



HAL
open science

La topographie de la mémoire dans l'Héraclès d'Euripide : des stratégies mémorielles entre patrimonialisation, démolition et mise en mémoire

Maiwenn l'Haridon

► **To cite this version:**

Maiwenn l'Haridon. La topographie de la mémoire dans l'Héraclès d'Euripide : des stratégies mémorielles entre patrimonialisation, démolition et mise en mémoire. *Eruditio antiqua*, 2023, 15, pp.17-43. hal-04603565

HAL Id: hal-04603565

<https://hal.science/hal-04603565v1>

Submitted on 6 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



LA TOPOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE DANS L'*HÉRACLÈS* D'EURIPIDE : DES STRATÉGIES MÉMORIELLES ENTRE PATRIMONIALISATION, DÉMOLITION ET MISE EN MÉMOIRE

MAÏWENN L'HARIDON-MOREAU

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2 – HISOMA UMR 5189

Résumé

Dans cet article, je cherche à montrer comment un dialogue entre sciences sociales et sciences de l'Antiquité peut interroger, de manière féconde, la construction de la mémoire dans la performance tragique comme une expérience spatiale et matérielle : dans quelle mesure l'appropriation de certains espaces par les personnages permet-elle, au cours de la représentation tragique, d'opposer des discours de mémoire ? Comment la performance théâtrale, par essence éphémère, peut-elle élaborer une mémoire durable ? Après un passage en revue des principaux courants en sciences humaines et sociales qui ont problématisé les rapports entre espace et mémoire, je revisite certaines notions développées par la géographie sociale à propos de l'appropriation de l'espace à des fins mémorielles (*patrimonialisation, démolition, mise en mémoire*) pour analyser les rapports entre discours de mémoire et spatialité dans l'*Héraclès* d'Euripide. Je démontre ainsi qu'Euripide invite les spectateurs à comprendre la fabrication d'un *lieu de mémoire* à l'aune des rapports qu'entretiennent les personnages avec les espaces de la fiction.

Abstract

In this paper I explore how a dialogue between the social sciences and classical studies can be beneficial in understanding the process of memory in tragic drama as a spatial and material experience. The article aims to investigate whether the characters' appropriation of certain spaces during the theatrical performance can be seen as a tool to challenge discourses of memory. Moreover, I seek to understand how the theatrical performance, although ephemeral, create a lasting memory. After discussing the main currents in the humanities and social sciences that have problematised the dynamics between space and memory, I revisit notions developed by social geography concerning the appropriation of

space for memorial purposes (preservation as heritage, demolition or the production of new marks) in order to analyse the link between discourses of memory and spatiality in Euripides' Heracles. My aim is to illustrate how Euripides prompts the audience to examine the establishment of a place of memory by considering how the characters interact with the fictional spaces.

Introduction

Dans l'*Héraclès*, représenté vers 416 av. J.-C. au théâtre de Dionysos d'Athènes, Euripide raconte le retour meurtrier d'Héraclès à Thèbes. En effet, le héros glorieux que chante le chœur est déchu, sous les yeux des spectateurs, lorsqu'il massacre sa propre famille¹. Le palais d'Héraclès à Thèbes, représenté par le bâtiment de la *skènè*, cesse alors de représenter son mariage heureux avec Mégara pour devenir le lieu des meurtres de Lycos et de sa propre famille. Une opposition se dessine progressivement entre le palais, marqué à jamais par l'horreur du crime, et d'autres espaces qui symbolisent ses glorieux travaux, comme l'autel de Zeus qui fut élevé en son honneur, visible dans l'*orchestra*, ou les célèbres lieux de ses travaux, relégués dans le hors-scène². Cette opposition spatiale entre des lieux visibles (l'autel, l'extérieur du palais, Athènes où se situe le théâtre) et invisibles (l'intérieur du palais, les lieux des travaux héroïques) prend également une dimension temporelle dans la mesure où sont confrontés des lieux du passé (l'autel, les lieux des travaux héroïques), du présent (le palais des

¹ Pour des études récentes de la pièce, voir GRIFFITHS 2006 et MOORE 2022. La structure de la pièce a fait l'objet de nombreuses critiques, auxquelles répond BARLOW 1982 : selon elle, les parties principales de la pièce (l'attente des proches d'Héraclès, le meurtre de Lycos, le massacre de la famille d'Héraclès), qui peuvent sembler simplement juxtaposées par le poète, représentent en réalité trois niveaux de violence, où le réalisme croît progressivement et où le poète manipule la réponse de son public à travers des choix de lexiques bien spécifiques. MARSEGLIA 2019 suggère quant à lui que la construction dramatique de la tragédie insiste sur la duplicité du personnage et de son expérience de héros.

² Pour les hypothèses dramaturgiques du traitement de l'espace dans l'*Héraclès*, voir REHM 1999. Dans cet article de référence, elle distingue trois espaces dans la représentation euripidéenne de la folie d'Héraclès : un espace visible, là où se tiennent les acteurs et le chœur et qui représente l'espace devant la demeure d'Héraclès et l'autel de Zeus Sauveur auprès duquel sont réfugiés ses proches, qu'elle nomme « l'espace *before* » ; l'espace intérieur de la *skènè*, auquel le public n'a pas accès, mais que peuvent voir les personnages quand il y pénètrent pour assister à la vengeance contre Lycos puis au massacre familial (« l'espace *behind* ») ; l'espace extra-scénique lointain, celui des travaux héroïques d'Héraclès et le territoire d'Athènes qui l'accueillera après le drame, « l'espace *beyond* » accessible en paroles seulement.

meurtres) et du futur (les monuments érigés après la mort du héros). La mémoire des événements passés, qu'ils soient récents ou plus anciens, s'inscrit donc dans plusieurs espaces et, parmi ces *lieux de mémoire*, certains sont investis, délaissés ou élaborés au cours du drame. Dans ce contexte, le poète tragique met en regard un patrimoine interne au drame et un patrimoine connu des spectateurs et invite à examiner les questions suivantes : comment inscrire durablement la mémoire d'un héros dans un lieu ? Dans quelle mesure un même lieu peut-il faire l'objet de discours de mémoire concurrents ?

Engager un dialogue entre les sciences de l'Antiquité et les sciences sociales peut permettre d'envisager la construction de la mémoire dans la performance tragique comme une expérience spatiale et matérielle, mais aussi de montrer dans quelle mesure l'appropriation de certains espaces par les personnages permet, au cours de la représentation théâtrale, d'opposer des discours de mémoire et comment la performance théâtrale, par essence éphémère, peut élaborer une mémoire durable. Dans cet article, je fais donc l'hypothèse qu'une approche spatiale de la mémoire, initiée par les travaux des sciences sociales, peut nous éclairer quant aux questionnements que formulaient les Anciens sur l'élaboration d'un discours de mémoire : quelle réflexion Euripide propose-t-il dans l'*Héraclès* sur les rapports entre spatialité et mémoire et sur la fabrique d'un *lieu de mémoire* ?

1. Mémoire des lieux et *lieux de mémoire* : jalons bibliographiques et perspectives méthodologiques

1.1. Mémoire et lieu dans les sciences sociales

Dans la poésie tragique, un lieu peut être désigné comme un acteur de la mémoire à part entière, une entité qui « se souvient³ ». Cette conception poétique demeure singulière, puisque l'espace joue surtout un rôle de médiation dans le processus d'élaboration des discours de mémoire. En effet, un lieu rend perceptibles plusieurs strates temporelles, plusieurs stratégies mémorielles : la mémoire qu'ont souhaité construire et matérialiser ceux qui ont institué le *lieu de mémoire*, mais aussi la mémoire reconstruite par ceux qui sont présents dans le lieu. Cette médiation indispensable est, comme l'écrit le philosophe P. Ricoeur,

³ Voir par exemple SOPH., *OR* 1398-1403 : Œdipe apostrophe, à la fin du drame, les éléments naturels du lieu où il a tué son père, en leur demandant s'ils se souviennent de ses crimes. Ce passage est remarquable dans le corpus tragique de l'époque classique, car il offre la seule occurrence tragique de l'emploi de $\mu\mu\nu\eta\sigma\kappa\omega$ avec un sujet qui désigne un lieu : Œdipe suppose ici qu'un lieu peut, en lui-même, se souvenir du passé.

un « appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte⁴ ».

L'essor des études portant sur les rapports entre espace et mémoire doit beaucoup aux sciences humaines et sociales, notamment aux travaux menés en sociologie, en histoire, en géographie et en anthropologie culturelle depuis le milieu du XX^e siècle. En analysant les pratiques spatiales et sociales de la mémoire, plusieurs études ont montré comment un lieu peut modifier la mémoire collective ou culturelle d'un groupe social⁵. Les travaux du sociologue M. Halbwachs ont permis de renouveler radicalement les approches sur la mémoire⁶. Disciple de H. Bergson et E. Durkheim, il rompt fondamentalement avec les conceptions partagées par certains de ses contemporains, qui conçoivent la mémoire comme un acte purement individuel⁷, et développe la notion de *mémoire collective*, en montrant que ce ne sont pas les individus mais les groupes sociaux (famille, nation, communauté religieuse, société) qui ont une mémoire. À la différence de l'histoire, la mémoire collective ne cherche pas à reconstituer le passé dans sa réalité la plus objective, mais se sert du passé pour construire l'identité d'un groupe. Elle ne doit pas être considérée comme une instance supra-individuelle, car « mémoire collective » et « mémoire individuelle » sont interdépendantes : un individu se sent appartenir au groupe à partir du moment où il en partage la mémoire et, à travers ses souvenirs personnels, il exprime la mémoire de ce groupe⁸. Préservée par des rites, des symboles et des objets, la mémoire collective évolue néanmoins en parallèle de l'évolution de la composition du groupe car chaque individu, en s'emparant de la mémoire collective, lui donne aussi une interprétation qui lui est propre. Cette mémoire collective procède donc d'une négociation permanente entre la mémoire du groupe et la mémoire de l'individu, entre la mémoire transmise et la mémoire réinventée, entre l'appartenance identitaire et l'évolution des identités. La

⁴ RICOEUR 2000, p. 49.

⁵ Pour la notion de « mémoire collective, voir HALBWACHS 1925, et celle de « mémoire culturelle », voir ASSMANN 2010. La suite de mon propos s'attachera à expliciter les rapports que ces deux formes de mémoire entretiennent avec la question de la spatialité.

⁶ HALBWACHS 1925 ; 1950.

⁷ On pense ici à la philosophie de BERGSON qui étudie, dans *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, les rapports entre le corps et l'esprit du point de vue de l'individu seul, ou à la psychanalyse et aux travaux de Freud qui interprète les processus de remémoration et de répétition à l'aune de l'expérience passée du patient.

⁸ Cette notion clé a pu susciter des débats, portant notamment sur le choix de l'adjectif « collectif ». Voir par exemple la critique formulée par KOSELLECK 2014 : au sens propre, littéralement, on ne peut se souvenir que de ce que l'on a soi-même vécu, éprouvé, et ce vécu individuel et singulier ne peut pas être communiqué à autrui ; dès lors, il considère que la notion de « mémoire collective » est une construction linguistique et le sujet auquel il est fait référence est dénué de toute réalité, ce n'est pas un sujet réel qui se rappellerait ses gestes et ses souffrances.

dimension spatiale de la mémoire occupe une part importante de la réflexion de M. Mauss, entamée dès la parution de la *Topographie légendaire des Evangiles en Terre sainte* où il montre que l'espace palestinien des pèlerinages chrétiens est reconstruit au fur et à mesure des croyances et des besoins spirituels du présent⁹. Le dernier chapitre de la *Mémoire collective*, intitulé « La mémoire collective et l'espace », définit l'espace comme un « cadre social de la mémoire ». Le sociologue montre ainsi comment chaque groupe d'individus s'inscrit dans une temporalité et une spatialité qui lui sont propres et qui constituent les fondements de sa mémoire collective, de sa stabilité et de son identité¹⁰. Pour M. Halbwachs, la mémoire collective nécessite des repères matériels, des traces pour se fixer et construire un groupe social ; et en retour, cette construction matérielle contribue à légitimer une appropriation de l'espace. Il analyse par exemple l'attachement, dans le temps, des groupes à leur inscription spatiale dans un milieu urbain et montré que cet attachement se manifeste surtout par une forme de résistance au déplacement ou à la disparition d'éléments matériels qui représentent le passé¹¹.

Dans les années 1980, un second concept clé dans l'étude des rapports entre mémoire et spatialité fait son apparition et, désormais, avec les *lieux de mémoire*, la notion de mémoire collective est élargie à la culture immatérielle¹². L'historien P. Nora propose ainsi d'étudier une mémoire nationale à travers les objets qui la rendent présente et permettent « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses¹³ ». Son ouvrage développe ainsi la réflexion de

⁹ HALBWACHS 1941.

¹⁰ HALBWACHS 1950, p. 133 : « Le lieu occupé par un groupe n'est pas comme un tableau noir sur lequel on écrit puis on efface des chiffres et des figures. Comment l'image du tableau rappellerait-elle ce qu'on y a tracé, puisque le tableau est indifférent aux chiffres, et que, sur un même tableau, on peut reproduire toutes les figures qu'on veut ? Non. Mais *le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement*. [...] *Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui-même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure et de la vie de leur société, au moins à ce qu'il y a eu en elle de plus stable*. Certes, les événements exceptionnels se replacent aussi dans ce cadre spatial, mais parce qu'à leur occasion le groupe a pris conscience avec plus d'intensité de ce qu'il était depuis longtemps et jusqu'à ce moment, et que les liens qui le rattachaient au lieu lui sont apparus avec plus de netteté au moment où ils allaient se briser. Mais *un événement vraiment grave entraîne toujours un changement des rapports du groupe avec le lieu* [...]. À partir de ce moment, ce ne sera plus exactement le même groupe, ni la même mémoire collective ; mais, en même temps, l'entourage matériel non plus ne sera plus le même » (*je souligne*).

¹¹ HALBWACHS 1950, p. 134-135.

¹² NORA 1984 ; 1986 ; 1992. Cette étude, considérable du point de vue son ampleur, porte sur les « lieux » qui entretiennent la mémoire nationale française. Ces lieux sont aussi bien des lieux matériels et concrets (monuments aux morts, archives nationales, etc.) que des lieux abstraits et intellectuellement construits (lignage, génération, région, « homme-mémoire », etc.)

¹³ NORA 1984, p. 38.

M. Halbwachs, en reprenant l'idée que la mémoire d'un groupe social (ici une nation) a besoin de supports matériels pour s'ancrer, rattacher chaque membre aux autres et construire le passé ; néanmoins, au lieu de formuler une théorisation du phénomène de mémoire collective, P. Nora propose une étude de cas plus spécifique et privilégie le panel d'exemples à l'observation du rôle des cadres sociaux dans la constitution de cette mémoire. Selon lui, le *lieu de mémoire* est « une unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté¹⁴ ». Cet ouvrage a soulevé de nombreuses critiques chez les géographes, qui déplorent l'absence de prise en compte, assez paradoxale, de la spatialité de ces *lieux de mémoire*¹⁵, car, même si plusieurs entrées de l'ouvrage de Nora renvoient de manière explicite à des pratiques ou représentations de l'espace¹⁶, le sens métaphorique prévaut sur le sens spatial.

Au tournant du XXI^e siècle, apparaît la notion de *mémoire culturelle* dans les travaux de J. Assmann¹⁷ et d'A. Assmann¹⁸, deux historiens de la « culture mémorielle ». Ce concept désigne l'héritage symbolique qui se matérialise à travers des textes, des rites, des monuments, des célébrations, des objets ou tout autre *medium* par lequel un groupe donne un certain sens à un événement du passé¹⁹. Leur réflexion est une réponse critique aux travaux d'Halbwachs, puisque s'ils considèrent aussi que la mémoire peut être un phénomène observable à l'échelle d'un groupe social et non seulement d'un individu, A. et J. Assmann distinguent toutefois la mémoire *culturelle*, une mémoire institutionnalisée, de la

¹⁴ NORA 1992, p. 20.

¹⁵ DEBARBIEUX 1995, p. 104 juge « discutable » dans l'entreprise de P. Nora « cette décision de détacher le lieu de son assise géographique » ; VESCHAMBRE 2008, p.185-187 fait toutefois le constat que la spatialité des *lieux de mémoire* s'est progressivement imposée, contrairement au souhait de P. Nora : ainsi, les *lieux de mémoire* repris par le Ministère de la Culture dirigé par J. Lang, sont assimilés à des édifices et des sites qui peuvent être patrimonialisés pour constituer le support de commémorations (musées, lieux associés aux guerres du XX^e s., etc.).

¹⁶ On trouve, dans l'ouvrage de Nora, des chapitres portant sur le paysage, le territoire, les hauts-lieux ou encore les processus d'enracinements.

¹⁷ ASSMANN 1995 ; 2010. La notion de « mémoire culturelle » est aujourd'hui encore au cœur de nombreuses réflexions et empruntée par des domaines scientifiques très divers (histoire, sociologie, littérature, etc.). La plupart des travaux examinent la dimension spatiale de la mémoire culturelle à travers des études de cas précis. Voir par exemple ERLI & NÜNNING 2008 ; GUÉRIN & DINTER 2023.

¹⁸ ASSMANN 1996 ; 2011.

¹⁹ Pour une définition synthétique des caractéristiques de la mémoire culturelle, voir ASSMANN 1995. Parmi les six caractéristiques qui sont présentées, paraissent particulièrement intéressantes les notions de « reconstruction » (*capacity to reconstruct*) et de « création » (*formation*). La mémoire culturelle d'un groupe social est une reconstruction permanente du passé, en l'inscrivant dans la situation présente et en se référant différemment à des lieux immuables de la mémoire (appropriation, rejet, transformation ; de même, elle passe par la création de supports mémoriels qui favorisent sa transmission.

mémoire *communicative* (une notion proche de celle développée par Halbwachs), qui se transmet de manière diffuse et informelle, dans la vie de tous les jours, et qui concerne le passé récent et familial. C'est la forme institutionnalisée et normative de la mémoire culturelle qui permet à l'individu de construire son appartenance au groupe. D'autre part, la mémoire culturelle s'inscrit dans une temporalité longue, car elle est surtout une mémoire mythique, contrairement à la notion de mémoire collective développée par M. Halbwachs, qui est une mémoire biographique et donc limitée à trois ou quatre générations. J. Assmann distingue par ailleurs la « réserve de mémoire » (*memory reservoir*), constituée par l'ensemble des événements passés qui ne feront pas tous l'objet d'une mémorisation collective, et la « mémoire fonctionnelle » (*functional memory*), constituée par les événements passés dont le groupe décide de « faire mémoire ». L'évolution des valeurs et des normes d'une société implique une circulation permanente entre la réserve de mémoire et la mémoire fonctionnelle. Pour J. Assmann, l'espace joue un rôle crucial dans la mnémotechnie collective et culturelle, dans la « culture du souvenir ». Le rôle crucial que peut jouer l'espace dans la mémorisation individuelle²⁰ est ainsi transposé à l'échelle collective et culturelle. Dans ce contexte, des paysages entiers peuvent devenir le médium de la mémoire culturelle et sont alors moins jalonnés par des signes, des « monuments », qu'élevés dans leur ensemble au rang de signes²¹. J. Assmann propose la notion de « mnemotopes » pour décrire les lieux où s'inscrit spatialement la mémoire culturelle.

Le champ disciplinaire de la géographie, et en particulier de la géographie sociale, a proposé plusieurs réponses critiques aux travaux que je viens de citer. La notion de *haut-lieu* invite en effet à considérer la mémoire comme une pratique sociale inscrite dans une spatialité réelle et pas uniquement métaphorique²². Dans une synthèse, M. Bedard considère ainsi que le *haut-lieu* est polysémique – il incarne plusieurs valeurs et prend différents sens selon les acteurs – et polymorphe – il est qualifié de manières variées, chacune inscrite dans des pratiques sociales et des expériences émotionnelles distinctes²³. Par exemple, la

²⁰ YATES 1982.

²¹ Il cite l'exemple des « paysages totémiques » (*totemic landscapes*) ou « lignes de chant » (*song lines*) des Aborigènes d'Australie, étudiés par T. G. H. Strehlow, qui, lors de leurs grandes fêtes, consolident leur identité de groupe en effectuant des pèlerinages vers des lieux particulièrement associés aux souvenirs de leurs ancêtres (Strehlow 1970, « Geography and the totemic landscape in Central Australia : a functional study », in *Australian Aboriginal Anthropology*, R. M. Berndt (ed.), p. 92-140).

²² Sur cette notion, voir par exemple MICOUD 1991 ; DEBARBIEUX 1995, 2003 ; GENTELLE 1995 ; PIVETEAU 1995 ; BÉDARD 2002.

²³ BÉDARD 2002, p. 52 : « Il réunit ainsi sous un objet, un nom, une image ou une sensation, une épaisseur de sens qui débordent aussi bien sa matérialité première, et donc sa simple inscription dans le paysage ou l'histoire du milieu, que sa fonction originelle de repère spatial. Evoquant une somme de parties et un feuilleté d'échelles spatio-temporelles, nous sommes en

tombe du Soldat inconnu est un lieu où se cristallisent différents modes d'appartenance à une communauté. Les *lieux de mémoire*, qu'il définit comme un type de haut-lieu, sont marqués par un « présent étendu », puisqu'ils portent au présent la marque du passé. À la différence des lieux à simple caractère historique, les *lieux de mémoire* se distinguent par le rôle fédérateur de la mémoire qu'ils symbolisent, leur capacité à inscrire dans le temps présent des pratiques sociales de l'espace et leur fonction de (re)création constante de sens. Plusieurs études s'intéressent aux logiques d'appropriation des espaces par les groupes sociaux, pour mettre en exergue la façon dont les mémoires de plusieurs groupes peuvent coexister ou s'affronter au sein d'un même lieu²⁴. Dans ce contexte, la conception de l'espace comme cadre social de la mémoire se complexifie, puisque M. Halbwachs ne prenait pas en compte les luttes éventuelles entre les groupes sociaux. Enfin, cette approche permet aussi d'examiner le rôle des acteurs de la commémoration et de mettre en évidence la notion de « réseau mémoriel », où la mémoire circule entre des lieux complémentaires²⁵.

En insistant sur la diversité des mémoires sociales inscrites dans un même espace ou dans un réseau d'espaces, ces réflexions nous encouragent à penser ce lieu comme un *lieu à mémoires*, et non plus uniquement comme un *lieu de mémoire*, car il s'agit d'un « espace à temps multiples où chacun donne sens à la mobilisation présente comme aux événements passés²⁶ ». Cette notion rend ainsi compte de l'« harmonisation différentielle²⁷ » (*differential attunement*) à l'œuvre dans un lieu à caractère mémoriel. En effet, l'expérience commémorative d'un groupe social dans un lieu donné permet de faire communion (« harmonisation »), tout en prenant en compte les spécificités inhérentes au bagage culturel et géographique et au rôle social de chaque participant.

La réflexion proposée par le géographe V. Veschambre, dans une étude de l'appropriation de l'espace urbain à des fins mémorielles et des stratégies mémorielles mises en œuvre pour fabriquer le passé d'un groupe social, me semble particulièrement féconde pour montrer comment le processus de mise en mémoire procède parfois par un renouvellement des *lieux de mémoire*, et donc de

sa compagnie en présence d'un lieu sursignifié, en vertu d'une propriété de *re-présentation*, non pas pour présenter de nouveau ou pour tenir la place de..., mais pour rendre présent et sensible, sur le mode elliptique du symbole et de la métaphore, un plus grand que soi. »

²⁴ VESCHAMBRE 2008 ; ZANETTI 2018. L'article de ce dernier porte sur l'inscription spatiale d'un conflit de mémoire à Givors qui oppose une association d'anciens ouvriers aux dirigeants d'une ancienne usine de verrerie : la cheminée, dernière trace de cette activité ouvrière est le support matériel d'une mémoire alternative, qui reconstruit dans le présent le passé ouvrier et s'inscrit à contre-courant de la mémoire dominante des dirigeants de l'usine.

²⁵ ROBIN-DETRAZ 2020.

²⁶ GENSBURGER 2017, p. 152.

²⁷ MASSUMI 2015, p. 94.

la mémoire des lieux. Dans cet ouvrage, V. Veschambre porte attention aux discours de revendication, de légitimation tenus par certains individus, groupes ou institutions, et il considère l'appropriation de l'espace et de sa mémoire comme un « marquage », une production de signes associés à des signifiants (des supports matériels). Pour penser ce marquage et la mise en mémoire de l'espace, il convoque les notions de *traces* et de *marques*, développées par F. Ripoll, que l'on peut définir de la manière suivante : anonyme et disponible, la *trace* est une empreinte du passé qui peut être effacée, ou au contraire réinvestie et mise en valeur ; elle devient par là même une *marque*, une signature intentionnelle qui rend visible un certain discours sur le passé²⁸. V. Veschambre s'intéresse essentiellement à la « durabilité du marquage », pour analyser les inégalités sociales en matière d'appropriation de l'espace, et au « marquage architectural », c'est-à-dire les interventions sur les édifices existants. Il met en évidence plusieurs processus d'appropriation symbolique de l'espace :

1. La *patrimonialisation* est un processus de reconnaissance et de mise en valeur d'édifices et d'espaces hérités. Pour ceux qui se les approprient, il s'agit d'une forme d'inscription dans l'espace et dans le temps de la mémoire qu'ils défendent, qui valorise et légitime dès lors leur groupe social.
2. La *démolition* est l'envers de la patrimonialisation et représente inversement une forme de dévalorisation, de déni de mémoire pour ceux qui sont associés aux édifices démolis et aux espaces recyclés.
3. La *mise en mémoire* ou *commémoration* consiste en le réinvestissement de traces ou la production de nouvelles marques. V. Veschambre aborde cette mise en mémoire dans des cas extrêmes, après la démolition ou la destruction de traces, pour envisager spécifiquement la dimension spatiale des mémoires douloureuses, celle que l'on a tendance à effacer et à occulter.

Les rapports entre mémoire et spatialité peuvent donc être envisagés sous l'angle des stratégies d'appropriation ou de délaissement des signes du passé : il n'y a pas de *lieu de mémoire* en soi, puisqu'il est nécessairement le fruit d'une construction opérée par des discours, des objets et des pratiques individuelles ou sociales.

À travers des champs disciplinaires aux méthodologies et objets d'études distincts, mais convergeant tous vers la définition du phénomène de mémorisation ou de commémoration à l'échelle du groupe social, ce mouvement réflexif a pu opérer des distinctions que la notion de mémoire collective initialement développée par M. Halbwachs écrasait : entre la mémoire de l'individu et celle du collectif, entre la mémoire de plusieurs groupes sociaux plus ou moins

²⁸ RIPOLL 2007, p. 25.

institutionnalisés, entre différents processus mémoriels, successifs ou concomitants, inhérents à un même lieu (marquage, rejet, réappropriation, etc.).

1.2. Mémoire et lieu dans l'Antiquité : vers un renouvellement des approches

Les sciences de l'Antiquité peuvent s'enrichir de ces approches, et en particulier celles que propose la géographie sociale sur la mémoire, pour interroger l'appropriation de l'espace par les acteurs de la mémoire. En ce qui concerne l'Antiquité grecque²⁹, si certaines études générales portant sur la mémoire ne se saisissent que très peu de sa dimension spatiale³⁰, la notion de *lieu de mémoire*, dans les sciences de l'Antiquité, prend un sens principalement spatial³¹. Par exemple, depuis une vingtaine d'années, les études portant sur la spatialité de la commémoration des guerres médiques associent sources archéologiques et littéraires pour examiner l'élaboration et la réception d'une topographie de la commémoration. Des travaux portant sur les « mémoriaux » (dédicaces, cultes et festivals, monuments funéraires et *tropaia*) ont montré qu'ils participent à l'élaboration de l'identité des groupes sociaux qui les érigent et que leur localisation doit être prise en compte³². On observe en effet une forme de concurrence entre les formes de commémoration selon leur inscription spatiale. Ces analyses se réclament de l'héritage des notions forgées par A. et J. Assmann. Ce tournant méthodologique, qui met en regard des sources littéraires et archéologiques, permet d'appréhender la (dé)construction, la contestation ou la modification de la fonction commémorative d'un lieu par un discours, mais aussi la possibilité que cette fonction mémorielle existe sans discours. Différents vecteurs de mémoire dans un lieu donné sont ainsi analysés, comme la localisation, les éléments matériels et architecturaux, la régularité d'une performance collective et la co-présence d'un public, la redéfinition du lieu par le discours, etc. S. Rous a aussi étudié la réutilisation par les Athéniens de matériaux (statues publiques, artefacts en pierre, blocs d'architecture) dans la création de nouveaux bâtiments et monuments. Elle montre que l'élaboration de la mémoire collective athénienne des guerres médiques passe par des processus d'accentuation, de préservation ou d'invisibilisation de discours de mémoire

²⁹ Par souci de concision, je me concentre ici sur les travaux qui portent sur le monde grec. Pour un questionnement récent de la notion de *lieu de mémoire* appliquée à la Rome impériale, voire DELIGNON 2023.

³⁰ SIMONDON 1982 ; JUNG 2006 ; CECCARELLI & CASTAGNOLA 2019 ; CONSTANTAKOPOULOU & FRAGOULAKI 2020.

³¹ Voir par exemple JUNG 2006 ; JUNG & HAAKE 2011 sur les sanctuaires grecs comme *lieux de mémoire*, qui se démarquent de Nora pour se rapprocher d'Assmann.

³² YATES 2019 ; SCHRÖDER 2020.

antérieurs³³. En s'appuyant ainsi sur les différents médias de la mémoire, l'étude des *lieux de mémoire* permet de comprendre le dialogue que ces médias (la performance éphémère de l'institution ou de la commémoration, la matérialité de la mémoire et le lieu, etc.) entretiennent, mais aussi la façon dont le discours façonne et dessine l'espace pour s'adresser à l'imagination et à la mémoire collective des spectateurs, de manière consciente ou non.

Ces réflexions sur la spatialité de la mémoire rejoignent celles qui portent sur les tombeaux, des monuments dont la fonction par excellence est la conservation de la mémoire. Par exemple, J. Grethlein montre que, dans l'épopée homérique, les tombeaux sont considérés comme des repères temporels (*timemarks*) et des repères spatiaux (*landmarks*) : ils rendent visibles le passé, notamment les hauts-faits des héros, perpétuent leur commémoration et deviennent des points d'orientation ou de réunion³⁴. Leur rôle mémoriel prend donc une véritable dimension spatiale dans le temps présent. De la même façon, F. Kimmel-Clauzet met en évidence l'importance des tombeaux dans la commémoration des poètes grecs de l'époque archaïque et classique et analyse en particulier la forme de ces monuments et leur localisation, pour montrer comment la présence du poète s'inscrit matériellement dans le paysage³⁵. Les phénomènes de commémoration des poètes grecs qu'elle étudie sont assez proches des phénomènes de mise en mémoire des traces et de marquage de l'espace qu'observe V. Veschambre, puisque les traces laissées par les poètes (objets, lieux habités) sont réinvesties et deviennent des marques de mémoire utilisées par les cités pour établir leur gloire culturelle. La mise en mémoire se fait au moyen de monuments créés *in situ* ou non, de tombeaux parfois déplacés, mais toujours inscrits dans des pratiques commémoratives qui réunissent un groupe social dans l'espace qui est déterminé.

Toutefois, ces différentes études s'intéressent souvent à la commémoration comme un discours établi et pas nécessairement comme un processus en constante reconstruction et négociation. Or, la commémoration est une expérience qui s'inscrit certes dans un espace que s'approprie un groupe social pour rendre visible et sensible la mémoire qui fonde son identité, mais aussi dans une temporalité. Au carrefour d'un passé remémoré ou reconstruit et du présent de la performance, les logiques d'appropriation de l'espace pour instituer une mémoire trouvent leur sens dans une durée spécifique. À ce titre, le dialogue entre les sciences sociales qui étudient la mémoire et les sciences de l'Antiquité peut

³³ ROUS 2019. Son introduction, en particulier, analyse l'exemple du sanctuaire de Némésis à Rhamnonte et la statue de la déesse sculptée par Phidias à partir d'un bloc de marbre de Paros que les Perses avaient apporté à Marathon en 490 av. J.-C. pour l'ériger comme trophée après leur victoire espérée sur les Athéniens.

³⁴ GRETHLEIN 2008.

³⁵ Voir par exemple KIMMEL-CLAUZET 2013, p. 148 sur la localisation du tombeau de Pindare dans un hippodrome à Thèbes, ou p. 280 sur l'érection d'un tombeau dans sa patrie d'origine.

s'avérer être une entreprise féconde : en examinant l'espace réel des pratiques sociales, la façon dont il est défini et nommé et dont le souvenir est formulé, nous pouvons alors mieux comprendre l'importance que joue l'espace dans la construction, la reconstruction ou la déconstruction de la mémoire d'un groupe social. La question de l'appropriation de l'espace est particulièrement intéressante pour comprendre le rôle du « paysage mémoriel³⁶ » (*memoryscape*) dans la sollicitation de la mémoire des groupes sociaux et son renouvellement. L'appropriation de l'espace peut être interrogée dans une perspective temporelle (passage de la trace à la marque, mise en mémoire par la transformation de l'espace, remplacement d'un lieu de mémoire par un autre, etc.) ou dans une perspective spatiale avec l'inscription d'un lieu dans un réseau et des relations (rapprochement, éloignement, déplacements des acteurs, etc.).

2. Dramaturgie et questionnement des lieux de mémoire dans l'Héraclès d'Euripide

Le caractère fondamentalement parcellaire de nos sources sur l'Antiquité peut être un frein à la compréhension de la réception d'un discours de mémoire ou des mémoires concurrentes qui ont pu émerger et être dominées par d'autres discours. En effet, ne demeurent souvent que les discours de mémoire dominants et nos sources sont davantage des témoignages singuliers (de tel ou tel auteur, de tel ou tel pouvoir politique) que des corpus représentatifs de tous les acteurs de la culture mémorielle. Contrairement à la géographie sociale qui s'intéresse au temps présent et étudie les espaces et les acteurs *in situ*, nous sommes nécessairement dépendants des sources fragmentaires qui nous sont parvenues. Dans ce contexte, l'exemple de l'Héraclès d'Euripide se révèle particulièrement intéressant, car le poète représente, tout au long du drame, des discours de mémoire concurrents, qui s'inscrivent dans des spatialités bien spécifiques. Le spectacle dramatique devient alors un lieu de questionnement sur les caractéristiques d'un lieu de mémoire. Alors que les sources écrites antiques nous invitent habituellement à distinguer la mémoire subjective du locuteur (l'artisan-poète, l'orateur, etc.) et la mémoire culturelle ou collective du groupe qui produit ou reçoit la performance, Euripide engage ici un dialogue, au sein de son œuvre poétique, entre différentes formes de commémoration du héros Héraclès, dont certaines font écho aux pratiques culturelles de son public. Cette étude de cas nous permettra de montrer comment les notions de *patrimonialisation*, de *démolition* et de *mise en mémoire* proposées par V. Veschambre peuvent nous aider à penser

36 Sur la notion de *memoryscape*, voir DE NARDI *et al.* 2019. Ce concept fait l'objet d'un intérêt récemment renouvelé chez les spécialistes de l'Antiquité, comme en témoigne le colloque « Memory, space and mindscapes in ancient Greece » organisé en 2023 à l'Université de Trente.

l'inscription spatiale de la mémoire et les acteurs qui y sont impliqués, le déplacement dans l'espace des signes de la commémoration d'un héros et les différentes formes de contestation ou de renouvellement de la façon dont on se souvient de ses actions. Comment l'espace est-il mis au service de l'élaboration d'un discours de mémoire sur Héraclès ? Comment la mémoire transforme-t-elle l'espace ?

2.1. Patrimonialiser la gloire passée d'Héraclès : l'autel de Zeus Herkeios et le palais

Dès le prologue, Amphitryon présente les enjeux et personnages impliqués en faisant appel à la mémoire culturelle des spectateurs, lorsqu'il rappelle sa propre ascendance (v. 1-3) et celle de Mégara (v. 4-9), le jour heureux du mariage de cette dernière avec Héraclès (v. 10-12), puis les travaux auxquels le héros s'est livré (v. 13-25). La mémoire individuelle du personnage se mêle ainsi à la mémoire culturelle des spectateurs quand Amphitryon raconte l'entrée du couple de jeunes époux dans sa maison (εις ἐμοῦς δόμους, v. 11-12), en témoin direct du passé, et souligne la gloire du héros (κλεινός, v. 12) que célèbre aussi le public dans le cadre de fêtes civiques³⁷. L'enjeu de la fabrication de la mémoire d'Héraclès, dans ce drame d'Euripide, semble ainsi résider dans la confrontation entre la mémoire culturelle du héros, qui a une existence autonome en dehors du drame, et le témoignage poétique et dramaturgique de la folie meurtrière qui va s'emparer de lui. Dans ce contexte, deux éléments commémorent la puissance protectrice du héros en la matérialisant dans l'espace scénique : l'autel de Zeus Herkeios, qui représente les victoires passées d'Héraclès, et la demeure familiale, qui rappelle un bonheur familial passé désormais mis en péril.

En effet, quand commence la pièce, le père d'Héraclès, Amphitryon, son épouse, Mégara, et ses enfants se tiennent auprès de l'autel de Zeus Herkeios (Zeus « Sauveur » ou « protecteur de la maison ») et implorant sa protection, car le héros s'est absenté de Thèbes quelques années auparavant pour accomplir le dernier de ses travaux, la capture du monstrueux Cerbère dans le royaume d'Hadès. Comme tous le croient mort, le tyran Lycos s'est emparé du trône de Thèbes par la force et menace de tuer la famille d'Héraclès. Amphitryon décrit ainsi l'autel élevé par Héraclès en mémoire d'une victoire sur les Minyens, auprès duquel il se trouve :

ἐγὼ δέ — λείπει γάρ με τοῖσδ' ἐν δώμασιν
τροφὸν τέκνων οἰκουρόν, ἦνίκα χθονὸς
μέλαιναν ὄρφνην εἰσέβαινε, παῖς ἐμός —
σὺν μητρὶ, τέκνα μὴ θάνωσ' Ἡρακλέους,

³⁷ Pour le texte et les commentaires de l'*Héraclès*, voir BOND 1981, BARLOW 1996, KOVACS 1998. Sauf indication contraire, je m'appuie sur le texte édité aux éditions CUF par PARMENTIER & GRÉGOIRE 1923. Toutes les traductions sont personnelles.

βωμὸν καθίζω τόνδε σωτήρος Διός,
ὄν καλλινίκου δορὸς ἄγαλμ' ἰδρύσατο
Μινύας κρατήσας οὐμὸς εὐγενῆς τόκος. (HF, v. 44-50)

« Et moi – en effet, il me laisse dans ce palais,
Comme nourrice de ses enfants et intendant de sa maisonnée, le temps
De descendre dans les sombres ténèbres souterraines, mon fils –,
Avec leur mère, pour empêcher que ne meurent les enfants d'Héraclès,
Je reste assis près de l'autel de Zeus Sauveur que voici :
Un monument en souvenir de son combat victorieux, qu'éleva
mon noble fils après avoir triomphé des Minyens³⁸. »

L'autel était vraisemblablement représenté matériellement au milieu de l'*orchestra*, comme le suggère R. Rehm, qui estime que la distance vis-à-vis du palais permet d'accentuer les mouvements d'entrée et de sortie de la *skènè* et que l'autel fournit à la famille d'Héraclès un « refuge insulaire » contre Lycos³⁹. Par ce « monument » (ἄγαλμα), le poète donnait à voir une preuve matérielle de l'héroïsme d'Héraclès⁴⁰. La présence d'un autel de Zeus Herkeios sur la scène tragique n'est pas singulière et s'inscrit dans le *topos* tragique de la supplication⁴¹. L'élément de décor rappelle peut-être aussi l'autel des Douze Dieux d'Athènes, situé non loin de là sur l'agora, qui a servi de lieu pour des supplications mémorables dans l'imaginaire collectif athénien⁴². Le champ sémantique de la victoire (κρατήσας, καλλίνικος) suggère que la victoire du héros est encore célébrée au moment où parle Amphitryon. Les deux adjectifs σωτήρ et καλλίνικος marquent un contraste net avec le dénuement dans lequel se trouvent les suppliants privés de tout salut (ἀπορία σωτηρίας, v. 54). L'emploi de σωτήρ semble sincère, car pour Amphitryon Zeus devrait pouvoir sauver la famille de son fils. Amphitryon reprendra plus tard cette épithète de Zeus en la projetant sur Héraclès, lorsqu'il compare ainsi l'arrivée salutaire de son fils à la providence de Zeus : « pour vous, [Héraclès] n'est en aucun cas un soutien moins puissant que Zeus Sauveur » (ἐπεὶ Διὸς / Σωτήρος ὑμῖν οὐδέν ἐσθ' ὄδ' ὕστερος, v. 521-522). Il

³⁸ Les traductions sont toutes personnelles.

³⁹ REHM 1999, p. 365.

⁴⁰ Sur l'usage du nom ἄγαλμα pour désigner un monument dans la poésie d'Euripide, voir STIEBER 2011, p. 116-145, et en particulier p. 136 pour ce vers de l'*Héraclès*.

⁴¹ Par exemple, c'est sur un autel de Zeus Herkeios que Priam se réfugie pour supplier le dieu d'être épargné, juste avant que Néoptolème le tue (EUR., *Tr.* 17).

⁴² Il fut érigé par Pisistrate le Jeune pendant son archontat, d'après une inscription dédicatoire que nous transmet THUCYDIDE (6, 54, 6-7), et rénové pendant la guerre du Péloponnèse. Il faisait fonction de « point zéro » à partir duquel les distances à Athènes étaient calculées (Pindare, fr.75). HÉRODOTE nous raconte qu'en 519 av. J.-C., les Platéens vinrent à Athènes y chercher la protection contre Thèbes (6, 108, 4). PLUTARQUE nous rapporte quant à lui qu'en 431, à la suite d'accusations de détournement de fonds publics impliquant Périclès et le sculpteur Phidias, certains des assistants de Phidias auraient effectué diverses supplications devant l'autel (*Vie de Périclès* 3, 2).

est aussi intéressant de noter que, dans le prologue, l'adjectif καλλίνικος qui est une épithète culturelle d'Héraclès probablement bien connue du public⁴³, s'applique ici à l'objet de la mémoire du monument : le lieu, le monument matérialise des souvenirs glorieux associés au héros.

Toutefois, Euripide introduit aussi un double discours, en insinuant que le monument qui commémore la valeur du héros, qui est donc en apparence une ode à la gloire du héros, est aussi un signe de son impuissance. D'une part, la position de la proposition finale τέκνα μὴ θάνωσ' Ἡρακλέους (v. 47) en début de phrase nous porte aussi à croire qu'Euripide fait de l'autel de Zeus Sauveur un indice de la ruine imminente qui va frapper Héraclès : s'il était véritablement le héros que tous célèbrent, ses enfants ne seraient pas ainsi menacés. D'autre part, dans le corpus euripidéen qui nous est parvenu, l'adjectif καλλίνικος, pourtant éminemment positif au sens littéral, prend très souvent une dimension tragique⁴⁴ : il désigne la victoire en demi-teinte, marquée par l'ironie tragique, du personnage victorieux dans son entreprise meurtrière (Médée, Évadné, Oreste, Étéocle et Polynice, Agavé), ou du vainqueur contre lequel se retourne la volonté des dieux (Agamemnon, Œdipe). Cela est particulièrement vrai dans l'*Héraclès*, qui représente près d'un tiers des occurrences de cet adjectif chez Euripide. Utilisé à plusieurs reprises pour valoriser les combats d'Héraclès⁴⁵, l'adjectif caractérise aussi la valeur révolue d'Amphitryon⁴⁶ et surtout la « victoire » d'Héraclès dans le combat halluciné contre sa propre famille (« il se proclame le glorieux vainqueur de ce chimérique combat », καλλίνικος οὐδενός ... ὑπειπὼν v. 961). Ici, le discours du personnage permet de préciser la portée symbolique et mémorielle de ce monument, qui représente à la fois la présence d'Héraclès, par cette trace du passé, et son absence douloureuse qui met ses proches dans une situation inquiétante : l'enjeu, au début du drame, est de restaurer cette protection dont les proches d'Héraclès sont exclus, une protection jadis matérialisée par l'autel et le palais (ἐκ ἐσφραγισμένοι δόμων, v. 53-54).

Dans la *parodos* et les deux premiers épisodes, l'attention des spectateurs est progressivement dirigée vers le palais. Le chant choral s'ouvre ainsi sur la description de la marche d'approche vers le palais : dans les deux premiers vers, en particulier, les compagnons d'arme d'Amphitryon soulignent la hauteur et donc la grandeur du palais, en empruntant des termes architecturaux bien précis (ὕψοροφα μέλαθρα καὶ / γεραιὰ δέμνια, « vers le toit élevé qui abrite la couche de

⁴³ C'est ainsi qu'il est nommé chez dans des vers attribués à ARCHILOQUE, fr. 324 : καλλίνικε ... ἄναξ Ἡράκλεις. Le personnage tragique la reprend à son propre compte au vers 582, « Héraclès le victorieux » (Ἡρακλῆς ὁ καλλίνικος).

⁴⁴ Voir par exemple EUR., *Méd.* 765 ; *Suppl.* 1059 ; *El.* 761, 865, 880 ; *Tr.* 1221 ; *IT.* 12 ; *Phén.* 1048, 1253, 1374, 1729 ; *Bacch.* 1147, 1161.

⁴⁵ EUR., *HF* 49, 180, 681, 789, 1046.

⁴⁶ EUR., *HF* 570.

mon vieux maître », v. 107-108). À l'instar de ce que constatent R. Neer et L. Kurke dans leur étude de la poésie pindarique, le chant choral fait ici advenir l'espace, qui n'existe pas en tant que tel tant qu'il n'est pas parcouru par la parole⁴⁷. Le chant active la mémoire projetée sur le lieu et lui donne une profondeur qui n'existe pas en soi ; la danse met l'espace en mouvement et attire l'attention vers un lieu spécifique de la représentation. À la fin du premier épisode, l'espace inaccessible de l'intérieur de la *skènè* est enfin offert à Mégara et aux enfants qui peuvent y pénétrer pour se préparer et revêtir des parures funèbres. Le palais est alors désigné comme un « toit paternel » (πατρῶον ἐς μέλαθρον, v. 337) et la famille d'Héraclès rejoue alors l'entrée nuptiale heureuse qu'évoquait Amphitryon, mais en renversant totalement son sens, puisque c'est désormais une entrée endeuillée qui est représentée devant les spectateurs. Enfin, quand Héraclès entre en scène, il salue d'emblée le palais : « Salut à vous, toit et portes de mon foyer (μέλαθρον πρόπυλά θ' ἑστίας ἐμῆς), comme il est agréable de vous contempler en revenant à la lumière ! » (v. 523-524). L'arrivée d'Héraclès instaure un jeu de regards avec le palais, invitant par là même le public à prendre davantage en considération l'édifice représenté par la *skènè*. Ainsi, quand Héraclès apprend le sort qui est réservé à son épouse et ses enfants, il décide d'entrer dans le palais pour tendre un piège à Lycos : d'après Amphitryon, il doit « saluer son foyer (πρόσειπε ἑστίαν) et offrir le spectacle de son visage à la demeure familiale (δὸς πατρώοις δώμασιν σὸν ὄμμ' ἰδεῖν) » (v. 599-600). Le palais représente à nouveau la mémoire d'un héros protecteur de ses proches, à l'écoute des suppliants.

Quand la pièce débute, Amphitryon construit donc en miroir la mémoire de deux lieux qui patrimonialisent la gloire passée d'Héraclès et de sa lignée, par les fréquentes mentions du palais comme un édifice « paternel » ou « ancestral ». Face à la menace de mort que fait planer Lycos sur la famille d'Héraclès, la mise en valeur de ces édifices permet de légitimer et de valoriser le pouvoir du héros absent, de le rendre présent d'une certaine manière, d'inscrire son héroïsme dans l'espace et dans le temps. En s'adressant ainsi à la mémoire culturelle des spectateurs, le poète les implique dans la construction du discours de mémoire qui porte sur Héraclès : leur participation au spectacle est active, leurs propres pratiques de commémoration du héros sont mises au service du spectacle. Comme ce que V. Veschambre constate au sujet du processus de *patrimonialisation*, ici nous avons affaire à « un processus de reconnaissance de traces, d'héritages,

⁴⁷ NEER & KURKE 2019. Ils envisagent l'expérience poétique lyrique comme une performance vivante, qui dit quelque chose de l'espace et l'inscrit dans une dimension temporelle : à chaque fois que le chœur lyrique parle d'un vainqueur du présent, il le met en rapport avec ses ancêtres et avec le passé du lieu où le chœur chante. La poésie pindarique joue donc un rôle actif dans la culture matérielle, par le contexte de sa performance et de sa diffusion qui met en relation espaces et objets, et le texte poétique devient un processus de construction de territoires et de temporalités dynamiques.

associés à une activité révolue. À partir du moment où un groupe, une institution, exprime sa volonté de l'ériger en patrimoine [...], la trace est revalorisée et change de nature⁴⁸ ». Le monument qu'avait érigé Héraclès en mémoire d'une de ses victoires devient monument en mémoire de toutes ses victoires et symbole de la supplication des siens. Amphitryon s'inscrit dans une lutte pour l'appropriation de l'espace contre Lycos et cela passe par la revalorisation des édifices qui représentent Héraclès. Néanmoins, le double discours qui est suggéré au sujet de l'autel de Zeus Herkeios préfigure l'ambivalence de la mémoire qui sera projetée sur le palais.

2.2. Démolir le palais au cours du meurtre : les ruines comme symboles de la chute

Au moment où le chœur des Thébains se réjouit de la vengeance enfin accomplie, Iris, la messagère des dieux, et Lyssa, la déesse de la folie, apparaissent sur le toit du palais pour annoncer que le courroux d'Héra contre Héraclès n'est pas terminé (v. 815-874). Lyssa s'apprête à semer le trouble dans l'esprit d'Héraclès et l'amener à tuer ses propres enfants et son épouse. Quand la folie s'empare du héros et le plonge dans une frénésie meurtrière, la description du palais s'en trouve bouleversée. Il devient d'abord une arène de course dans laquelle s'élançait Héraclès – le nom βαλβίς rappelle en effet les bornes des pistes de course (v. 867) – et renferme « des faits inoubliables » (ἄλαστα τὰν δόμοισι, v. 911). Avec l'adjectif ἄλαστος, connoté négativement, le crime devient inoubliable par toute l'horreur qui le caractérise. Le discours du messenger scelle définitivement, semble-t-il, la mémoire inscrite dans l'édifice, car le meurtre est « inoubliable » pour qui va en entendre le récit. À ce titre, les précisions spatiales très nombreuses dans son témoignage permettent au public et au chœur de visualiser la scène du massacre à laquelle ils n'ont pas eu directement accès. La fonction protectrice de certains éléments matériels est alors annihilée, puisque les hallucinations débutent lorsque tous se tiennent auprès de l'autel de Zeus Herkeios dans le palais pour purifier la demeure de la souillure du meurtre de Lycos⁴⁹. Héraclès croit se trouver dans les lieux des exploits héroïques, dans une maison de Mégara (Νίσου πόλιν, v. 954), au milieu des plaines boisées de l'Isthme (Ἰσθμοῦ ναπαίας πλάκας, v. 958) ou dans le palais d'Eurysthée à Mycènes (ἐν Μυκῆναις, v. 963), son ennemi et le commanditaire de ses travaux. Comme le souligne avec justesse R. Rehm, le dramaturge opère un jeu de renversement des oppositions, puisque le palais devient pour Héraclès les lieux lointains de ses travaux : au fur et à mesure que la folie s'empare de lui, « l'espace intérieur dessine une géographie hallucinée du monde extérieur⁵⁰ ». Dans

⁴⁸ VESCHAMBRE 2008, p. 22.

⁴⁹ EUR., *HF* 922-923, 927.

⁵⁰ REHM 1999, p. 369.

l'enceinte du palais, la vision du crime imminent vient donc se superposer à la mémoire des hauts-faits.

Pour autant, la matérialité du palais ne s'efface pas, elle devient même prégnante dans le discours du serviteur⁵¹. Par exemple, les enfants se réfugient d'abord « dans l'ombre d'une colonne » (ὁ δ' ὑπὸ κίονος σκιάῳ, v. 973) ou « au pied de l'autel » (ἄλλος δὲ βωμὸν ὄρνις ὡς ἔπτηξ' ὕπο, v. 974). Le témoignage du messenger rapporte comment Héraclès parcourt l'espace intérieur de la cour du palais, pour tuer ses proches les uns après les autres. L'analyse de deux passages, le récit du meurtre du premier enfant et celui du troisième et de sa mère (v. 994-1000), montre comment le palais est transformé par les meurtres⁵² :

ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλω,
τόρνευμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεις
βάλλει πρὸς ἦπαρ· ὕπτιος δὲ λαΐνους
ὀρθοστάτας ἔδευσεν ἐκπνέων βίον. (HF v. 977-980)

« Mais lui, poursuivant l'enfant en cercle autour de la colonne,
Avec un pivot impressionnant du pied, a fait demi-tour pour se retrouver face
à lui,
Et tire vers son cœur : il tombe à la renverse
Et arrose de son sang le bas du mur, en rendant son dernier souffle. »

δεύτερον δὲ παῖδ' ἐλών,
χωρεῖ τρίτον θῦμ' ὡς ἐπισφάζων δυοῖν.
ἀλλὰ φθάνει νιν ἢ τάλαιν' ἔσω δόμων
μήτηρ ὑπεκλαβοῦσα, καὶ κλήει πύλας.
ὁ δ' ὡς ἐπ' αὐτοῖς δὴ Κυκλωπίοισιν ὄν
σκάπτει μοχλεῦει θύρετρα, κάκβαλὼν σταθμὰ
δάμαρτα καὶ παῖδ' ἐνὶ κατέστρωσεν βέλει. (HF v. 994-1000)

« Après avoir triomphé de son deuxième fils,
Il s'avance vers le troisième, pour immoler son cœur sur les deux autres.
Mais la malheureuse mère le devance et vers l'intérieur du palais
Emporte secrètement l'enfant en fermant les portes.
Lui, pensant être devant les murs cyclopéens eux-mêmes,
Creuse et force la porte avec un levier, jetant à bas les jambages,
Et d'une seule flèche abat son épouse et son fils. »

Les murs sont souillés par le sang versé (λαΐνους ὀρθοστάτας ἔδευσεν), les portes, remparts désespérés contre le poursuivant, sont détruites (σκάπτει

⁵¹ Mentions du toit (EUR., HF 905, 953, 1007), des colonnes (EUR., HF 973, 977, 1006, 1011), des portes (EUR., HF 997, 999), des autels et des bases sacrées (EUR., HF 921, 927, 974, 984-985), etc.

⁵² Ma traduction s'appuie sur l'analyse des termes architecturaux proposée par STIEBER 2011, p. 35 (λαΐνους ὀρθοστάτας) ; 63-64 (θύρετρα ... σταθμὰ) ; 91, 96 (Κυκλωπίοισιν) ; 358 (ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλω, τόρνευμα). Elle a notamment montré comment Euripide compare le mouvement de rotation autour de la colonne au mouvement du sculpteur quand il a produit la colonne.

μοχλεύει θύρετρα, κάκβαλὼν σταθμά) et leur démembrement fait l'objet d'une description très précise. Les différents éléments protecteurs – les colonnes dont l'ombre sert de refuge (κίονος), les portes qui condamnent l'accès (πύλας) – ne suffisent pas et témoignent de l'échec renouvelé de la fonction protectrice du palais. Comme l'annonce Lyssa, la destruction du palais fait partie intégrante de la folie meurtrière d'Héraclès : « Je ferai s'effondrer la charpente (καταρρήξω μέλαθρα) et ferai tomber sur lui l'édifice (δόμους ἐπεμβάλω), mais d'abord j'aurai tué les enfants », annonce-t-elle (v. 864-865). L'emploi de la première personne superpose, dans une certaine mesure, les deux agents de la destruction et du massacre : si c'est Lyssa qui en est à l'initiative, les spectateurs comprennent pourtant que c'est Héraclès qui en sera l'artisan véritable. Enfin, comme le raconte le messenger, Héraclès, à la fin de sa folie, tombe en heurtant une colonne qui provoque l'effondrement du palais (v. 1006-1009). Le massacre s'étend donc jusqu'à l'édifice⁵³.

En ce qui concerne la mise en scène de l'*Héraclès* dans le théâtre de Dionysos, il semble peu probable que le public ait assisté à la destruction réelle de la *skènè* au fond du théâtre. Dans le contexte des concours dramatiques, où s'affrontaient des trilogies successives, la destruction d'un élément constitutif du théâtre de Dionysos aurait entraîné trop de complications matérielles. Néanmoins, il est possible que le dramaturge ait fait usage du *bronteion*, une machine de théâtre mentionnée par différentes sources anciennes⁵⁴, qui consistait en un chaudron de bronze à l'intérieur duquel on faisait rouler une amphore remplie de cailloux ; le son produit ressemblait à celui du tonnerre. Comme le suggère J. Donelan, un effet sonore similaire pouvait être produit par la musique jouée à ce moment du chant choral, et en particulier par les *tumpana*, les tambours⁵⁵. Néanmoins, le dramaturge représente aussi des figures de spectateurs internes, qui insistent sur la matérialité du palais pour donner à voir ce qui n'était vraisemblablement pas montré sur scène : à la parole est alors conférée un pouvoir d'inscription durable dans les mémoires d'un événement. Outre les propos du messenger que nous avons analysés, *Amphitryon* fait aussi figure de spectateur interne, quand, pendant le massacre, il apostrophe à plusieurs reprises le palais : « Ô mon toit ! » (ὦ στέγαι, v. 890) et « Ô ma maison ! » (ὦ δόμοι, v. 893) s'écrit-il. Le poète se démarque ici de l'usage traditionnel en donnant à entendre non pas les cris des victimes dans la *skènè*, mais ceux d'un spectateur interne. En outre, le chœur assiste à la destruction de l'édifice depuis l'extérieur de l'édifice et guide le regard des spectateurs internes et externes au drame : « Voyez ! Voyez !

⁵³ Euripide décrit des phénomènes similaires dans les *Bacchantes*, quand s'écroule le palais thébain de Penthée (*Bacch.* 585, 587-588, 591-592) représenté par la *skènè*, et dans les *Troyennes*, quand la cité de Priam s'embrase dans l'espace extra-scénique (*Tr.* 1291-1301).

⁵⁴ POLLUX, *Onomasticon*, IV, 130 ; scholie à Aristophane, *Nuées*, 292 (d'après ce scholiaste, la machine se trouve sous la *skènè*).

⁵⁵ DONELAN 2018.

Un ouragan secoue le palais, le toit s'écroule ! » (ιδού ιδού, / θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη, v. 904-905). La démolition du palais est ainsi au cœur du spectacle tragique, puisqu'elle est étroitement liée au massacre qui constitue un tournant dans la fiction tragique. Or, cet événement, et le lieu qui le représente, deviennent des éléments clés de la transformation de la façon dont on se souvient du héros.

Lorsque réapparaît Héraclès, il est étroitement associé à l'image du palais en ruines : les ruines sont alors le symbole métaphorique de sa chute et le lieu où s'incarne une mémoire douloureuse. En effet, quand la porte du palais s'ouvre et qu'apparaît Héraclès entouré de ses victimes, le dispositif dramaturgique de l'*eccyclème* a dû permettre au public de contempler une scène de l'intérieur de la *skènè*, Héraclès endormi au milieu de ses victimes, attaché à une colonne en ruines. Il est alors physiquement lié aux ruines par un entrelacement de cordes ou de lacets, dont les dénominations insistent sur la complexité des nœuds. Dans des expressions qu'il nous est difficile de rendre précisément, les personnages évoquent ainsi des « entraves formées par les liens des lacets » (δεσμὰ σειραίων βρόχων, v. 1009) et les « entraves et les nœuds aux multiples lacets des cordes » (δεσμὰ καὶ πολύβροχ' ἀμμάτων ἐρείσματα, v. 1035-1036). Le dramaturge associe, dans le discours même des personnages, des synonymes qui désignent les cordes qui relient Héraclès aux ruines. La répétition de certains termes (δεσμὰ, βρόχος) et l'ajout du préfixe πολύ- rend, dans le langage, les nœuds inextricables entre le héros tragique et son triste ouvrage.

D'autre part, le discours d'Héraclès esquisse plusieurs parallèles entre son sort et celui du palais effondré. Le héros considère ainsi qu'il est semblable à un « socle mal établi » pour sa lignée (κρητις μὴ καταβληθῆ ... ὀρθῶς, v. 1261-1262) et accuse Héra d'avoir « ruiné de fond en comble, jusqu'aux fondations mêmes le premier combattant de la Grèce » (ἄνδρ' Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάθροις / ἄνω κάτω στρέψασα, v. 1306-1307). Les deux synonymes κρητις et βάθρον désignent communément la base d'un monument, le socle ou piédestal d'une statue. Les souvenirs glorieux associés à Héraclès semblent donc effacés, à l'instar du palais qu'il vient de détruire. Dans le même esprit, sa dernière réplique passe complètement sous silence son statut de héros, lorsqu'il emploie la métaphore nautique suivante : « Après avoir ruiné ma maison pour ne récolter que de la honte (ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον), je suivrai Thésée, comme un navire remorqué, complètement détruit » (v. 1423-1424).

Autour du palais se cristallisent donc les tensions entre des discours de mémoire concurrents, selon que l'on considère Héraclès comme un héros glorieux que l'on honore ou comme un meurtrier dont les actes doivent être condamnés. La matérialité de sa représentation par la *skènè* donne à voir directement le palais, l'indice de la folie meurtrière d'Héraclès, contrairement aux lieux de son héroïsme que seule la parole rend accessible. Pourtant, jusqu'au meurtre de Lycos, ces lieux

étaient considérés comme des preuves de son courage : des lieux emblématiques de ses travaux, comme le Pénée, les gorges du Pélion et la montagne de l'Homolé où il combattit les centaures sont désignés comme des témoins de sa valeur par le verbe ζύνοιδε dans le premier *stasimon*⁵⁶. Les lieux de mémoire de l'héroïsme sont projetés dans le palais par l'hallucination d'Héraclès ou relégués dans un espace virtuel lointain par les autres personnages et le chœur. Par exemple, dans le premier épisode, la parole de Mégara construit une mémoire hypothétique des enfants du héros, autrefois promis à un avenir illustre (v. 460-482). Elle inscrit la mémoire de chacun de ses enfants dans un espace précis (Argos, Thèbes, Échalie). Or, le massacre qui est accompli peu après réduit à néant cette commémoration de la descendance d'Héraclès, qui ne peut s'inscrire dans un autre lieu que le palais en ruines. En choisissant de représenter la destruction du palais au cours du drame, le poète marque durablement la mémoire des spectateurs par cet « acte de négation symbolique⁵⁷ » et montre qu'Héraclès ne peut plus être commémoré comme avant. En étendant au palais le massacre, Héraclès détruit lui-même ce lieu qui représente, dans son délire halluciné, les lieux de ses hauts-faits. Toutefois, à la différence des cas qu'étudie la géographie sociale, et en particulier V. Veschambre, Euripide représente ici une démolition inconsciente (Héraclès est aveuglé par la folie), non choisie, l'acte d'un sujet contre sa propre mémoire. Cette démolition ne s'inscrit pas dans le contexte d'une lutte pour l'appropriation d'un espace et de la mémoire qu'on y projette. L'élaboration progressive de la mémoire du palais propose au public une mémoire mouvante et émouvante, quand l'édifice symbole d'allégresse et de gloire devient un signe d'abandon puis de désolation endeuillée. Est-il dès lors possible de s'approprier les ruines du palais pour en faire le mémorial du massacre ?

2.3. Instaurer un discours de commémoration : quels monuments commémoratifs pour Héraclès ?

Dans la troisième partie de *Traces et mémoires urbaines*, V. Veschambre se demande « comment faire mémoire après les destructions et les démolitions ». C'est à une question similaire qu'Euripide confronte son public dans la dernière partie : maintenant que le palais est détruit et que les ruines symbolisent avant tout la chute du héros, est-il encore possible de célébrer la gloire passée ? Si oui, comment ? La voie qu'il explore correspond à la *mise en mémoire* par le biais de la production de *monuments*. L'historienne des théories et formes urbaines et architecturales Françoise Choay rappelle ainsi que « tout artefact humain peut être délibérément investi d'une fonction mémoriale⁵⁸ » et devenir monument, à partir

⁵⁶ EUR., *HF* 368.

⁵⁷ VESCHAMBRE 2008, p. 92.

⁵⁸ CHOAY 1992, p. 21.

du moment où il est édifié par un groupe, une communauté, afin de favoriser la commémoration des générations suivantes et l'entretien de son identité dans la durée. Dans l'approche initiée par Veschambre, le monument est une *marque*, l'une des plus explicites qui soit. À ce titre, il nous permet d'interroger le rapport au lieu dans la mise en mémoire, puisque les monuments ne sont pas implantés n'importe où. V. Veschambre propose donc une distinction entre le *cénotaphe*, qui est une production de mémoire matérielle *ex nihilo* mais *in situ*, le *tombeau*, qui conjugue des traces réinvesties et des marques produites, et le *monument aux morts*, qui opère un déplacement de la mémoire quand elle ne peut se faire *in situ*. Comme nous allons le voir, Euripide propose une *mise en mémoire* comparable à celle du *monument aux morts*.

Quand Thésée, l'ami d'Héraclès et le souverain d'Athènes, arrive à Thèbes, il interroge tous les personnages pour déterminer ce qu'il s'est passé, puis instaure le discours de mémoire qui sera transmis autour de la figure d'Héraclès. Il annonce que, quand Héraclès sera mort, tous les Athéniens l'honoreront par des sacrifices (θυσίαισι) et des monuments en pierre (λαῖνοισί τ' ἐξογκώμασιν, v. 1332). Il détourne dès lors l'attention des spectateurs des traces du passé meurtrier du fils d'Amphitryon, car ce qui doit désormais primer dans la topographie de la mémoire, ce sont les monuments qui vont être érigés.

Θήβας μὲν οὖν ἔκλειπε τοῦ νόμου χάριν,
ἔπου δ' ἄμ' ἡμῖν πρὸς πόλισμα Παλλάδος.
Ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος,
δόμους τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν μέρος.
Ἄ δ' ἐκ πολιτῶν δῶρ' ἔχω σώσας κόρους
δις ἑπτὰ, ταῦρον Κνώσιον κατακτανῶν,
σοὶ ταῦτα δώσω. Πανταχοῦ δέ μοι χθονὸς
τεμένη δέδασται· ταῦτ' ἐπωνομασμένα
σέθεν τὸ λοιπὸν ἐκ βροτῶν κεκλήσεται
ζῶντος· θανόντα δ', εὗτ' ἂν εἰς Ἴαιδου μόλης,
θυσίαισι λαῖνοισί τ' ἐξογκώμασι
τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις. (HF. v. 1322-1333)

« Quitte Thèbes, pour obéir à la loi,
et suis-moi dans la ville de Pallas.
Là, je purifierai tes mains de leur souillure,
Je te donnerai une demeure et une part de mes biens.
Les présents que j'ai reçus des citoyens pour avoir sauvé
Quatorze jeunes gens, en tuant le Minotaure,
C'est à toi que je les donnerai. Partout dans le pays
Des parcelles m'ont été attribuées : elles recevront ton nom
Et seront considérées comme tiennes désormais par les mortels,
Tant que tu vivras. Mais quand viendra l'heure de te rendre chez Hadès,
C'est par des sacrifices et des monuments en pierre
Que toute la cité d'Athènes t'exprimera son respect. »

Thésée annonce donc le déplacement de la commémoration d'Héraclès, puisque ce ne sont plus des édifices thébains mais athéniens qui vont célébrer les travaux du héros. Le palais est délaissé pour une autre demeure (δόμους τε δώσω). La mémoire du héros sera spatialement ancrée, puisque le discours des Grecs renouvellera la mémoire des τεμένη pour y inscrire le nom d'Héraclès (ἐπινομασμένα, v. 1329) : c'est la parole qui fera advenir ce nouveau *lieu de mémoire*.

La matière des monuments évoqués au vers 1332, la pierre, a été mentionnée à plusieurs reprises dans le drame : quand le fils d'Héraclès tombe à terre, son sang arrose le bas du mur en pierre (λαΐνους ὀρθοστάτας, v. 979-980) ; après le massacre, Héraclès est attaché à des colonnes de pierre (λαΐνοις κίονι, v. 1037-1038) et assis contre une pierre de taille à moitié brisée (πρὸς ἡμιθραύστῳ λαΐνῳ τυκίσματι, v. 1096). Sur scène, les éléments de décor en pierre sont des signes d'une mémoire durable, celle du massacre de Mégara et des enfants, d'une mémoire éminemment négative. Pourtant, la capacité de la pierre à représenter ce dont on doit se souvenir ne va pas de soi pour les personnages. D'une part, c'est en lui jetant une pierre (πέτρον, v. 1003-1004) qu'Athéna a réussi à arrêter le massacre et à plonger Héraclès dans le sommeil : l'objet est un élément déclencheur de l'oubli, que va devoir surmonter le héros pour reconnaître sa culpabilité. D'autre part, Héraclès s'écrie, face à la douleur du souvenir coupable : « Ah ! Si seulement je devenais une pierre qui oublie ses propres crimes (πέτρος ἀμνήμων κακῶν⁵⁹) ! ». Héraclès affirme donc que la matérialité de la pierre ne peut pas représenter la mémoire : c'est une matière inerte, inanimée. Néanmoins, dans l'*exodos*, cette matière représente la mémoire du collectif qui célèbre le héros. Le mutisme de la pierre en fait une matière malléable, sur laquelle on peut projeter des discours différents. En évoquant des monuments bien connus des spectateurs, qui représentent la gloire du héros célébré par la cité athénienne, Euripide renouvelle la mémoire que l'on y projette et surimpose un second discours de mémoire, celui du massacre tragique qui entache l'excellence guerrière d'Héraclès.

Conclusion

Dans l'*Héraclès*, la dramaturgie et le discours des personnages guident le regard des spectateurs, de l'autel de Zeus aux monuments qui célèbrent le héros civique, en passant par la demeure familiale qui s'écroule. S'opère donc un double mouvement, vers un espace de plus en plus lointain des gradins où sont assis les spectateurs (autel dans l'*orchestra* – palais représenté par la *skènè* – monuments situés dans la région d'Athènes), mais aussi inversement de plus en plus proche de

59 EUR., HF 1397.

l'espace théâtral et des pratiques culturelles et culturelles des spectateurs (Thèbes – Athènes). Le départ d'Héraclès pour Athènes marque le délaissement des ruines du palais, traces spectaculaires de son crime.

Dans quelle mesure les notions de « patrimoine », de « démolition » et de « mise en mémoire », se sont-elles montrées opérantes pour comprendre la représentation de la mémoire dans l'espace et les stratégies mémorielles mises en œuvre ? En ce qui concerne la tragédie classique, ces apports de la géographie spatiale doivent nécessairement être articulés à une approche philologique et dramaturgique, puisqu'il est nécessaire de prendre en compte la tension entre les lieux réels et les lieux imaginaires, telle qu'elle s'inscrit dans le discours et la performance. Une approche dramaturgique permet de mieux comprendre la construction, par le poète, d'un discours cohérent et de la réception, par les spectateurs, de ce discours. D'une part, si l'on s'intéresse aux traces du passé que l'on érige en monument commémoratif, le processus de *patrimonialisation* permet de comprendre ce qui, dans le discours et les pratiques spatiales, témoigne de la permanence du passé, même lorsque l'on cherche à l'effacer, comme l'ont montré les descriptions de l'autel de Zeus et du palais. Néanmoins, concernant l'*Héraclès*, la notion de *démolition* doit être utilisée avec précaution, car le palais est certes détruit, mais du point de vue de la pérennité de la mémoire, l'enjeu réside plutôt dans la désertion, le délaissement du lieu pour un autre. Enfin, la *mise en mémoire* consiste ici en la création de monuments en pierre, dans un futur proche que les personnages évoquent sans les donner véritablement à voir. Le poète fait alors appel à la mémoire culturelle de son public pour mettre en regard son œuvre et leurs pratiques mémorielles. D'autres pièces traitent aussi de la *mise en mémoire* sous l'angle d'un véritable débat ou conflit autour de la problématique du tombeau, comme chez Sophocle, où la seconde partie de l'*Ajax* est construite autour de la question de l'érection d'un tombeau pour le héros déchu, ou bien dans le traitement eschyléen du mythe des Atrides, qui interroge les pratiques spatiales de la fréquentation du tombeau d'Agamemnon, assassiné par sa propre épouse pour venger le sacrifice d'Iphigénie.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions et études de l'Héraclès

BARLOW S. 1982, « Structure and Dramatic Realism in Euripides' *Heracles* », *Greece & Rome* 29, p. 115-125.

— 1996. *Euripides Heracles*, Warminster.

- BOND G. 1981, *Euripides. Heracles*, Oxford.
- DONELAN J. 2018, « Did the classical Athenian theatre have a thunder machine? », *Hermes* 146, p. 110-115.
- GRIFFITHS E. 2006, *Euripides: Herakles*, Londres.
- KOVACS D. 1998, *Euripides. Suppliant women, Electra, Heracles*, Cambridge.
- MARSEGLIA R. 2019, « Mythe et dramaturgie dans l'Héraclès d'Euripide », *Pallas*, 109, p.17-31.
- MOORE J. 2022, « The Persistent Bonds of the *oikos* in Euripides' *Heracles* », *Classical Quarterly* 72, p. 120-137.
- PARMENTIER L. – GRÉGOIRE H. 1976 [1923], *Euripide. Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, 5^e éd., Paris.
- REHM R. 1999, « The Play of Space: Before, Behind, and Beyond in Euripides' *Heracles* », *Illinois Classical Studies* 24-25, p. 363-375.
- STIEBER M. 2011, *Euripides and the Language of Craft*, Leiden.

Études sur la spatialité de la mémoire

- ASSMANN J. 1995, « Collective Memory and Cultural Identity », *New German Critique* 65, p.125-133.
- 2010, *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Diane Meur (trad.), Paris.
- ASSMANN A. 1996, « Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory », *Representations* 56, p. 123-134.
- 2011, *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge.
- BEDARD M. 2002, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec* 127, p. 49-74.
- CECCARELLI P. – CASTAGNOLI L. (eds.) 2019, *Greek Memories: Theories and Practices*, Cambridge.
- CHOAY F. 1992, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris.
- CONSTANTAKOPOULOU C. – FRAGOULAKI M. (eds.) 2020, *Shaping Memory in Ancient Greece: Poetry, Historiography, and Epigraphy*, *Revue Histos*, Supplément 11.

- DEBARBIEUX B. 1995. « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique* 24, p. 97-112.
- 2003. « Haut-lieu », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, J. Lévy et M. Lussault (dir.), Paris, p.448-449.
- DELIGNON B. 2023, « Cultural Memory, from Monument to Poem: The Case of the Temple of Apollo Palatinus in the Augustan Poets », in *Cultural Memory in Republican and Augustan Rome*, C. Guérin & M. Dinter (eds.), Cambridge, p. 115-134.
- DE NARDI S., ORANGE H., HIGH S., KOSKINEN-KOIVISTO E. (eds.) 2020, *The Routledge Handbook of Memory and Place*, Londres.
- ERLL A. – NÜNNING A. (eds.) 2008, *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin.
- GENSBURGER S. 2017, *Mémoire vive. Chroniques d'un quartier. Bataclan 2015-2016*, Paris.
- GENTELLE P. 1995. « Haut-lieu », *L'Espace géographique* 24, p. 135-138.
- GUÉRIN C. – DINTER M. (eds) 2023, *Cultural Memory in Republican and Augustan Rome*, Cambridge.
- GRETHLEIN J. 2008, « Memory and Material Objects in the *Iliad* and the *Odyssey* », *Journal of Hellenic Studies* 128, p. 27-51.
- HALBWACHS M. 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris.
- 1941, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*, Paris.
- 1968 [1950], *La mémoire collective*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris.
- JUNG M. 2006, *Marathon und Plataiai: zwei Perserschlachten als "lieux de mémoire" im antiken Griechenland*, Göttingen.
- JUNG M. – HAAKE M. 2011, *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte: von der Archaik bis in den Hellenismus*, Stuttgart.
- KIMMEL-CLAUZET F. 2013, *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs : étude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne*, Bordeaux.
- KOSELLECK R. 2014, « Der 8. Mai zwischen Erinnerung und Geschichte », in *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, Berlin, p. 254-265.
- MASSUMI B. 2015, *Politics of Affect*, Cambridge.

- MICOUD A. 1991, *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Lyon.
- NEER R. – KURKE L. 2019, *Pindar, Song, and Space: Towards a Lyric Archaeology*, Baltimore.
- NORA P. (éd.) 1984-1992, *Les lieux de mémoire*, Paris.
- RICŒUR P. 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris.
- RIPOLL F. 2007, « Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace », in *Mots, traces et marques. Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, T. Bulot & V. Veschambre (dir.), Paris, p. 15-36.
- ROUS S. 2019, *Reset in Stone. Memory and Reuse in Ancient Athens*. Madison.
- PIVETEAU J.-L. 1995, « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? », *L'Espace géographique* 24, p. 113-123.
- ROBIN-DETRAZ W. 2020, « Haut-lieu et appropriations de la mémoire des tirailleurs sénégalais : le Tata de Chasselay (69) », *Bulletin de l'association de géographes français* 97, p.280-303.
- SCHRÖDER J. 2020, *Die Polis als Sieger: Kriegsdenkmäler im archaisch-klassischen Griechenland*, Boston.
- SIMONDON M. 1982, *La Mémoire et l'Oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris.
- VESCHAMBRE, V. 2008. *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes.
- YATES F. 1982, *L'art de la mémoire*, Paris.
- YATES D. 2019, *States of memory: the Polis, Panhellenism, and the Persian War*, Oxford.
- ZANETTI T. 2018. « Matérialité et spatialité d'une mémoire meurtrie. La reconnaissance mémorielle des maladies professionnelles des anciens verriers de Givors », *Géographie et cultures* 105 [en ligne].