

INTERSUBJECTIVITÉS :
**La métaphore du miroir et la structure dissipative
du sujet yourcenarien (suivi de)**
**Quelques remarques sur *Memórias de Agripina de*
Seomara da Veiga Ferreira et *Mémoires d'Agrippine*
de Pierre Grimal.**

par Luisa MELLID-FRANCO (Lisbonne)

1.

Universel se dit aussi bien en tant que nom qu'en tant qu'adjectif. Comme son nom, s'applique à un autre terme et indique que celui-ci est présent, dans le sens le plus large, dans toute l'étendue de l'Univers, ou qu'il se réfère à un ensemble dans la totalité des instances en lui comprises, s'opposant ainsi, dans les deux cas à "particulier".

L'Universel a surtout un sens spécifique dans le domaine de la Logique, en tant qu'attribut de propositions ou jugements dans lesquels le sujet est pris dans toute sa totalité. Dans le deuxième cas, il désigne ce qui a un caractère d'universalité logique, s'opposant alors au concept "général" (la plupart des éléments dans un ensemble). Dans ce sens, l'emploi du terme au singulier est assez rare, sa forme plurielle étant plus souvent choisie : "les universels" – dont les différentes problématisations, sont, avant tout, à caractère ontologique.

L'Universel est souvent aussi considéré comme un concept abstrait défini par la métaphysique aristotélicienne et confirmé par la scolastique lorsqu'elle lui prête le sens de "général". S'opposant à cette position dominante dans l'histoire de la philosophie, Hegel soutient que l'Universel (*Allgemeines*) peut aussi bien être considéré comme abstrait que comme concret, et il utilise même l'expression *universal concret* dont la signification devient fondamentale dans son système. L'universel concret correspondrait, sur le plan métaphysique, au moment suprême de la dialectique entre l'être et la pensée, à la

synthèse de la réalité et la vérité, à l'idée, réalité absolue en tant que seulement pensée.

L'idée d'Universel concret est formulée par Hegel^[1] dans sa théorie du concept (*Begriff*), et peut être simplifiée en considérant seulement les trois mouvements qui correspondent à son parcours dynamique : en premier lieu, celui qui nous intéresse le plus, l'*Universalité* (*Allgemeinheit*) suivi de deux autres non moindres et sans lesquels l'Universalité ne s'appliquerait pas : la *particularité* (*Besonderheit*) et l'*individualité* (*Einzelheit*). Ces trois moments, constants de chaque concept, et surtout leurs multiples combinaisons, marquent aussi les principales étapes du mouvement à partir duquel le concept prend corps, se réalise, en quelque sorte. Dans ce sens, ces trois phases, dans leur devenir intrinsèque, iront successivement impliquer la négation, exiger la médiation et accomplir l'existence effective.

C'est avec Marguerite Yourcenar, parmi de très peu nombreux écrivains, que le lecteur se rend compte qu'au niveau de l'existence immédiate des choses, il est seulement possible de formuler des représentations ou des contenus qui ont affaire avec la pensée et donc fortement subjectivisées et imparfaites. Malgré cela, nous ne pouvons pas refuser d'inclure, ne serait-ce qu'à travers la fiction, l'existence de chaque chose dans sa nature universelle, à savoir dans une identité qui lui est bien déterminée. Il s'agit de rendre aux choses, par la voie de l'écriture, le concept d' "universel abstrait" qui, en tant que tel, se référerait au sens commun, généralement compris, et ne prenant pas en considération une quelconque particularité. C'est ainsi que dans le cas de l'écrivain dont l'œuvre nous réunit ici aujourd'hui, l'Universel est nié par le particulier, lequel, à son tour, et venant, lui aussi, à subir la négation, médiatise le passage vers une *universalité* qui les inclut, (qui contient donc, déjà, l'universel et le particulier).

L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar rassemble ainsi deux questions clés philosophiques : le rapport entre le langage et la pensée (*vox/conceptus*), et le rapport entre la connaissance et la réalité (*conceptus/res*) et ceci parce que, dans chacun de ses livres, cet écrivain rend absolument perceptible la distinction entre soi-même et l'autre, à partir de la mise en jeu de cette double quête dans toute l'étendue de son propre mouvement dialogique :

[1] HEGEL, F., *Wissenschaft der Logik*, 1952 (collection "Philosophische Bibliothek").

Intersubjectivités

[...] il m'importe peu que les fantômes évoqués par moi viennent des limbes de ma mémoire ou de ceux d'un autre monde [...] l'enfant robuste des jardins d'Espagne, l'officier ambitieux [...] ils sont là ; j'en suis inséparable. L'homme qui hurlait sur la poitrine d'un mort continue à gémir dans un coin de moi-même, [...] le voyageur enfermé dans le malade à jamais sédentaire s'intéresse à la mort parce qu'elle représente un départ^[2].

L'homme – dans toute son Universalité – est devant le miroir. Cette métaphore du miroir, est, chez Marguerite Yourcenar, une forme d'intersubjectivité dans le sens où elle est construite sur une formidable tension entre le sujet et son image, autrement dit, entre son idée de lui-même et son support conceptuel, l'obligeant – et obligeant le lecteur – à regarder dedans. C'est la dimension spéculative du sujet yourcenarien : une altérité à la recherche de son centre, de son noyau, une fois privé – pour des raisons que jamais le sujet-narrateur ne saura tout à fait rendre explicables – de l'image de Narcisse.

La recherche de Narcisse, récupérée par l'auteur, parvient – et ceci dans toute son œuvre – à ne pas s'épuiser dans la soif de son "*ex-centricité*" et s'avère même capable de réflexes autres que des dédoublements de soi : C'est le domaine de la "*vox-conceptus*", de l'intériorité, de l'extase :

L'homme qui contemple et les astres contemplés roulaient inévitablement vers leur fin, marquée quelque part au ciel. Mais chaque moment de cette chute était un temps d'arrêt, un repère, un segment d'une courbe aussi solide qu'une chaîne d'or. *Chaque glissement nous ramenait à ce point qui, parce que par hasard nous nous y sommes trouvés, nous paraît un centre.*^[3]

De l'intersection de ces différents glissements vers soi-même, à travers "la nuit syrienne" d'Hadrien, dans le cas choisi, qui représente, selon ses mots sa "*part consciente d'immortalité*", naît une structure nouvelle, redevable d'une projection croisée entre le langage ("*vox*") et la mémoire ("*res*", la réalité quoique ramenée d'un autre temps). Ce qui permet d'inscrire le concept premier comme une métaphore et d'abandonner définitivement les questions philosophiques en tant qu'abstractions tout en les remplaçant par une fiction faite de mémoires hors du temps et face au miroir, dans une

[2] M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 510-511.

[3] *Ibid.*, p. 402. (C'est nous qui soulignons).

sorte de jeu préalable dont les règles nous sont presque dévoilées (dans le cas de *Mémoires d'Hadrien* dans les "Carnets de Notes").

La structure dissipative du sujet yourcenarien, illustrée par cet exemple, est donc une autre face de l'intersubjectivité et celle-ci une autre forme de l'universalité ; et surtout cette structure dépend de l'issue du règlement de comptes qui précède l'écriture. En bref, il y a, tout d'abord, une question de conceptualisation au deuxième degré, construite à partir de la connaissance d'une réalité extérieure au sujet, transportée d'un autre temps par la mémoire, c'est-à-dire un "conceptus-res" dont le rôle est néanmoins celui de devenir intérieur et réflexif, c'est-à-dire, à nouveau "vox-conceptus" et au renouvellement cyclique.

L'universalité, chez Marguerite Yourcenar est ce qui fait qu'en écrivant comme Hadrien l'aurait fait, elle parvient à construire un Narcisse commun, entier, interactif – comme l'on dirait aujourd'hui avec les nouvelles technologies – qui dort et qui rêve. Et qui nous rassure, en nous expliquant les raisons, inscrites aussi dans nos propres miroirs :

Ce qui nous rassure du sommeil, c'est qu'on en sort, et qu'on en sort inchangé, puisqu'une interdiction bizarre nous empêche de rapporter avec nous l'exact résidu de nos songes.^[4]

L'intersubjectivité plurielle de l'univers yourcenarien est souvent visualisée à partir de la métaphore du miroir, c'est déjà dit, mais plus précisément du *miroir brisé*. Brisé en mille morceaux, dont chacun reproduit à la perfection, la totalité figurative.

Lorsque je me réfère à la subjectivité je prends ce nom dans sa triple extension : en tant que principe ontologique du sujet (conscient de soi-même) ; en tant que simple méthode, considérée comme point de départ de toute la recherche philosophique (dont le fondement est le fait que tous les problèmes, au fond, passent par la conscience individuelle et en portent toujours l'empreinte) ; et je considère encore que la subjectivité peut aussi être vue comme une *valeur unique* et un *critère de vérité*, une fois qu'au-delà du sujet qui connaît, il n'y a plus de réalité (le savoir et la science étant conditionnés aux limites de chaque individu).

[4] *Ibid.*, p. 299.

Intersubjectivités

Cette (inter)subjectivité – dans le cas qui nous occupe – se manifeste par un comportement dans le seuil de l'indicible – mais encore tout à fait “communicable”, et dans une dimension que je définirais comme non-dogmatique, non-sceptique et non-solipsiste. Non solipsiste, car nonobstant l'apparent repliement vers soi-même, le sujet yourcenarien reste attentif au monde qui l'entoure et sa conscience n'est que le centre de sa pensée ; non sceptique, car son doute n'est pas une attitude délibérée et dialectique, mais une attitude critique (quoique la suspension presque systématique de jugement et quelquefois la profonde indifférence qui découle de leurs mots font des personnages de Marguerite Yourcenar des proches de Pyrrhon) ; et, finalement non-dogmatique, car bien qu'un peu péremptoire, le sujet-type de l'écrivain ne fait pas de son autorité un argument décisif :

[...] La plupart des hommes ressemblent à cet esclave : ils ne sont que trop soumis ; leurs longues périodes d'hébétéude sont coupées de quelques révoltes aussi brutales qu'inutiles [...] Tous les peuples ont péri jusqu'ici par manque de générosité [...] Je doute que toute la philosophie du monde parvienne à supprimer l'esclavage : on en changera tout au plus le nom. Je suis capable d'imaginer des formes de servitude pires que les nôtres, parce que plus insidieuses [...]” [5].

Il y a toujours chez Marguerite Yourcenar un souci de prendre distance par rapport à l'histoire, de transposer clairement le temps des autres en temps de soi (narrateur) mais de laisser entre la fiction et la façon de la raconter un espace d'absence, où la mémoire travaille l'écriture de celui qui écrit et l'écriture travaille la mémoire de celui qui lit.

Cette absence s'actualise, rendant possible la “ré-présentation” – dans le sens d'une présentation toujours à refaire – du personnage/clé qui assume, en même temps le rôle du “réfèrent-creux” comme Hadrien qui contient (et contraint) la fiction. Il la contraint à devenir beaucoup plus qu'une simple histoire inspirée de l'Antiquité gréco-latine, la renvoyant régulièrement à la pratique de l'essai et du mémorialisme ; et il la contient, comme tous les sujets yourcenariens du fait de sa nature et sa structure.

[5] *Ibid.*, p. 374-375.

C'est peut-être l'Universalité dans toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar qui a fait de cet écrivain le plus grand créateur d'un espace virtuel – dans le domaine de l'intersubjectivité.

On serait tenté de prolonger l'image du miroir dans un des quatre éléments que Marguerite Yourcenar a toujours chéri : l'eau. L'eau d'un étang ou toute une mer, selon le lecteur y dévisage son propre souvenir (avec ou sans masque), ou il parvient à se régénérer en construisant son propre passé entre les grains de sable (et ceci, toujours sans masque).

2.

Au Portugal, le mois de mai passé a vu apparaître dans les librairies un livre appelé en portugais, *Memórias de Agripina*, une reconstitution de l'époque romaine du I^{er} siècle, transposée sous forme de "mémoires" de la mère de Néron, Agrippine, qui a vécu entre les années 15 et 59 de notre ère.

Toute la critique et le monde littéraire portugais se sont alors empressés d'imaginer un lien immédiat (et peut-être trop facile) entre ce livre et *Mémoires d'Hadrien*, ou – du moins – de faire un rapprochement, étant donné que sur la couverture il est écrit textuellement que – je traduis – "[...] Cette femme si solitaire dans son pouvoir n'est pas sans nous suggérer quelques personnages de Yourcenar [...]".

Mais Seomara da Veiga Ferreira, professeur d'Archéologie et d'Histoire romaine à l'Université de Lisbonne, ne pouvait pourtant pas être "une autre Yourcenar", ne serait-ce que par le fait d'être trop proche des sources.

Il s'agit, pour moi et avant tout, de faire connaître aux participants de ce congrès international, une œuvre qui intéressera sans doute, en termes comparatifs, tous les présents, et par sa similitude et par sa différence, avec l'univers yourcenarien.

Agrippine a, très certainement beaucoup impressionné l'écrivain portugais qui a, d'ailleurs, déclaré dans un entretien paru dans une revue littéraire que lorsqu'elle lisait n'importe quel écrivain de l'Antiquité classique qui évoquait Agrippine, il y avait toujours un détail qui restait inexplicable : sa mort. Autrement dit, pour quelle

Intersubjectivités

raison cette femme-là, cultivée, intelligente, une princesse de la famille impériale, avec le pouvoir *effectif, réel* qu'elle possédait encore, car au moment de sa mort, la moitié du Sénat était de son côté aussi bien que la garde prétorienne, pourquoi, donc, cette femme-là s'est-elle laissée tuer ?

Je dois remarquer qu'ici Agrippine est à mille lieues d'Hadrien qui, lui, a désiré la mort, puis considéré le suicide, et qui, pourtant, a passé outre pour des raisons qu'il explique et qui nous semblent les seules valables. Agrippine a fait le choix contraire et, bien qu'elle ne prenne aucune initiative pour s'ôter la vie, elle sait que par le fait de rester là, elle ne laisse plus aucun choix à son propre fils que de la lui ôter. Ce qui est encore plus monstrueux que de le faire elle-même, plus éprouvant du point de vue de l'être humain.

Bref, Seomara considère qu'Agrippine a été très malmenée par l'Histoire, et elle veut, en quelque sorte, la rédimier. On ne lui a jamais laissé la parole. Sa légende est presque noire, et cela depuis sa mère – Agrippine elle-aussi de son nom, épouse de Germanicus. L'image, d'ailleurs, de toutes les femmes de sa famille depuis Marc Aurèle, est toujours assombrie dans leur temps (par leurs opposants politiques) et dans l'Histoire ; dans le cas d'Agrippine, parce qu'elle était la mère de Néron et aussi parce que les écrivains du II^e et III^e siècles voulaient faire plaisir aux empereurs de leur époque et détruire les Césars. Mais dans son temps il y a eu, aussi, des écrivains qu'en latin ou en grec comme Philon d'Alexandrie, se refusent à croire aux crimes qu'on lui attribuait. Et c'est dans ces dernières sources que l'écrivain portugais va puiser, et nous verrons qu'il n'est pas le seul.

Comme dans le livre de Yourcenar, le roman commence dans un moment de grande tension, où le personnage sait qu'il va bientôt mourir, et où il essaie de comprendre non seulement ce qui lui est arrivé, mais ce qui est arrivé pendant toutes ces années de l'Histoire de l'Empire qui coïncident avec l'Histoire de sa famille dont elle n'était que le prolongement naturel. C'est la rencontre avec sa propre destinée, dans le sens le plus grec du terme, et peut-être même plus que cela, c'est enfin la compréhension du sens profond de l'*ananké* (la fatalité) évoquée par Marguerite Yourcenar. Agrippine, comme Hadrien, essaie de comprendre ; elle essaie (elle aussi, dans la lucidité qu'accompagne le sentiment d'être déjà habitée par la mort) de saisir la vraie raison pour laquelle tout en ayant un projet d'État – un rêve qui pouvait être mis en marche et pour lequel elle avait déjà subi de

grands sacrifices – elle se laissait ainsi détruire par son propre fils, par l'Empire qu'elle aimait avant toute chose et par tous les hommes de Rome pour qui elle avait été le symbole du pouvoir. La réponse est laissée au lecteur, mais ici encore on a l'impression d'être très proche de la réponse d'Hadrien : ces choses-là ne se font que par passion ou par haine (qui est l'autre face de la passion). Et Seomara da Veiga Ferreira avoue volontiers que l'Histoire doit se raconter comme un grand fresque dramatique.

Sur Marguerite Yourcenar l'écrivain portugais a, d'ailleurs, une opinion intéressante. Elle dit qu'elle a étudié tous ses romans et qu'elle les considère – sans exception – comme historiques parce qu'au fond "elle a toujours vécu dans l'Histoire", et surtout elle pense que Marguerite Yourcenar s'est jusqu'à la fin de sa vie considérée comme une "patricienne de Rome".

Le "secret" du roman historique serait donc, plutôt de scruter l'âme que de décrire les circonstances et les changements dans le temps humain. C'est ce que l'auteur portugais a essayé de faire, vis-à-vis d'Agrippine. Peut-être pensait-elle que, finalement, Hadrien lui ressemblait beaucoup car il a, lui aussi, sacrifié tout au nom de l'Empire.

Hadrien et Agrippine nous ramènent surtout les valeurs morales de Rome. La dignité, l'honneur civique, tous des concepts difficilement compris dans toute leur ampleur par notre civilisation occidentale moderne. À Rome on avait, par exemple, un amour profond pour la vie mais aussi un profond mépris en ce qui concerne les médiocrités de cette même vie.

Le pouvoir est, lui aussi, une passion. La grande trouvaille dans le livre de Seomara est finalement la même que celle de Marguerite Yourcenar : le résultat d'une magnifique lutte de passions et de pouvoirs dans une même patrie romaine.

3.

Agrippine a inspiré presque au même temps Seomara Ferreira, l'auteur portugais et un autre très illustre chercheur et professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne : Pierre Grimal. Et l'inspiration a été tellement proche que les deux livres – n'étant pas la traduction l'un de l'autre – portent le même nom, *Mémoires*

Intersubjectivités

d'Agrippine. Ce n'est pas la première fois que cela arrive dans la recherche (historique ou autre), et dans le cas de ces auteurs il est évident qu'il ne s'agit que d'une préférence commune, choisie dans un temps étrangement coïncident, car Agrippine est un personnage historique que les deux auteurs connaissent et auquel ils ont eu souvent affaire, dans le contexte de leurs recherches sur l'Histoire de l'Empire Romain. Il paraîtra donc absolument déplacé de le mentionner – étant donné la dimension humaine et scientifique des deux académiciens –, mais si quelqu'un voudrait en quelque sorte “tirer profit” du travail d'autrui, il ne publierait pas ainsi à cinq mois de distance ni sous le même titre. Je dois avouer que je ne m'en suis rendue compte qu'il y a peu, déjà longtemps après que j'ai choisi d'amener Agrippine à ce congrès. Je me suis donc jetée sur le livre de Pierre Grimal. C'était d'autant plus enrichissant que c'est, en effet, la même fiction historique sur la même Agrippine et ce sont les mêmes mémoires, si l'on peut s'exprimer ainsi, écrits par deux personnalités et deux sensibilités différentes. Ce qui rapproche ces deux écrivains est la coïncidence des sources et la rigueur avec laquelle ils ont délibérément voulu rendre les données historiques inaltérées dans la fiction. Ce qui les sépare est, précisément, la partie d'imagination avec laquelle ils ont fait le lien entre ce qui était rapporté par les historiens de l'époque et ce qui n'y était pas.

Il y a clairement des différences substantielles entre les deux Agrippines : si le personnage historique et l'impératrice est et reste indiscutablement la même, la femme, l'épouse, et surtout la mère, est tout à fait différente dans le cas de Seomara Ferreira et de Pierre Grimal, et la façon de raconter la même histoire, voire les mêmes “mémoires”, est aussi différenciée que leur vision de l'Antiquité romaine.

Seomara da Veiga Ferreira choisit d'aborder ces mémoires comme une espèce de souvenir intérieur, monologue accablant de toute la vie d'Agrippine, qui prend forme au seuil de sa famille et ses origines, comme l'Hadrien de Yourcenar. Ces origines déterminent la passion pour le pouvoir qui la hante et hante sa fin, quelques heures avant la mort pressentie, à quarante-quatre ans (tel le film que les survivants *in extremis* rapportent avoir vu au seuil de leur existence, entre la vie et la mort). L'auteur réfère néanmoins, à plusieurs reprises, qu'Agrippine écrit l'histoire de sa famille, pas le moment exact où elle commence à le faire, sinon le moment où – encore en vie – les *Mémoires* sont publiés :

As minhas memórias foram publicadas em Roma no início do ano de 808. Nelas expus, como é do conhecimento público, a história da minha família, promessa que fizera a minha mãe, a análise da política de Augusto a Cláudio e a minha concepção de governo.^[6]

Aussi le livre de Pierre Grimal s'achève-t-il sur ce même seuil de la vie. Il reste, pourtant, fidèle à la forme du genre (*Mémoires*), et il commence ailleurs. Il part du fait que, d'après Tacite, Agrippine avait écrit ses "mémoires" – depuis lors disparus comme l'auteur le fait remarquer sous forme d'avertissement préalable – et il fait en sorte qu'Agrippine commence à les écrire à un moment particulièrement pénible pour elle (ce qui continue d'être impossible à prouver, à cause de la même disparition) :

Je commence à écrire ce qui doit être mon histoire et celle de ma famille, ce soir, à la fin du troisième jour des Jeux Palatins, et mes yeux sont pleins d'horreur. Britannicus est mort. Il est mort ce soir même, pendant le dîner qui marquait la clôture des Jeux.^[7]

C'est ainsi que les deux Agrippines nées de ces deux livres à quelques cinq mois de distance se rejoignent dans la mort : rescapée du naufrage (provoqué) devant la villa de Baules, la mère de Néron attend sa mort, ce qui finit par rendre le personnage, en quelque sorte, circulaire, cyclique, sans un premier point de repère et sans un dernier moment d'effacement, c'est-à-dire universel. Voici le commencement de *Memórias de Agripina* :

Bauli. A noite é serena [...]. O mar ao longe ... O mar. É estranho. O mar sempre me perseguiu, como uma ordem impiedosa do destino. [...] Deixo o último acto do meu destino a Lúcio, a Nero, a meu filho, ao Imperador.^[8]

Il s'avère – à mon avis – pertinent de remarquer la présence de l'eau, de la mer, autrement dit, de l'élément liquide dont Pierre

[6] FERREIRA, S. DA VEIGA, *Memórias de Agripina*, Ed. Presença, Lisboa, 1992 (Col. Novos Continentes), p. 291. "Mes *Mémoires* ont été publiés à Rome au commencement de l'année 808. Dans ces *Mémoires* j'ai décrit, comme tout le monde sait, l'histoire de ma famille, promesse que j'avais faite à ma mère, l'analyse de la politique d'Auguste à Claude et mon idée de gouvernement".

[7] GRIMAL, P., *Mémoires d'Agrippine*, Éd. de Fallois, Paris, 1992, p. 11.

[8] *Op. cit.*, p. 11-15. Baules. La nuit est sereine [...]. La mer au loin ... La mer. C'est étrange. La mer m'a toujours poursuivie, comme un ordre impitoyable du destin. [...] Mon destin s'achève ici. [...] Je laisse le dernier acte de mon destin à Lucius, à Néron, à mon fis, à l'Empereur.

Intersubjectivités

Grimal reste apparemment insensible au niveau de l'iconographie littéraire, mais dont l'image inspire aussi bien Seomara Ferreira que Marguerite Yourcenar (comme j'ai eu l'occasion de le remarquer auparavant). Curieusement Pierre Grimal passe aussi sous silence l'épisode de l'attentat. Il saute, du moment de l'invitation que l'Empereur envoie à sa mère pour qu'elle le rejoigne à Baules, pour l'y attirer, à une sorte d'épilogue d'une demi-page qu'il intitule *Novissima Verba* et qui commence ainsi :

Les mots que je vais écrire, sur cette page, seront les derniers que je tracerai jamais. Je sais que je vais mourir. J'attends celui que Nero ne va pas manquer d'envoyer pour mettre fin à ma vie.^[9]

Il est important de constater que l'auteur finit effectivement son livre une page auparavant, au moment où Agrippine s'exclame :

J'ai reçu ce matin une lettre de Néro. Il est à Baïes [...]. Il m'invite à venir le rejoindre [...]. Il le fait dans des termes qui me transportent de joie, me parle de son amour pour moi, et ajoute que nous parlerons de tout cela, et de l'avenir, au cours du dîner. [...] Que tout cela soit oublié, et que je retrouve mon fils !^[10]

Ce qui veut dire que Pierre Grimal préfère laisser ses lecteurs sur un cri de joie maternel, plutôt que de présenter l'horreur contenue dans l'attente d'Agrippine, et la preuve c'est que la dernière page numérotée est effectivement la 355, celle dont je viens de lire un extrait (c'est-à-dire, il ne parvient à raconter le dénouement de l'histoire d'Agrippine que sous forme d'épilogue). Ce détail me semble particulièrement important pour comprendre la structure du personnage esquissé par chacun des deux auteurs, vis-à-vis de celui qui nous occupe dans ce congrès, car c'est dans le traitement donné au sujet que Marguerite Yourcenar se rend tout à fait unique dans son genre. Seomara, elle aussi, assume tout à fait l'horreur et construit un sujet à part entière, jusqu'à la fin des mémoires qui devront coïncider avec la fin de sa vie, tel Yourcenar avec Hadrien. D'autres points dans les trois livres que j'ai cités laissent clairs les points communs et ceux qui s'opposent entre les sujets, aucun d'eux n'est gratuit, qui renvoient pourtant toujours au modèle dissipatif du sujet yourcenarien. Je finirai par revenir de nouveau à Hadrien, sûre de l'universalité de sa structure, lorsqu'il dit :

[9] *Novissima Verba*, op. cit.

[10] *Ibid.*, p. 355.

Luisa Mellid-Franco

Je commence à connaître la mort ; elle a d'autres secrets, plus étrangers encore à notre présente condition d'hommes. Et pourtant, si enchevêtrés, si profonds sont ces mystères d'absence et de partiel oubli, que nous sentons bien confluer quelque part la source blanche et la source sombre.^[11]

[11] *MH*, p. 301.