer dans le cas de Martha un fonctionnement analogue à celui de son frère, mais à la fois plus grossier et moins achevé, qui fait d'elle, au moins potentiellement, une "femme sans qualités" – ce qui revient à dire, par une perversion naturelle du concept, une révoltée ou une marginale. Mais la meilleure preuve a contrario, en quelque sorte, de l'"absence de qualités" aussi bien de Zénon que de Martha, c'est que le contexte dans lequel ils fonctionnent, et dont ils sont les révélateurs neutres, n'a pas d'emploi pour une figure féminine. La marginalité de Martha est mise en échec par les circonstances et les contraintes sociales qui pèsent sur elle; le texte n'éprouve pas, bien au contraire, le besoin d'avoir une femme "contre", contre qui se définir, ou définir une norme. Dans le cas de la femme, la norme n'est pas problématique. De ce fait, la négativité latente de Martha (dont les composants "chimiques" initiaux sont aussi improbables que ceux de Zénon) n'est pas exploitable, et elle est très vite remise en sommeil. Alors que Zénon est contraire de se définir en s'opposant, parce qu'il ne rencontre que des personnages qui conçoivent leurs relations selon ce type de schéma – à l'exception du prieur des Cordeliers –, l'ultime tentative d'auto-définition de Martha est mise en échec par l'absence

de réaction du très placide, ou très subtil, Philibert[15] lorsqu'elle lui révèle qu'elle a "embrassé la sainte foi évangélique".

Pour Martha, comme pour Zénon, seulement dans une moindre mesure, la difficulté serait de se singulariser, au sens plein du terme. Zénon, tenté sans cesse par le spectre de la dissolution, interne et externe, ne parvient à l'être qu'à force de définitions négatives. Ce lui est un effort que de se particulariser, d'être un, et un seul, individu. Marguerite Yourcenar crée avec Zénon une sorte de paradigme de l'Homme de la Renaissance, beaucoup plus vaste que ne peut l'être un personnage précis, fût-il le héros d'un texte aussi riche que *L'Œuvre au Noir*. Au contraire d'Henri-Maximilien qui agit, ou du moins est agi, ce qui suppose une base à partir de laquelle les circonstances peuvent travailler à produire un résultat, et un progrès, Zénon ne fait jamais, au mieux, que réagir : comme une substance chimique qui devient verte ou bleue selon la solution dans laquelle on la plonge, mais qui n'est originellement ni verte ni bleue, mais incolore: Marguerite Yourcenar s'en sert en effet comme d'un réactif pour mettre à l'épreuve sa démonstration. Le personnage se conforme obligeamment à toutes les caractéristiques et à toutes les manifestations de l'a-normalité, de l'ex-centricité, dont ses différents interlocuteurs ont besoin. Mais ce faisant il ne peut jamais être défini qu'en creux, comme un manque. Il est le curseur au moyen duquel on mesure l'écart – mais évidemment ce curseur que l'on promène sur l'horizon d'une Renaissance "possible" constitue un point aveugle qui ne saurait s'évaluer lui-même, et dont la neutralité est indispensable à l'exactitude des mesures obtenues. Le détail empreint d'un humour grinçant selon lequel Zénon, lassé de la "fastidieuse irréalité" qui règne dans les ultimes séances de son procès, s'endort pendant l'une d'entre elles, comme le fait l'un de ses juges, est bien sûr emprunté par Marguerite Yourcenar aux archives du temps qu'elle a consultées, comme elle prend soin de le confirmer dans le dossier annexe qui a pour rôle d'entériner la vraisemblance sans faille de son projet. Mais, accessoirement, marginalement en quelque sorte, il illustre la dimension paradoxalement surréaliste du texte ; Zénon en l'occurrence se comporte comme le Plume de Michaux, sommé à la fin de son procès de prendre la parole : "'Excusez-moi, dit Plume, je n'ai pas suivi l'affaire.' Et il se rendormit"[16]. La vie de Zénon est un songe, et les orbes des différents "mondes possibles" qui pourraient

[15] "La vie errante", p. 636 : Philibert "se contenta de répondre en hochant la tête : 'Vous m'excuserez, j'ai fort à faire. Les questions théologiques sont très ardues.'"

[16] Henri MICHAUX, *Un certain Plume*, 1930 et 1936, Paris : Gallimard.

être mis en concurrence avec le sien, celui par exemple où circule peut-être le fils hypothétique du philosophe et de la Dame de Frösö, ne sont pas moins plausibles, pas moins solides, que le monde qu'il est admis de considérer comme réel – et qui est de toute manière, comme cette "mise en abîme", sans jeu de mots, le rappelle, un univers de fiction. A force d'être "Celui qui Est", Zénon se réduit à une totale immanence, inapte à la communication et au jeu des échanges avec l'extérieur. Il est, mais il n'est pas là.

Ainsi Zénon est un miroir dans lequel se reflètent des états, des idées, des sentiments qu'un démiurge curieux désire expérimenter dans le champ du vécu – ou dans celui de la littérature. On peut dans son cas inverser la formule de Sartre pour dire que l'humanisme est un existentialisme : Zénon est une série d'expériences existentielles, qui ne peuvent jamais être totalisées pour constituer une essence. Cette particularité se retrouve au niveau de l'écriture : la langue rigoureusement classique dont use Marguerite Yourcenar est une langue strictement descriptive, c'est-à-dire objective, et cette qualité se manifeste aussi bien pour dépeindre la route des Flandres que les "états d'âme" de Zénon : elle correspond à un refus catégorique de la transcendance au profit d'une précision chirurgicale des détails concrets. De ce point de vue, Zénon est l'outil indispensable pour appréhender un monde fondamentalement éloigné de l'écrivain et de son lecteur ; mais en tant qu'outil, il ne constitue jamais une forme vivante, simplement on peut l'assimiler à un *medium* pour ainsi dire mécanique, une création doublement artificielle.